UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma

Versão Corrigida

Pedro Fernandes Galé

São Paulo

2016

Pedro Fernandes Galé

Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

São Paulo
2016

De acordo: _____
Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Gw

Galé, Pedro Fernandes
Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma / Pedro Fernandes Galé ; orientador Marco Aurélio Werle. - São Paulo, 2016.
290 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Winckelmann. 2. Estética. 3. História da arte. 4. Filosofia da arte. I. Werle, Marco Aurélio, orient. II. Título.

Para Rachel K., minha companheira de cadafalso, grande responsável pela execução destas linhas...

Agradecimentos:

Este trabalho se beneficiou de alguns interlocutores com os quais pude ter um diálogo prolífero, me refiro aqui aos professores Franklin de Mattos, Pedro Paulo Pimenta, Ulisses Vaccari, Oliver Tolle, Márcio Suzuki, Luís F. Nascimento, Fernão Salles, Maria Filomena Molder, Leon Kossovitch, Klaus-Werner Haupt, ao Presidente da *Winckelmann-Gesellschaft*, Max Kunze, além dos colegas Mario Spezzapria, Pedro Franceschini, Priscila H. Fávaro e Bruno Rosa. Agradeço também ao interlocutor oculto que foi o parecerista da Fapesp. Cada um deles foi de algum modo fundamental para que tais linhas pudessem vir a lume. Agradeço também o gentil apoio de Geni Ferreira, Rubém Dario, Luciana Nóbrega, Suzan Thiery e Mariê Márcia Pedroso, que ajudaram cada passo deste trabalho. Onde o trabalho peca, a culpa é de quem escreve.

Um agradecimento especial ao meu orientador Marco Aurélio Werle, cuja relação acadêmica comigo, em termos oficiais, celebram, nesta data de depósito, uma década. Desde o início do mestrado, no segundo semestre de 2006, o Professor Werle foi um companheiro de caminhadas filosóficas.

Esse trabalho foi feito com uma bolsa de doutorado concedida pela Fapesp, instituição a qual eu agradeço, pois sem esse apoio talvez não fosse possível empreender essa jornada.

Uma ruína só é dolorosa de se ver para o homem incapaz de participar por sua ação da conquista do presente.

(Élie Faure, *A arte antiga*, p. 139)

GALÉ, P. F. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. 2016. 290 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Resumo: O presente trabalho busca apresentar a obra de Winckelmann num amplo recorte de textos que contribuem para que vejamos a unidade de seus trabalhos; indicando os avanços dados pelo autor desde os primeiros escritos até a sua obra mais acabada, a *História da arte da antiguidade* (*Geschichte der Kunst des Altertums*). A abordagem dos textos aqui selecionados visa apresentar a estruturação do pensamento de Winckelmann desde suas obras seminais até o seu ponto de maior contração conceitual. Esse caminho, a despeito de mudanças e progressos, nos mostra um crescimento, em boa parte coerente, da visão das artes e dos conceitos que dela são extraídos, na medida em que crescem os objetos contemplados. Visamos apresentar a formação de uma história que é, em grande parte, estética e que transfere a carga conceitual daquilo que se pode pensar como a ideia para o modelo plasmado da arte grega. Dos primeiros textos do autor à sua principal obra, o trajeto em direção à antiguidade vai trazer à tona questões que foram fundamentais para a disciplina filosófica da estética. Vemos formarem-se estruturas de abordagem da arte e de sua história que serão sempre subsidiárias da relação direta com o objeto. É na leitura de textos que melhor apresentam esse trajeto que se expõe a formação de um modo de operar que consegue extrair conceitos da obra de arte e suas consequências que baseamos o todo desse trabalho. Sua história, em sendo uma estética, teve desdobramentos dos mais diversos e marcou o debate que relacionava as artes com a filosofia e a história no século XVIII.

Palavras-chave: Winckelmann, Estética, História da arte, Neoclassicismo.

GALÉ, P. F. *Winckelmann: History of art between the form and the norm*. 2016. 290 f. Doctoral Thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Abstract: This thesis is an enquiry of Winckelmann's works that aims to the presentation of the structures of seeing that had arose as an approach to the works of art and that became the conceptual basis of a history of art that is in fact an aesthetical construction. From his first works, that had been written when the author was a librarian at Nöthnitz to the main works of the roman period, we tried to show a path that is to be thought as attached to the work of art, a contemplation of the arts that does not make great moves without the direct experience of beauty. Beauty comes from the transcendence of a norm to be embodied in the immanence of some works of ancient art that have reached the conceptual beauty in the materiality of the earthly world. The way of doing that, has been constructed, with a surprisingly coherence of some aspects of his theory and with some paradigm changes around the possibilities of seeing. In the major work *History of the art of antiquity* the tools that were to be acquired in a sort of relationship with the arts of the past that allows the spectator to see towards the embodied surface of the work of art are linked to a dynamics of historical possibilities that arose in the internal movements of societies but the criteria that elects the works is always to be thought as an aesthetic movement. Winckelmann, as an art thinker, established some movements of seeing and concepts that were in the basis of the newborn discipline of aesthetics. His history is as an aesthetics in form of history, and the consequences of that were proliferous, as can be seen in the flourishing debates of the binding of art, philosophy and history in the end of the eighteenth century.

Keywords: Winckelmann, German aesthetics, History of art, Neoclassical world.

Lista de ilustrações

1. *Sócrates escultor – p. 269*
2. *Laocoonte – p. 270*
3. *Laocoonte* (detalhe) – *p. 271*
4. *Apolo de Belvedere* (detalhe) – p. 271
5. *Apolo de Belevedere* (gravura) – p. 271
6. *Torso de Belvedere* – p. 272
7. *Torso de Belevedere* – p. 272
8. *Apolo* (escultura etrusca) – p. 273
9. *Faraó Mykenos e sua mulher – p. 273*
10. *Madonna Sistina* – p. 274
11. *Galatea* – p. 275
12. *A escola de Atenas* (detalhe) – p. 276
13. *Túmulo de J. Médici* – p. 277
14. *Sagrada família* (detalhe) – p. 277
15. *Rapto de Proserpina* – p. 278
16. *Maria com S. Jorge, S. João Batista e S. Pedro Mártir* – p. 279
17. *Júpiter e Io* – p. 279
18. *Baco e Ariadne* – p. 280
19. *Perseu e Andrômeda* – p. 280
20. *Júpiter beija Ganimedes* – p. 281

Lista de abreviaturas das obras de Winckelmann

Br. - *Briefe*, 4v., Walter Rehm (org.), Walter de Gruyter, Berlin, 1952. (Sempre acompanhado do número do volume).

GKA - *Geschichte der Kunst des Alterthums – Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776*, Verlag Philpp von Zabern, 2009. (Sempre acompanhado do algarismo romano referente à edição).

GNA – *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst*; in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Franfurt am Main, 1995. (pp., 7-148).

KS – *Kleine Schriften,Vorreden, Entwürfe*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002.

KSB – *Kleine Schriften und Briefe*, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1960.

MAI – *Monumenti antichi inediti*, Verlag Philpp von Zabern, 2010.

RA – *Von der Restauration der Antiquen*, Verlag Philpp von Zabern, 1996.

SB – *Statuenbescheribungen* in in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Franfurt am Main, 1995. (pp., 149-191).

VA – *Vesuch einer allegorie besonders für die Kusnt* in.*Sämtliche Werke. Einzig Vollstandig Ausgabe*, 12 tomos, Otto Zeller Verlag, Osnabrück, 1965. (V. IX)

SW – *Sämtliche Werke. Einzig Vollstandig Ausgabe*, 12 tomos, Otto Zeller Verlag, Osnabrück, 1965. (Sempre acompando do volme)

Sumário

Introdução.....12

Primeira Parte: Formação e consolidação do horizonte normativo

Preâmbulo – Fraturas na arte do século XVIII.....25

I. A formação das questões- A pré-história de Winckelmann.....38

1 - A arte sem história - A galeria de Dresden.....41

2- A história sem arte.....55

2.1- O discurso histórico como obra de arte: o caso Xenofonte..59

2.2- A história geral moderna.....71

II. O horizonte encontrado: os *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*.....90

Segunda Parte: Da preceptiva do ver à história

Preâmbulo – A propedêutica do ver.....124

I. A educação pelo mármore – Uma preceptiva do ver.....133

1- A formação do espectador.....133

2- A materialidade e a Graça.....154

3- A educação dos sentidos – a capacidade do sentimento do belo..172

II. Uma estética em Forma de história.....210

1- A história como *Lehrgebäude*.....210

2- Do essencial ao formal – Os critérios estéticos.....234

À guisa de conclusão – *Ut pictura poesis*: Winckelmann e a alegoria.....253

Imagens.....269

Referências bibliográficas.....282

Introdução

Diderot, em seu texto dedicado à escultura, no salão de 1765, chamou Winckelmann em sua grande missão de restabelecer a antiguidade de fanático, "Eu amo os fanáticos", dizia o enciclopedista (Diderot, 2008, p. 162) "aqueles que fortemente ligados a um gosto particular e inocente, não veem mais nada que lhe seja comparável e o defendem com toda sua força..." O amor de Diderot se manifesta, pois eles "são prazenteiros, por vezes me divertem e maravilham. (...) Assim é Winckelmann quando confronta as produções dos artistas antigos com os modernos" (*Ibid.*). Depois disso compara Winckelmann ao Quixote de Cervantes: "Os antigos! Vos dirão sem baloiçar, os antigos! E assim temos todo um grupo de homens que com muito espírito, calor e gosto se encanta com a bela noite do centro de Toboso" (*Ibid.*, p. 163). O padrão quixotesco, que na mesma passagem apresenta um outro fanático, Jean Jacques Rousseau, é o padrão daqueles que, mesmo que pareçam sem motivações mais concretas, estabelecem uma condição à qual submetem todas as suas forças. Como Quixote, que elegeu uma "moça lavradora de muito boa aparência, por quem Quixote andou algum tempo enamorado, ainda que ela jamais tenha se dado dele" (Cervantes, 2004, p. 33), uma dama para quem seriam dedicadas as suas andanças e vitória; Winckelmann teria, para Diderot, elevado a antiguidade para além do que ela poderia ser elevada, assim como Aldonza Lorenzo, pelo fanatismo de Quixote, se tornou Dulcinea del Toboso!

Dilatando um pouco os dizeres de Diderot, poderíamos pensar que Winckelmann, assim como o *Cavaleiro da Triste Figura*, por meio de uma ligação com um mundo que já não é o que o cerca, além da clara ligação com valores que já não pareciam ser os dominantes, trouxe um novo mundo ao leitor. Em ambos, a ligação com o passado faz com que se tornem, aos nossos olhos, modernos. Goethe, em seu texto "Shakespeare e o sem fim", fez uma perspicaz colocação sobre o poeta inglês: "Ele é, se considerado mais de perto, um poeta decididamente moderno, separado dos antigos por um precipício monstruoso, e não segundo a forma exterior, aqui deixada de lado, mas segundo o sentido mais íntimo e profundo". (Goethe, 2000, pp 33-34). Não se trata aqui, de modo algum, de fazermos uma comparação entre Winckelmann e o autor de *Hamlet*, mas de pensarmos essa modernidade, não meramente formal e que se dá num tipo de

produção que ainda não é vinculada ao que chamamos de romântico[1]. Posto que Shakespeare "não é um desses poetas a que chamamos românticos" (*Ibid.*), no trato com nosso autor podemos retomar aquilo que Goethe diz sobre o poeta: "Ele pertence muito mais àquele gênero a que chamamos ingênuo (...) aproximando-se da nostalgia apenas em pontos extremos". (Ibid.).

Esse lugar especial, que permite que se seja moderno e ao mesmo tempo ingênuo[2] é o que podemos considerar um dos móbiles do sem fim de Shakespeare no texto de Goethe. Sem grande esforço, poderíamos aplicá-lo também ao caráter singular de Winckelmann. A chave da nostalgia, embora não seja aqui objeto de discussão mais ampla, não é a melhor via para compreendermos os trabalhos de Winckelmann. Ele não é nostálgico, embora um de seus estudiosos mais interessantes, Fausto Testa, tenha dito que para o autor de *História da arte da antiguidade*, "o clássico se aprofunda em uma distância infinita, não restando dele mais do que a sombra e a nostalgia" (Testa, 1999, p.344). O caminho para compreendermos melhor Winckelmann, diante deste abismo que nos separa do antigo, é o de uma relação viva com este lugar histórico determinado; nos dizeres de Walter Pater, em seu *O renascimento*, "Winckelmann detém a chave para o entendimento do espírito grego em sua própria natureza, ela mesma uma relíquia da antiguidade clássica aberta por acaso a nossa atmosfera moderna." (Pater, 2014, p. 207). Essa chave de se ter a Grécia em seu espírito fez com que fosse possível observar no substrato material remanescente mais do que uma estatuária impressa em pedra morta, os gregos permanecem, de alguma forma, vivos em suas obras. A via para a apreensão deste mundo, mesmo que não se coloque plenamente, pode, ainda que de modo parcial, ser atingida. Isso permite uma declaração como: "O único caminho para que nos tornemos grandes e quando possível até mesmo inimitáveis é a imitação dos antigos" (GNA, p. 31).

---

[1] Embora, segundo Giuli Preti, em sua tradução de Schelling, *Le arti figurative e la natura*, de 1945, haja um vínculo claro entre Winckelmann e os românticos: "Mais que a influência da estética sistemática, que estava a nascer na Alemanha com a obra de Baumgarten, Winckelmann sente a viva influência de Shaftesbury, cujas ideias se adaptavam melhor àquela experiência artística profundamente nova que caracterizavam as posições de Winckelmann no seio da cultura europeia, fazendo dele, em plena idade das luzes, o primeiro dos românticos" (*Op. cit*, p. 14). Embora não concordemos com tal qualificação, ela não deixa de mostrar as dificuldades de se encerrar Winckelmann em um posto determinado.

[2] Nos dizeres de Schiller: "Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo ou não é gênio. (...) O gênio tem de solucionar as tarefas mais complexas com despretensiosa simplicidade e desembaraço; o ovo de Colombo vale para toda decisão genial. Legitima-se como gênio somente por triunfar com simplicidade sobre a arte complexa. Não procede segundo princípios conhecidos, mas segundo inspirações e sentimentos; suas inspirações são estros de um deus (tudo que a natureza faz é divino), e seus sentimentos são leis para todos os tempos." (Schiller, 1991, p.51)

A posição peculiar deste autor, anterior, segundo Goethe, aos "acontecimentos dos novos tempos" (Goethe, 1969, p. 225), ou seja, às duas revoluções, a copernicana, empreendida por Kant, e a francesa, nos permite pensar um esforço que não termina; um impulso em relação à antiguidade artística e ao trato com as artes que traz em si a sua carga de modernidade: "Talvez seja preciso ser arquimoderno para ter um ponto de vista transcendental sobre a antiguidade. Winckelmann sentiu os gregos como um grego", dizia o romântico August Schlegel (1997, p. 95). Portanto, para o autor da *Kunstlehre*, Winckelmann poderia não ter sido moderno o suficiente para que pudesse superar a experiência viva dos gregos no sentido de uma depuração que se afastasse do objeto particularizado; numa via que apresentasse uma espécie de conhecimento transcendental. Se pensarmos na própria caracterização dada por Kant acerca do que seria o conhecimento transcendental, não será difícil compreender que nosso autor realmente não se encontra em tal registro: "Chamo transcendental todo o conhecimento que em geral se ocupa menos dos objetos, que do nosso modo de conhecer, na medida em que este deve ser possível *a priori*" (Kant, 1997, p. 53).

Ao tomarmos a definição do transcendental, não se torna difícil entender que Winckelmann, grego ou não, fique um tanto quanto distante de tal abordagem e mais ainda do caráter *arquimoderno*. Em sua obra os objetos são a parte central do trabalho, eles não são exemplos de uma teoria, mas elementos constituintes dessa teoria. Embora haja, de certo modo, uma preocupação em relação ao modo de conhecer os objetos: "a capacidade de sentir o belo na arte é um conceito que une a um só tempo a pessoa e a coisa, ou seja, o contentor e o conteúdo, o que eu, portanto, encerro em uma unidade." (KS, p. 212). Esse aspecto fundamental elimina a possibilidade de uma apreciação das artes que seja passiva ou mera recepção inativa. O lugar desta atividade da sensibilidade é posto pela união do sujeito que observa e a obra de arte, ambos colocados como que a um só tempo e inseparavelmente. Portanto, por mais que se busque compreender o "sentimento do belo", ele não é passível de isolamentos em relação ao seu objeto.

A presencialidade da obra será um dos postulados mais caros a Winckelmann e talvez o único postulado central de sua teoria que vemos colocado integralmente em seu primeiro escrito, as *Descrições das principais pinturas da galeria de Dresden*[3]. Escrito não publicado em vida, onde ele, de modo quase oposto ao que veremos em seus textos

[3] *Beschreibung der vorzüglischsten Gemälde der Dresdner Galerie*. Texto escrito no final de 1752 quando Winckelmann trabalhava como Bibliotecário em Nöthnitz, para o Conde de Bünau. Vale destacar que o quadro que viria a ser a *Prima Donna* desta coleção, a Madona Sistina, de Rafael, ainda não havia sido adquirida, isso só ocorreria em 1754.

posteriores, se colocava como simpatizante da pintura holandesa e de Caravaggio, o autor inicia a sua insistência no ver[4]: "Pergunte a um filósofo da antiguidade: o que é a beleza? Eu falo com referência a Aristóteles, deixe essa pergunta para os cegos, ele diria. Venha e veja." (*Ibid.*, p. 8). Sobre essa passagem, é interessante observarmos o que Pommier, um grande comentador das obras de Winckelmann, nos diz: "Essa máxima retomada do evangelho toma a consciência certeira da inelutável necessidade de uma contemplação direta para encontrar o caminho da compreensão da arte, e é por meio de uma citação do evangelho, o 'venha e veja' de São João (I,47), que exprime sua concepção." (Pommier, 2003, p. 29).

A insistência no ver marcará toda a teoria de Winckelmann: é da percepção que se parte, mas ela não encerra o processo. Tal presencialidade é na verdade uma cláusula *sine qua non* de toda experiência, por falta de termo melhor, estética. O que se espera é que o sujeito se eduque de acordo com os objetos vistos, o particular deve se colocar em íntima relação com o sujeito para que a universalidade do belo tenha lugar. Aquilo que se encontra plasmado nas obras é que permite o duplo atuar e a educação desses sentidos. Mas este sujeito em formação cobra por um objeto, e este objeto deve ter sua carga de idealidade. Tomemos um dos exemplos mais caros a Winckelmann, o *Apolo de Belvedere*:

> A contemplação desta maravilha da arte me faz esquecer todo o resto. Eu mesmo procuro adotar uma postura digna para admirar tal obra do modo que ela merece. (...) E me parece que o objeto de minha contemplação, como o de Pigmalião, cobra vida e movimento. Como pintá-lo, como descrevê-lo? Teria de ser guiado pelas mãos das artes para dar conta do que comecei a esboçar aqui. Só me resta ofertar aos pés da estátua os conceitos dela extraídos e aqui esboçados, tal qual a coroa dos que decidem cingir as cabeças dos deuses e não as podem alcançar. (GKA, I, , p. 780).

O que podemos ver é que mesmo um todo aparentemente encerrado e limitado como o *Apolo de Belvedere* traz a carga do movimento sem fim da experiência estética. Ainda que, segundo Winckelmann, o observador possa, diante desta obra, ser "elevado ao reino das belezas incorpóreas e intente ele mesmo ser criador de uma natureza celestial para encher seu espírito de belezas que se elevam por sobre a natureza" (*Ibid.*),

[4] Para ilustrar essa peculiaridade, que nos baste as seguintes passagens: "Eles [os Carracci] tem um modo escuro de pintar, para o qual há objeções desde sua época. (...) Essa escuridão deve ser diferenciada da força e da audácia de Caravaggio." (Winckelmann, 2007, p. 6). E quando fala de Guercino, Guido Reni e Albani, no que se refere à luz ele declara: "Falta algo em suas obras, e que pode ser encontrado nas obras de Correggio, Rubens, van Dyck, Rembrandt e de quase todos bons pintores holandeses. Deixo isso para que vejas, não para que se fale." (*Ibid.*, p. 7).

não há como o receptáculo humano poder encerrar tal atividade. Este voo na direção do imaterial é um caminho que não tem fim. Análogo às obras, o observador deve tentar se elevar para além da materialidade, ou "tomar da materialidade apenas o necessário" (*Ibid.*).

Há um principio que gira em torno da economia expressiva, quer dos gestos, das ações ou das caracterizações; o ideal que se coloca é o de uma arte que é econômica em sua expressão "[O artífice], devendo escolher o mais belo nas paixões, deve restringir-se àquele grau de expressão que não traga prejuízo à beleza" (MAI, p. 71). A própria escolha da escultura parece promover esse ideal de economia que revela a sua duplicidade. À pergunta: por que a escultura é central em Winckelmann?, respondeu Walter Pater: "Porque, por essa limitação, ela se torna um meio de expressão perfeito para um motivo intelectual do intelecto imaginativo. Por isso, ela renuncia a todos os atributos do seu material que não promova aquele motivo." (Pater, 2014, p. 201).

A duplicidade, presente no observador, também encontra o seu correlato na obra de arte. Há na própria obra algo que de antemão se apresenta aos dois sentidos, interno e externo; ela fornece sua faceta material (mecânica) e a sua faceta espiritual. O aspecto que as une é a própria sabedoria artística. E o observador treinado poderá cada vez mais sentir e ver a faceta espiritual e universal no caso particular, mas não se pode abandonar aquilo que se configura na contingência histórica: o que está materialmente plasmado na obra. É na própria materialidade, econômica, da obra que a beleza se permite apresentar-se aos nossos olhos. O ideal mais elevado e puro de beleza, em última análise, não seria sequer passível de figuração: "o cumprimento da beleza não existe fora de Deus" (MAI, p. 64). Tal beleza é quase que uma ideia reguladora: "a beleza humana quanto mais ao alto se eleva, quanto mais conveniente, proporcional e correspondente, pode ser um ideada, e pouco, em relação ao Ser supremo, diverso da matéria por sua unidade e indivisibilidade" (*Ibid.*). Ela não se apresenta aos homens senão em sua faceta corruptível e material que se aproxima apenas idealmente da beleza incorruptível. Posto que suas características são indissociáveis da imaterialidade, ela permanece como um aspecto que norteia do alto dos céus a produção artística.

Aquilo que vemos numa obra de arte nunca é a beleza unitária e indivisível de que nos fala Winckelmann em sua *História da arte da antiguidade*. A beleza artística se apresenta sempre inserida no mundo do devir, do vir a ser. É na superação da materialidade que reside o esforço sem fim do artista. Esforço para se alcançar "um grande entendimento que pôde elevar-se por sobre a matéria" e "uma mão que foi

conduzida e determinada pela formação da mais elevada essência" (KS, p. 275). Uma imposição análoga é posta àquele que busca entender a beleza e, como no caso do artista e do espectador, a atividade não se encerra:

> Os sábios que pensaram sobre a fonte do belo em geral, que o investigaram em coisas criadas e trataram de chegar à fonte da beleza suprema, acreditaram no perfeito coincidir da criatura com seus desígnios e suas partes constituintes. Mas isto equivaleria à perfeição, da qual o ser humano não poderia ser um receptáculo com capacidade suficiente. Nosso conceito universal da beleza permanece indeterminado e se forma em nós por conhecimentos soltos que unimos e ligamos; e que, se corretos, nos apresentam o mais alto grau da beleza humana, a qual elevamos por sobre a matéria. (GKA, I, p. 250)

É em relação à superação da materialidade que devemos empreender nossos esforços no âmbito da conceitualidade do belo em geral. Esse esforço não pode encerrar o processo, pois a beleza, a partir do momento em que se vê plasmada, se vê infundida da corruptibilidade da matéria. É no equilíbrio que se estabelece entre essa imaterialidade e a própria materialidade, no sentido de uma determinação recíproca, que se pode observar a beleza ideal. Nesse sentido uma obra como o *Apolo de Belvedere* nos lança na direção do insondável. Ele "representa o supremo ideal das artes, o artista tomou não mais que o imprescindível da matéria para realizar e tornar clara sua intenção. (...) Sua figura é superior à humana e sua atitude reflete a grandeza que se vê encerrada." (KS, p. 267)

A grandeza sobre-humana não é tanto o resultado corrente das obras de arte em geral, quanto algo que se atinge na boa relação da materialidade com a incorporeidade. A matéria se torna receptáculo para o imaterial. E sem fim é o esforço do espectador no sentido de poder captar essa beleza singular, que descende do que há de mais elevado e distante para diante dos nossos olhos. Como já dissemos, o olho deve ser treinado a partir de tais objetos. E assim como em seu texto primevo sobre a Galeria de Dresden, permanece a máxima, juntamente com o sem fim de toda a atividade especulativa: "A mais elevada clareza não pode ser dada em coisas que repousam sobre os sentimentos, e aqui não é permitido que se professe tudo de modo escrito. (...) Aqui se diz: vá e veja." (*Ibid.*, p. 233)

Tal observar, porém, não se dá de modo estático. Embora da obra irradiem conceitos e aspectos que podem ser apreendidos pelo observador, a atividade é de um perpétuo mover-se,

> Pois é ainda mais difícil o conhecimento da beleza da arte nas obras dos antigos, pois ainda que a vejamos mais de cem vezes,

> ainda descobrimos alguma coisa. No entanto a maioria pretende ter adquirido esse conhecimento como quem obtem seus saberes de periódicos mensais e se permitem julgar a um *Laocoonte* e a um Homero até mesmo na presença de quem os estudou por anos. (GKA, p. XXVIII)

Uma visitação constante é o que nos permite superar a superfície. É esse mergulho recorrentemente renovado que nos leva às profundezas imateriais da obra plasmada. Um caso exemplar de tal contemplação profunda, ou seja, de uma observação que transpõe a superfície da obra e que se faz de um modo também ativo pelo espectador, é a descrição que fez Winckelmann do *Torso de Belvedere*. Tal descrição é quase que um *analogon* do todo de sua obra e demonstra como em poucas passagens o sem fim intrínseco à atividade de reconstituição e atualização do mundo grego. Para tratar dessa peça "sem braços, pernas e cabeça [que] recebeu grande fama e atenção de todo artista de entendimento afiado graças à sua grande beleza" (SB, p. 167), o que se pode fazer é uma abordagem que se projete para além da fragmentada estátua materialmente colocada.

O olho do espírito terá de se elevar o tanto quanto possa por sobre as lacunas materiais e superá-las em discurso: "essa descrição se refere unicamente ao ideal desta estátua, especialmente onde ela é ideal" (SB, p. 174). A descrição como um todo terá de ser ideal como atesta o final do texto: "após essa descrição ideal se deve seguir uma sobre a arte" (SB, p. 180). Posto que a própria peça encontra-se em um estado lacunar, "como posso descrevê-lo se se encontra privado das mais significantes partes da natureza?" (SB, p.175). A descrição não é a mera transposição da imagem para o discurso. Ela coloca uma questão que podemos nos fazer em relação a toda antiguidade, nós nos encontramos no "precipício monstruoso" que nos separa dos antigos, um lugar onde nos falta muito mais do que gostaríamos. A descrição, por vários motivos, se coloca para além da *ekphrasis* antiga; ela é como que "uma prova de tudo que se pode pensar sobre uma obra de arte de tamanha perfeição e é também exemplo de um inquérito no campo artístico" (*Ibid.*). A imagem ideal, disponível apenas aos delicados mecanismos do sentido interno, vai sendo construída discursivamente a partir de um fragmento.

Um caminho onde o sentido interno e o sentido externo se unem, ou seja, o caminho que une olho e espírito, leva o espectador a ver "mesmo um milagre" (SB, 170). Pois onde "à primeira vista não víamos mais do que uma pedra disforme" (*Ibid.*), com o auxílio do espírito, passaremos ver "Hércules como que em toda a sua ação, e o deus e o herói se farão visíveis ao mesmo tempo nesta peça." (*Ibid.*). Contra a própria

materialidade da escultura, os nossos olhos se transfeririam a um ideal. Tal modo de ver que surge a partir da soma de duas dualidades, a dualidade dos sentidos e a dualidade da própria obra que traz sua carga de idealidade para além de sua superfície. "Por meio de uma arte secreta poderá o espírito desvelar desde todos os feitos de sua força até a completude de sua alma" (SB, p. 172). Há uma exigência de que o espírito atue para que se possa sentir o todo da obra. Esse espírito virá atuar no sentido de abarcar uma ausência, preencher, ainda que fora da faceta material, tais lacunas. O sentido interno, se preparado e educado para apreender perfeições, vai poder preencher pouco a pouco os vazios de modo a dar uma unidade às diferentes presenças que atuam no jogo de completar essa estátua.

A descrição, aqui, como nos diz Mas em sua introdução à edição espanhola dos *Gedanken...*, "atendendo ao ideal, se resolve finalmente numa espécie de mitologia estética de mediação e superação" (Mas, *in* Winckelmann, 2007, p. 49). A própria ausência material é que de certo modo traduz e concentra a grandeza do projeto de Winckelmann; na ausência dos objetos, ou de sua integralidade, o que vem ao auxílio é uma espécie de discurso ideal que se lança para além daquilo que se apresenta aos sentidos. É por meio de tal relação com o ideal que podemos anexar a este torso "uma cabeça cheia de majestade e sabedoria", "os braços que estrangularam o leão no monte Citerão" e "as pernas que perseguiram e alcançaram o cervo de patas de ferro" (SB, p. 172). O olho se vê lançado então por sobre a presença material, mas não num salto que eleve os olhos na direção do vazio, mas numa ascese em que o espírito, munido de um ferramental específico, perpassado e afetado pela materialidade reveladora da obra, se permite lançar-se para dentro daquilo que a superfície do mármore estabelecia como puro objeto do ver. O olho deve buscar, com o espírito, o imaterial e espiritual na obra para o qual "a forma (*Gestalt*) é mero receptáculo" (*Ibid*.). Somente assim poderemos ver no torso um corpo para o qual "o artista deu um nobre ideal, que se eleva por sobre a natureza. A natureza masculina em seus anos de plenitude é ascendida ao grau de serenidade divina[5]" (GKA, I, p. 714).

O artista pôde alçar-se na direção das belezas que não são corruptíveis e que trazem em si uma carga quase que divina, ainda que esta tarefa nunca se cumpra em sua

[5] Sobre isso é muito bonita uma passagem de J. Rancière: "A imagem pensativa é a imagem de uma suspensão da atividade, aquilo que Winckelmann ilustrou na análise do Torso de Belvedere: para ele, aquele torso era de um Hércules em repouso, um Hércules a pensar serenamente em seus feitos passados, mas cujo pensamento se expressava nas dobras do dorso e do ventre, cujos músculos fluíam uns para os outros como vagas que se elevam e caem. A atividade tornou-se pensamento, mas o próprio pensamento passou para um movimento imóvel, semelhante às radicais vagas do mar." (RANCIÈRE, 2012, p. 114)

plenitude. Neste corpo não vemos sequer uma veia e, sentido internamente em nosso espírito, não é um corpo inserido no devir do mundo terreno, ele emana uma unidade que se destaca da corrupção mundana. Ele "goza de plenitude e não de saciedade" ele é "feito para o regozijo e não para a nutrição" (*Ibid.*). Ele é um todo, uma totalidade, que só percebemos se nos debruçamos por sobre a matéria plasmada. Nesse caminho aquilo que se vê figurado e sua representação se confundem. Mas não nos iludamos, ainda que o espírito tenha um papel fundamental, o arbítrio individual não será o caminho.

Em tal reconstrução não podemos perder de vista a beleza, que é universal, mas não pode ser definida: "A impossibilidade de definir a beleza nasce do fato de ela ser uma coisa superior ao nosso intelecto" (MAI, p. 64). Posto que não existe uma norma dedutível de princípios gerais, como reconhecer a beleza? A resposta pode parecer até simplória: no trato com as obras de arte. O "vá e veja" é que vai permitir que se se eduquem os juízos. Os juízos baseados em pré-julgamentos serão sempre perniciosos. O arbítrio individual não é um caminho, temos de nos mover na direção do ideal de beleza. Tal ideal foi plasmado em um lugar histórico. Este lugar foi a Grécia antiga. A atividade na esteira de uma distinção da beleza artística passa necessariamente pela possibilidade de uma vivência com as obras gregas. O movimento estético de Winckelmann não é passível de isolamentos; para que se opere este ferramental do sujeito, em direção à objetividade, há sempre a exigência da presencialidade das obras. É a partir da presença que a movimentação dos modos de perceber vai permitir a extração dos conceitos que aproximam o observador da fruição mais plena possível. A atividade não se encerra, tudo se baseia num constante visitar e revisitar em relação às obras, principalmente as obras dos gregos:

> Aquilo que se diz de Homero, que aquele que aprende a se encantar com ele é aquele que o entende como um todo, também ocorre nas obras de arte dos antigos, principalmente dos gregos. Devemos torná-las conhecidas como a um amigo para que o *Laocoonte* seja visto como tão inimitável quanto Homero. (KS, p.31)

Tal método não é apenas o caminho do artista; todo aquele que quer conhecer a arte deve conhecer seus frutos com uma dedicação semelhante à que temos em relação a um amigo. É no trato com tais obras que a beleza artística se vai revelar. Ela está expressa nas obras dos gregos e tal aproximação nos permitiria cada vez mais compreender a beleza e suas manifestações. Daí decorre a preocupação em se fazer uma história da arte da antiguidade; somente no correlato material é que essas belezas, em última instância, inacessíveis, se poderiam manifestar. A história da arte, para

Winckelmann, não seria uma narrativa, mas um "edifício doutrinário (*Lehrgebäude*)" e "seu principal fim é a essência da arte" (GKA, I, p. XVI). Como a beleza é o fim último das artes, esta obra fundadora deverá, e de um modo específico, tratar da beleza, mas não de um modo que se aplique no sentido de uma metafísica da beleza:

> A filosofia tem sido praticada e pensada principalmente por aqueles que lendo o trabalho de seus antecessores deixavam pouco espaço para a sensibilidade por sobre a qual foi aplicada uma pele dura. Nós fomos abandonados em um labirinto metafísico de sutilezas e palavrórios que serviu para gerar grandes livros e desagradar o entendimento. Por tal razão a arte foi, e ainda é, excluída da consideração filosófica, e as verdades universais, que conduziriam de modo agradável à investigação da beleza, passaram por sobre a proximidade de sua fonte, não sendo aplicadas e explicadas por sua relação com as belezas particulares, se perdendo em especulações sem nenhum ganho. (GKA, II, p. 239-241)

Portanto, ao que parece, é em sua *História da arte da antiguidade* que uma tentativa de dar conta da beleza em suas particularidades teria lugar. E neste movimento a filosofia poderia prestar auxílio, mas não seria capaz de esgotar as questões. A história surge como uma estética, ou ainda, podemos dizer que temos nela uma estética em forma de história, onde alguma sorte de especulação será permitida:

> Eu me deixei levar para fora dos limites da história da arte. (...). Ao narrar o destino da arte não pude deixar de lançar meus olhos tão longe quanto me foi possível; assim como da costa a enamorada lança seus olhos envoltos em lágrimas ao mar ao ver afastar-se seu amado e sem esperança de revê-lo. Ela até mesmo chega a acreditar ver na vela distante a imagem dele. Nós como a enamorada, ficamos apenas com uma silhueta, que nos remete àquilo que é o objeto de nosso querer, mas é tão grande a falta que sentimos daquilo que perdemos que consideramos as cópias dos originais com maior atenção do que se estivéssemos em plena posse destes. Acontece aqui como com as pessoas que pretendem entender de fantasmas: acreditam vê-los onde não há nada. (GKA, II, 839)

A tentativa de abarcar historicamente a beleza, ainda que de modo indireto, leva nosso autor a se deparar o tempo todo com a inabarcabilidade de sua tarefa, já desde o prefácio de *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura* Winckelmann parece ter plena consciência de que sua tarefa não teria fim: "O pouco que trago aqui é como que uma oferenda ao deus que protege o reino das artes, reino no qual ousei pôr os pés. E os sacrifícios são menos em si mesmos do que na pureza de sua intenção e esta falará por mim." (GNA, p.12).

A intenção é a de abarcar as artes a partir da sensibilidade, mas também a de entender os fundamentos da beleza que são postos objetivamente nas obras. É claro que

tal tarefa não se encerraria nunca. A pureza das intenções é a pureza de preencher espiritualmente a distância que nos separa dos antigos. É a intenção de sentir a Grécia como um grego e de poder transmiti-la. Uma tarefa que nunca se encerrou de modo pleno. Ela se estabelece na pureza das intenções e se vê o tempo todo diante do sem fim que já se encontra nas primeiras linhas de seu primeiro trabalho publicado, ainda que de modo seminal. Winckelmann tinha consciência do sem fim de sua empreitada, interrompida por seu trágico assassinato em Trieste em 1768. Mas mesmo que ele tivesse vivido uma eternidade sua tarefa não se encerraria. E no parágrafo que encerra sua obra-mestra, a *História da arte da antiguidade*, ele nos indica a consciência desta infinitude e incompletude impostas pela grandeza inesgotável de sua tarefa:

> O nome antiguidade tornou-se um pré-julgamento, mas um pré-juízo como este não é isento de aplicações. Se se propõe buscar muito, muito buscaremos e conseguiremos ver alguma coisa. Fossem os antigos mais precários teriam escrito mais e melhor sobre as artes. Em relação a eles somos como que herdeiros insatisfeitos, mas movemos cada pedra e, por meio de conclusões sobre muitas singularidades, podemos ter alguma segurança conjectural, que nos pode ensinar mais do que as notícias que nos deixaram os antigos; estas, afora algumas indicações que demonstram sua perspicácia, são meramente históricas. Não devemos nos intimidar na busca da verdade, ainda que isso gere prejuízo à nossa reputação. Alguém tem de errar para que muitos possam acertar. (GKA, II,, p. 839)

A passagem acima, que numa primeira e desatenta leitura frustra o leitor que percorreu o todo desta obra monumental, marca a eterna busca de Winckelmann em relação à beleza e aos antigos, posto que esses sejam quase que correlatos: “arrazoar sobre a arte do desenho entre os gregos é o mesmo que tratar da beleza em todas as suas partes, pois esta foi a base e o fim de sua arte” (MAI, p.63). No caminho em direção a este pensamento acerca da Grécia ficou claro que a tarefa não se encerraria em uma vida. Os gregos, que retiraram a beleza de sua incorporeidade e a expressaram na matéria, se colocam de modo tão distante que uma recepção plena se coloca como uma tarefa interminável. O esforço hercúleo de Winckelmann se coloca de dois modos: a maneira velada da própria beleza, “que pode até ser reduzida a alguns princípios, mas não se pode definir” (MAI, p. 64); e a ausência material das obras da antiguidade. Por meio de suas intuições Winckelmann busca suprimir este vazio e a tarefa nunca se verá encerrada. Ao fazer uma história em forma de estética, ou uma estética em forma de história, nosso autor marcou de modo indelével duas disciplinas em seu nascedouro: a história da arte e a disciplina filosófica da estética. Tinha plena consciência do interminável de sua tarefa e talvez por isso, em um caderno que carregava consigo,

cheio de frases esparsas de vários autores antigos, chamado *Collectanea zu meinen Leben*, Winckelmann colocou como primeiro item a seguinte passagem da *Política* de Aristóteles: “Como se diz, o começo é a metade do todo” (Br., 4, p. 154 - Aristóteles, 1303b30).

O seu esforço não foi o de encerrar uma atividade, sua ousadia foi a de por os pés em um reino nunca explorado. O sem fim da tarefa de Winckelmann é o sem fim de um explorador de terras novas. Um reino único e protegido por um só deus que se via ainda sem as fronteiras que viriam a se formar entre três disciplinas emergentes: a estética, a história da arte e a arqueologia. Munido apenas da grandeza pura de suas intenções e de seus sentidos afiados, sua história e seu modo de ver as artes marcam o começo de algo novo; a tarefa de compreender, quer os antigos, quer a beleza, não se encerraria nunca. Vemo-nos diante de uma obra que não encerra um mundo, mas que faz nascer um novo mundo. Se consideramos que o começo é mesmo a metade do todo, *A história da arte da antiguidade* é uma metade de um esforço que não se vê encerrado até os nossos dias.

É o trajeto e a formação deste movimento que se atualiza e se reapresenta desde o nascedouro das disciplinas da estética e da história da arte que tomarão as linhas deste trabalho. Do bibliotecário de Nöthnitz ao *Prefetto delle Antichitá di Roma* o que podemos notar é que, afora algumas notáveis contradições, há uma coerência nos pontos cruciais de sua teoria. Tal coerência será aqui apresentada no trajeto intelectual de Winckelmann que vai de seus primevos ensaios não publicados em seus anos em Dresden até o mundo romano manifesto na primeira edição de sua *História da arte da antiguidade*. Pois a totalidade desse trajeto nos demonstra o tipo de esforço que bem descreveu Goethe: “Encontra-se nele [em Winckelmann] por vezes certo tateio, mas o que é grandioso é que seu tatear sempre nos leva a algo. Ele é comparável a Colombo, que quando ainda não havia encontrado o novo mundo, já o trazia em sua sensibilidade.” (Eckermann, 1999, p.235). E foi essa mesma sensibilidade que levou nosso autor à sua tarefa sem fim. Como Colombo, Winckelmann tocou novas terras, mas não as pôde explorar como um todo. Seu sem fim é o sem fim de todos que se aprofundaram no abismo que nos separa dos antigos, no campo da compreensão da beleza e de sua história. Podemos dizer que ainda somos pontos de uma linha que nunca termina que inicia uma nova direção num ponto chamado Winckelmann. E, para encerrar, damos a palavra a Goethe, “O eficiente mestre desperta obedientes discípulos e sua atividade se ramifica novamente até o infinito” (Goethe, 1969, p. 224).

Primeira Parte: A caminho do horizonte normativo

Tua alma escapa / como este corpo / solto no tempo / que nada impede. / / Procura a ordem que vês na pedra / nada se gasta / mas permanece. (João Cabral de Melo Neto, "Pequena ode mineral", in *O engenheiro*)

***Preâmbulo* – Fraturas na arte do século XVIII**

O século XVIII foi muito rico para a história dos debates acerca das artes. Aquilo que se oficializou como as *Academias das artes* no século anterior gerou um espaço de discussão fundamental para que as posições e colocações de teóricos e artistas tivessem circulação:

> As Academias de artes do século XVII eram orgulhosamente conscientes de serem herdeiras do pensamento renascentista. Sua intenção era a de fazer avançar aquilo que os autores renascentistas haviam iniciado e ensinar aos artistas a verdadeira doutrina formulada nos tratados de arte dos séculos XV e XVI. (Barash, 1996, p. 252). Ainda que [a Academia] não tenha logrado cobrar importância até o século XVII (...) Exerceu um impacto de desenvolvimento nos séculos XVIII e XIX e sua influência se deixou sentir em muitos campos, convertendo-se também no berço da teoria da arte. (*Ibid.*, p. 251)

Um ponto de inflexão, dentre os produtos destas academias, foi a célebre *Querelle des anciens et des modernes*. Ironizada por Swift em seu satírico *Um completo e verdadeiro relato da batalha dos livros lutada na última sexta entre os livros antigos e modernos na Biblioteca de St. James*, a querela se tornou um dos mais acalorados debates das últimas décadas do século XVII. E ainda que se tenha iniciado no seio das academias das artes da França este embate transpôs fronteiras ganhando parte da Europa e o Reino Unido. Em sua sátira, Swift, entre outras coisas de grande agudeza de espírito narra como a série de descontentamentos dos livros entre si se torna uma batalha épica. O estopim é dado após os diversos volumes que compunham a biblioteca testemunharem a discussão entre uma aranha e uma abelha. Quando um volume de Esopo, "com o frontispício arruinado", "com danos em metade das páginas" e introduzido a uma prateleira dos modernos (Swift, 2010, p. 102), declarou que a aranha seria a faceta moderna da discussão e a última representaria os antigos, inicia-se uma contenda. Os dois invertebrados, para o volume de Esopo, acostumado a ver os animais apresentarem vícios da humanidade, representavam de alguma forma as posições dos dois lados em atrito.

A abelha, após arruinar parte da teia (*Ibid.*, p. 101), entra em uma discussão com a aranha que cheia de orgulho diz:

> Nascida para não ter posses para si além de um par de asas e uma flauta de zumbido. Sua vivência é a universal pilhagem da natureza. (...) Enquanto eu sou um animal doméstico, fornido com um estoque de nascença dentro de mim mesma. Este castelo (para demonstrar toda minha evolução em matemática) foi todo construído por minhas próprias mãos e o material foi extraído de minha própria pessoa. (*Ibid*.)

A abelha responde:

> Eu sou obrigada a fazer minha música e a alçar meus voos apenas pelos céus e a providência jamais me teria concedido tais dons se não para os fins mais nobres. Eu visito as flores e os botões do campo e do jardim, porém o que quer que que eu deles colete, me enriquece. Sem a menor injúria a sua beleza, seu cheiro ou seu gosto. Quanto a ti e tuas habilidades em arquitetura e matemática, tenho pouco a dizer: em seu edifício, até onde sei, o trabalho e o método foram suficientemente empregados, mas para a lastimável experiência de nós duas. (...) Você ostenta, por sua vez, a nenhuma outra criatura. E é obrigada a desenhar e girar tirando tudo de você mesma. (*Ibid.*)

O que o tom anedótico de Swift nos mostra é o teor das discussões. Não indo a fundo em demasia à anedota do autor das *Viagens de Gulliver*, o que podemos ver é uma visão da ligação com o ambiente natural da antiguidade e o arbítrio individual habilidoso que marcava a modernidade. O ar livre e o doméstico. O mel e a cera, o veneno e a teia. As habilidades livres e a habilidade da técnica. As passagens acima só nos servem para mostrar a amplidão atingida por esse debate. É claro que a sátira, que traz um pastiche divertido das narrativas heroicas da Ilíada a um embate entre livros, permite a Swift destilar o veneno de aranha contra os modernos e na sua teia fantástica prende os deuses do Olimpo e coloca em cena uma nova entidade que vai ajudar aos modernos: a crítica (*criticism*)[6]. Entre os modernos lutavam Tasso e Milton; Hobbes e Descartes entre outros. E entre os antigos perfilavam Píndaro, Euclides, Platão e Aristóteles.

A batalha de Swift transcorre de modo que o embate físico seja a última saída para um impasse que se mantinha vivo graças à grande argúcia dos defensores de ambos os lados. Aquilo que vemos como sátira no choque entre livros ganhou uma ampla e vívida discussão entre autores e artistas; e não se encerrou mesmo no século XIX, onde ganhando novos aspectos, a disputa se deu entre ingênuo e sentimental, clássico e romântico. Aqui observamos o desenvolvimento deste debate no século XVIII, mas para

[6] Uma deidade "que vivia no cume nevado de uma montanha da Nova Zembla" e que tinha por atributos "garras, como os gatos; sua cabeça, orelhas e voz eram como a de um asno, seus dentes já haviam caído e seus olhos se viravam para dentro, pois ela olhava somente para si" (Swift, 2010, p. 104).

que os moldes da disputa sejam entendidos é necessário que voltemos a atenção para seus primeiros agentes.

Mais do que uma ilustre discussão de arquitetos no ambiente francês do *Ancien Régime*, a querela ganhou o mundo e foi de suma importância para que melhor se fossem delineando suas partes. Para que entendamos a importância desta disputa, que nos baste por ora observar o que diz Habermas em seu *Discurso filosófico da modernidade*:

> É no domínio da crítica estética que pela primeira vez se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma. Isso fica claro quando acompanhamos a história conceitual do termo "moderno". O processo de distanciamento do modelo da arte antiga foi introduzido, no início do século XVIII, pela célebre *Querelle des anciens et des modernes*. (Habermas, 2000, p. 13)

O trecho acima, ainda que não tenhamos a intenção de acompanhar o que se entende por modernidade na obra do filósofo contemporâneo, mostra a centralidade do embate que trazia grandes autores em fileiras de batalha no texto de Swift. No campo das artes, a contenda se desenvolveu, em grande parte, em torno da defesa e do ataque ao que se notabilizou como o barroco romano, ligado principalmente à figura de Borromini. A recém-criada Academia Real de Arquitetura Francesa, um dos pivôs centrais da disputa, foi o palco de diversos ataques a uma arte mais fluida cujos representantes não se deixariam convencer pelo motivo central das argumentações que ligavam a estrutura clássica a regras imutáveis e perenes que nela eram manifestas.

Na apresentação de seu *Curso de arquitetura*, François Blondel, diretor da Academia Real de Arquitetura, indicava a clara ligação da instituição com a antiguidade romana:

> As pessoas mais inteligentes de qualquer das artes foram unidas sob o nome da Academia para trabalhar a partir de um mesmo espírito e aperfeiçoá-las; sem dizer que nossos saberes sobre a antiguidade neste assunto como se viu, nos passados séculos em Roma e em outros lugares, estas escolas florescentes da pintura e da escultura, hão de produzir grandes homens nessas artes. (Blondel, 1698, p. 16)

No mais poderoso entre os arquitetos da França de seu tempo, mantenedor da causa dos antigos, podemos notar o ambiente da aproximação em relação ao clássico no qual, segundo eles, a arte poderá florescer. Pois se tratava de voltar os olhos para a Cidade Eterna, e, com toda ajuda do Monarca, Luís XIV, o que se estava a fazer era "a pesquisa

das coisas que podem remeter a arquitetura ao seu antigo brilho" (*Ibid*., p. 16). Ou seja, como podemos ver já em seu primeiro diretor, a academia se dedicaria a um tipo de arquitetura que se voltasse, como que em espírito de retomada, a um tipo de arquitetura que se visse amparado pela grandeza antiga. Tal grandeza passaria pela suplantação do ornamento, típico dos arquitetos mais ligados à figuração moderna, pois buscava "os meios de livrar a arquitetura de seus ornamentos viciosos e da presunção de artesãos que os tinham introduzido e que pretendiam enriquecer a beleza natural e as doces graças que se tornaram recomendáveis através dos antigos" (*Ibid*., p. 17). Blondel, matemático e ortodoxo, não parece ser a encarnação do neoclássico que surgiria depois, mas aquele que de modo oficial se atrelava às regras da arquitetura clássica de modo irrefletido. A antiguidade era mais que um precedente, ela era a fonte de "um método que foi inserido como pedra de toque das ordens na qual a harmonia dos nobres sentidos, da visão e dos sons eram garantidas pelas ordens da arquitetura (...) A grandeza da antiguidade e a Sagrada Escritura eram suas duas abalizadoras" (Rykwert, 1980, p. 19). Essa versão que unia as cinco ordens da arquitetura à proporção do corpo humano e à harmonia musical, ou seja à imagem e semelhança de Deus e à harmonia celeste "era um ensinamento atemporal que fornecia a regra, mas que também era validado por um grande precedente: o passado de ouro. A antiguidade e as sagradas escrituras eram seus abalizadores e com sua ajuda todo substrato do passado deve ser interpretado." (*Ibid.*). Blondel, em sua justificativa de escolha acerca dos arquitetos modernos a serem tratados, elenca os motivos da escolha de Vignole, Palladio e Scavone não apenas por critérios usuais de cunho valorativo, mas por critérios de legitimação que passavam necessariamente pelas ordens arquitetônicas estabelecidas pelos antigos:

> Eu escolhi entre os modernos os três arquitetos que nos apresentam preceitos que são aprovados pelo mais universal saber e que estão em conformidade com a beleza de seus edifícios, (...) para que se possa mostrar seus sentimentos sobre cada uma das ordens e os meios mais fáceis de programá-las. (Blondel, 1698, p. 18)

A questão das ordens extrapolava o ambiente de discussão arquitetônica e se tornava uma questão atemporal que se ligava às sagradas escrituras de um modo em que as estruturas da arquitetura antiga fossem consideradas como algo situado para além da distância histórica. Em seu discurso de abertura da Academia, Blondel, parece deixar muito claro este ponto:

> Restaurar o nome da arquitetura em seu antigo brilho através de nosso estudo, de nosso trabalho e por uma maneira nobre de tratá-la; nobre e desinteressada. E fazer conhecidas para nós

> obras que fizeram justiça àquelas belas artes que foram honradas pelos antigos, onde a arquitetura tinha uma estima apenas concebível para nós, pois se manifestava até mesmo nos livros sagrados. (*Ibid.*, p. 32)

Não poderia ser este o classicismo que triunfaria em pleno século das luzes. A inserção divina nos padrões da arquitetura não poderia perdurar até o momento de uma severa crítica às instituições religiosas e seus dogmas. "No ponto de partida da revolução realizada pelo pensamento das luzes encontra-se o duplo movimento, negativo e positivo, de libertação com relação às normas impostas de fora e de construção das novas normas, escolhidas por nós mesmos." (Todorov, 2008, p. 49). A figuração clássica não resistiria a tal vínculo com imposições de ordem metafisico-teológica. Num aspecto dos mais convincentes as luzes deveriam, em seu interior, defender apenas as formas livres do barroco e as curvas hábeis e sinuosas de um Borromini. Não foi o que aconteceu. Mesmo nos ambientes de poder e de discussão da arte do segundo ato do século XVIII, o classicismo reinava triunfante. A nova regra era a de desprezar a arquitetura moderna do século XVII e das primeiras décadas do XVIII em quase todos os ciclos. A crítica, na segunda metade do século, se tornará até mesmo mais contundente. O ataque à arquitetura barroca – bem como o ataque a toda sorte de figuração que, segundo o diagnóstico classicista de Bellori, tinha de ser "combatida em dois extremos contrários: um totalmente sujeito ao natural e outro à fantasia" (Bellori, 2009, p. 32) – se faria cada vez mais áspero e incisivo. Isso se deve à renovação que o debate ganhou no seio das luzes, inclusive a nomenclatura mudou, e com ela as associações: "As palavras clássico e classicista sugerem autoridade, discriminação, até mesmo esnobação –, distinção quanto à classe, de fato. Neoclássico, por sua vez é associado com revolução, objetividade, iluminismo, igualdade." (Rykwert, 1980, p. 1).

No ano de 1772 o arquiteto David Le Roy[7] em discurso comemorativo do centenário da *Académie Royale d'architeture* fez uma espécie de balanço daquilo que a instituição vira acontecer nestes cem anos:

> A Itália, como sabem os senhores, oferece ao homem de gosto um quadro surpreendente da mobilidade das artes. As ruínas de alguns monumentos nos mostram a origem da arquitetura, outras a perfeição, ele vê em Roma obras-primas de artistas célebres que viveram no século dos Médici e a arte desonrada de Borromini, assim como o sol que nasce se eleva ao alto dos céus e se afunda na penumbra. Na Itália podemos ver a arte

[7]Arquiteto que "relativizava as regras de Vitrúvio e se questionava sobre se deveria servilmente imitar as ordens gregas". (Kruft, 2016, p. 449). Esse arquiteto mediu construções na Grécia e escreveu em dois volumes um livro chamado *Antiquity of Athens*, sobre o qual "Winckelmann irritou-se com os pormenores e denominou o volume um '*Monstrum Horrendum ingens*'" (*Ibid.*, p. 453).

> percorrer a linha que vai da sua origem à perfeição e ao termo mais baixo de sua queda. (Le Roy, *apud.* Pommier, 2000, p. 195)

O juízo deste arquiteto hoje nos choca e não poderia ser diferente. Mas revela o triunfo daquilo que se habituou chamar de neoclassicismo por sobre o que se convencionou chamar de barroco. As linhas de Borromini davam lugar à sobriedade de um Marchini, o arquiteto responsável pela Vila Albani. Mais do que a estupefação diante das obras do barroco o que se buscava, neste final de século XVIII, era o *Grand Gôut* dos antigos. Tudo aquilo que se referia às curvas do barroco e do rococó deveria dar lugar à sobriedade impoluta dos edifícios classicizantes.

Krubsacius, importante arquiteto alemão, também, algumas décadas antes do pronunciamento deste discurso, se posicionou contra a arquitetura cheia de ornamentos e, no seu louvor à arquitetura mais clássica desta mesma instituição, deferiu o seguinte juízo:

> todos os membros da Sociedade Real de Arquitetura, posicionaram-se contra essa feiura desgarrada e conseguiram que os novos edifícios reais e públicos, além de muitas casas de homens distintos, não fossem manchados por esses ornamentos dentro e fora de Paris. Dentre todos, sobretudo o cavalheiro Servandoni, por amor pela antiga maneira de construir e ornamentar dos gregos e romanos, foi o que mais contribuiu para o reestabelecimento do antigo bom gosto. (Krubsacius, 2016, p. 220).

Os dois momentos apresentados nos mostram de algum modo o quão conflituoso se podia ser em relação ao barroco. O contexto dessa crítica parece ganhar maior amplidão se observarmos que, de certa forma, ele se expandia para além da esfera das academias e dos debates entre pensadores e artistas. Essa tendência ao clássico parece emergir da consciência de uma crise, que vai se tornando clara a partir de 1750. Os excessos formais do rococó faziam emergir a busca por um cânone que se apresentasse como alternativa aos modos figurativos e aos objetos dados por característicos do modo de operar artisticamente do barroco tardio. O modo clássico de se pensar as construções e as artes figurativas, a sua busca por um “estilo verdadeiro” ou de um “verdadeiro e bom gosto” transformariam as declarações de repúdio ao excesso formal de um Bernini, de um Giambologna e de um Borromini um hábito, um modo de pensar e observar as artes que se tornaria, por algum tempo, o modo geral de se pensar a respeito do que se apresenta aos olhos. O valor dado à imagem e a engenhosidade do artista fazia com que os ciclos ditos ilustrados clamassem por certa regularização e regularidade das formas.

Argan vai dizer que o barroco é "a inevitável fase de passagem entre um racionalismo e outro" (Argan, 2004, p. 47).

Uma passagem conhecida do anedotário francês do *Ancien Régime* deixará claro o pendor classicista que se colocou no centro do poder e em detrimento do barroco tardio. Madame Du Barry, a favorita de Luís XV – que, aliás, por si só é um caso exemplar, posto que tomou o lugar daquela que na visão jocosa de alguns franceses é a própria encarnação da frivolidade geralmente atribuída ao rococó: a Madame Pompadour –, ao receber do rei o castelo de Louvecciennes, tratou de remodelá-lo, de modernizá-lo, em fins dos anos 60 do século XVIII. Para executar as pinturas da nova ala, o artista escolhido foi Fragonard, que à época se encontrava no apogeu de sua fama. O pintor levou alguns anos a executar as pinturas e ao entregá-las, viu suas obras serem refutadas. Du Barry já não queria um pintor que remontasse à arte fora de moda da década anterior e para que a execução ficasse ao agrado da contratante um outro pintor foi chamado para executar a tarefa: Vien, pintor classicista de talento, mas que não permaneceria nos anos e séculos vindouros no mesmo patamar do artista refutado.

O primeiro dos pintores é hoje considerado "um dos mais geniais do século XVIII" (Pinelli, 2012, p. 12) e o último, apesar de ter, juntamente com Rafael Mengs, sido considerado o primeiro a pintar ao gosto antigo, não nos foi legado num mesmo patamar que seu antecessor. Para entendermos essa mobilidade do gosto oficial francês, representado aqui pela favorita do monarca, não haveria dois casos mais adequados que os desses artistas em questão[8]. Fragonard "arejado, imediato, artificioso e irracional (justamente no momento em que se insiste na racionalidade clássica)" (Argan, 2010, p. 162) e Vein, "modesto, como mais modesta, ainda que diversa de medíocre, é a carga artística desse pintor" (Pinelli, 2012, p. 12). Mais do que atribuir uma distinção de valor a esses pintores e de desqualificar o classicismo de Vein, que teria entre seus discípulos David (este sem dúvida o mais conhecido dos pintores classicistas do século XVIII), o que pretendemos é demonstrar a transição do gosto e da arte oficial dos palácios que vai de uma arte, que era a manifestação sensível da riqueza das formas da natureza, do movimento e de valores da existência individual que se manifestariam por meio do engenho, para outra, que representasse o retorno ao racional, ao primitivo, à economia

[8]E aqui não entraremos nas célebres passagens sobre ambos que nos deixou Diderot em seus *Salões*, o que demandaria um trabalho extenso que não nos seria permitido desenvolver aqui, embora apelemos sempre a tal leitura.

das ações e onde se via no retorno "ao antigo um modo de contrastar-se com a frivolidade do rococó" (Praz, 1990, p. 88).

Ao tratarmos de uma figura que dominou o cenário político francês como favorita do monarca, pode ser tentador apontar para os caprichos de uma dama central da corte. A grande popularidade que os libelos contra essa mulher da corte, e mais em especial o livro muito popular chamado *Anedoctes sur Madame la Contesse Du Barry* nos apontam uma pessoa "Sem espírito, sem talento, do seio da infâmia, / ela foi elevada ao trono." (Darnton, 2012, p. 208). Isso poderia nos contagiar a ponto de fazer crer que a troca de pintores tivesse sido apenas uma atitude de alguém *sans esprit*, o exemplo poderia até ser inserido no extenso anedotário contra a condessa. Mas não é esse o ponto. Ao que nos parece, o caso demonstra o deslocamento que provém da fadiga das figurações grandiloquentes do barroco tardio. A busca pelo *Grand Gôut* dos antigos, cada vez mais, fará uma alteração nos modos de se ver a arte. O século se voltava a um momento em que "o classicismo havia dito tudo no *settecento*" (Pinelli, 2012, p. 17). Para atestar esse pendor em relação ao rigor clássico do gosto francês e a acolhida pouco honrosa que as figurações do barroco teriam no século das luzes, que nos baste a pena perversa e ágil de Voltaire, que em seu *Cândido* colocou no rol das personagens passageiras um fascinante nobre veneziano, que era a hipérbole deste gosto barroco tardio e de sua frivolidade. Diante do elogio de um exemplar de Homero, proferido pelo herói do romance o nobre de Veneza responde:

> Pois não me causa nenhum [deleite]", disse friamente Pococurante. "Fui levado a crer que teria prazer ao lê-lo; mas essa repetição contínua de combates que se parecem todos, esses deuses que agem para afinal não fazer nada de decisivo, essa Helena que é a causa da guerra e que mal entra em cena; essa Troia que os gregos assediam mas não tomam, tudo isso me causou um tédio mortal. Vez por outra perguntei a eruditos se eles se entediavam tanto quanto eu à leitura de Homero. Todas as pessoas sinceras admitiram que o livro lhe caía das mãos, mas que era preciso tê-lo sempre na biblioteca, como um monumento da antiguidade, como uma dessas medalhas corroídas que já não há como pôr em comércio. (Voltaire, 2013, p. 157)

O tom jocoso com que o ilustre *philosophe* aponta este comportamento do nobre entediado do Veneto é ainda mais revelador quando o assunto é a arte da pintura:

> Depois do almoço, passeando por uma comprida galeria, Cândido ficou surpreso com a beleza dos quadros. Perguntou de qual mestre eram os dois primeiros. "são de Rafael", disse o senador, "eu os comprei bem caro, por vaidade, faz alguns anos; dizem que são o que há de mais belo na Itália, mas não me agradam em nada: as cores são sombrias demais; as figuras não

> têm vulto nem destaque; os panejamentos não se parecem em nada com um tecido; numa palavra, digam o que disserem, não são uma imitação veraz da natureza. Só gostaria de um quadro se julgasse ver nele a própria natureza: não há nenhum que seja assim. Tenho muitos quadros, mas não os contemplo mais." (*Ibid.*, p. 156)

Apesar de residir em Veneza, nosso curioso senador parece representar não o ambiente veneziano, onde os ataques se insinuavam uma "hostilidade em relação à arte barroca da qual Roma é o símbolo" (Pommier, 2000, p. 202), mas o ambiente do qual Pococurante parece ser tributário é o ambiente que louva a força das imitações de Caravaggio, uma força que se manifesta "sem a mediação de sistemas de conhecimento e de representação" (Argan, 2004, p. 211). Um mestre que só tinha por mestra a natureza. O que vemos é que sob o filtro da ironia de Voltaire se apresenta a hipérbole daquele que se opõe ao classicismo, o que não é apenas o fruto de seguir uma moda, mas de ter ficado para trás em relação aos julgamentos de seu próprio tempo. O que esses casos acima citados, do grande ataque a Borromini ao nobre veneto, nos apresentam é "um fenômeno notável (que deriva da história das ideias, seja na França classicista, seja na Europa do século XVIII): aquele de uma reserva, se não de uma hostilidade no confronto em relação à arte barroca. (Pommier, 2000, p. 194).

* * *

Encontrar o lugar de Winckelmann nessa história não é tão fácil quanto possa parecer. Pois se a clara filiação de Winckelmann à figuração da antiguidade é evidente, os modos de seu classicismo divergem, e em muito, dos do classicismo de Blondel e de outros franceses do século anterior. Mas não se pode negar que o autor, ao abandonar os critérios estéticos pouco notáveis quanto à originalidade de seu pensamento que deram origem ao seu texto sobre a galeria de Dresden, foi fundamental para a história da elevação do que se convencionou chamar de neoclassicismo no século das luzes. Temos de lembrar que Winckelmann habitava a Florença do Elba, Dresden; uma cidade onde o gosto oficial, ainda que sem o peso enfadado do nobre retratado por Voltaire, se estabelecia em clara relação com o universo que chamamos de barroco. Sua obra inaugural, os *Gedanken*, foi um primeiro grito de insurgência contra os excessos figurativos do barroco tardio que se via vigorar nas obras da arquitetura da Saxônia. Inserir Winckelmann no contexto do neoclassicismo que se vê como questão crucial na

Europa é uma tarefa que a princípio não apresenta grandes dificuldades. Duas obras sobre o neoclassicismo editadas na Itália, uma nos anos 1970 e outra na segunda década de nosso século, a saber o *Gusto Neoclassico*, de Mario Praz e *Il neoclassicismo nell'arte del settecento*, de Antonio Pinelli, insistem na centralidade Winckelmann no paradigma deste tipo de figuração.

Segundo Pinelli, os *Pensamentos sobre a imitação...*, de Winckelmann, "podem ser, como nenhum outro, definidos como o mais influente escrito teórico da segunda metade do século XVIII no campo artístico, autêntico monumento de fundação do movimento neoclássico." (Pinelli, 2012, p. 65). Mais adiante o autor ainda diz: "se os *Gedanken* são considerados o manifesto teórico do neoclassicismo, a *Geschichte* [*der Kunst des Altertums*] deve ser considerada a sua verdadeira bíblia" (*Ibid.*, p. 66). Mario Praz, por sua vez coloca a centralidade de Winckelmann em outros termos: "Já a renascença havia idolatrado as estátuas belas da antiguidade; Winckelmann, podemos dizer, reproduz a séculos de distância o sentimento da renascença" (Praz, 1990, p. 65). A centralidade de Winckelmann para a falência do barroco tardio enquanto gosto oficial e para a ascensão e atualização dos antigos não nos deve cegar, seus textos carregam uma postura em relação à arte grega o que já aponta para uma diferença clara com o classicismo que se via vigorar a partir do final do século anterior.

Como leitor, Winckelmann foi eclético nos anos que antecederam a publicação de seus *Gedanken*, lia com grande dedicação os agentes da querela do século anterior: Perrault, Boileau e outros. Isso pode ser visto na cuidadosa seleta feita por ele desses autores (Cf. Décultot[9], 2004, p.57). Mas a postura que ele estava a construir inseriria uma fissura nesse embate que não se encerrara de modo efetivo. O debate se renovaria ainda mais uma vez. No retrato irônico de Swift a discussão se inflamava a tal ponto que a reconciliação era impossível, a seu ver a disputa "se encontrava tão acalorada pelas cabeças quentes das duas facções, e as pretensões de ambos os lados eram tão exorbitantes, que já não admitiam nenhuma margem para a conciliação." (Swift, 2010, p. 99)

O impasse em que se colocaram as visões sobre os antigos e modernos possui, porém, um grande ponto de fratura. Podemos localizá-los em uma obra de Claude

[9] Estudiosa e tradutora de Winckelmann. Autora de diversos trabalhos que ajudam a aclarar o universo de questões envolvidos na obra de nosso autor. Entre suas obras destaca-se o livro *Untersuchungen zu Winckelmanns Exherpthepften – ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte in 18. Jahrhundert*. O afinco desta estudiosa prestado em relação aos inéditos é exemplar.

Perrault: o tratado *Sobre as cinco ordens das colunas*, de modo muito claro. Ainda que o arquiteto, responsável pela ala leste do Louvre, não negue que "os antigos de maneira acertada acreditavam que as regras que deram às suas construções a beleza eram baseadas nas proporções do corpo humano" (Perrault, 1980, p. 47). Ele não afasta a possibilidade de variação entre essas regras, tal como nos corpos humanos. O arquiteto e teórico sabe que as ordens, assim como a natureza, podem gerar "regras diferentes que são determinadas pela diversidade das intenções de fazer uma forma massiva ou mais delicada" (*Ibid.*). As ordens, fundamentais à elevação do ideal antigo dentre os modernos, como notava o ilustre tradutor de Vitrúvio, são ligadas ao ornamento, pois "essas proporções diversas juntamente com os ornamentos apropriados, são o que fazem surgir as diferentes ordens da arquitetura, cujos caracteres nos são dados pelo ornamento." (*Ibid.*). Sua crítica à rigidez das regras de cunho classicista parte de dentro de uma compreensão das ordens arquitetônicas que visa negar o seu caráter metafísico e imutável. O modo de se observar a arquitetura clássica enquanto prescrições celestes e sua relação com a harmonia musical e com a imagem e semelhança de Deus será questionado. Na insistência por ver ruir a ligação da arquitetura clássica com regras intransponíveis, o mais agudo dos defensores da modernidade mantém a imutabilidade das harmonias (Cf. *Ibid.*, p. 49), mas rompe com a noção de que há uma ligação entre a apreensão da proporção e a evidência das harmonias: "Nós não podemos dizer que as proporções na arquitetura agradem aos nossos olhos por uma razão desconhecida ou que elas se expressam de modo similar ao das harmonias musicais." (*Ibid.*, p. 48). Ao separar os modos de recepção dos olhos e dos ouvidos o arquimoderno desvincula o objeto da arquitetura de sua relação com regras imutáveis da própria natureza, ou seja, separa a arte arquitetônica da harmonia do mundo.

Ao derrubar estas analogias entre a harmonia do mundo e as obras clássicas, que se caracterizavam por uma grande carga teológico-metafísica[10], o defensor dos modernos vai apelar para o arbítrio individual do observador. A questão aqui se volta para um certo empirismo, pois

> nem a imitação da natureza, nem a razão, nem o bom senso configuram de modo algum a base da beleza que as pessoas

[10] Que tinha como defensor mais conhecido o arquiteto de Córdoba, Villalpanda, "cujo vasto comentário literariamente massivo [do livro de Ezequiel, onde o profeta tem a visão da reconstrução do templo de Salomão] fazia a justificativa da origem divina das ordens, não apenas como sinal da ordenação divina do corpo humano, mas também em uma visão muito mais dogmática na qual elas eram parte dos dons divinos do templo em seu tipo, seja ele desenhado por Deus ou pelas mãos de Salomão sob a condução direta de Deus: as proporções e seus ornamentos vistos por Ezequiel, eram idênticas àquelas do templo que Salomão construiu." (Rykwert, 1980, p. 9)

> alegam ver nas proporções e na ordenada disposição de uma coluna, ao contrário, é impossível encontrar outra fonte para o deleite advindo delas afora os costumes (Perrault, 1980, p. 52).

O empirismo artístico de Perrault parece negar qualquer substrato metafísico e racionalista à beleza. Mesmo os monumentos da arquitetura clássica não partem de qualquer sorte de ordenação que se estabeleça previamente trazendo a lume o mundo supralunar por analogias e aproximações. Não haveria nada fora do artífice que pudesse garantir os resultados adquiridos. O próprio florescer desta arte na antiguidade não pode salvaguardar o uso irrestrito de suas medidas como regras de edificação, "posto que aqueles que primeiro inventaram essas proporções não possuíam outra regra do que sua fantasia (*fantasie*) para guiá-los, a fantasia deles se alterou e foram introduzidas novas proporções, que acabavam por serem tomadas por agradáveis." (*Ibid*., p. 53-54).

Ao libertar, conceitualmente, a arquitetura do cânone classicista, ou melhor, ao inserir uma certa arbitrariedade histórica na direção do clássico enquanto canônico, o autor do *Parallele des anciens et modernes*, insere uma relatividade ao juízo de gosto que reafirma a possibilidade da superação dos antigos. O magistral do clássico reside no arbítrio e fantasia que se veem inseridos na contingência histórica. Ao eximir os artistas de uma regra que se projetava do mundo celeste, que se via praticada na história, mas que não se fazia gerar nela, Perrault lançou às artes um estatuto onde não poderia haver nenhum tipo de necessidade que se colocasse como norte externo e transcendente no processo histórico. Não haveria nada que pudesse ser aplicado a toda sorte de monumento de modo indistinto, para isso ele apresentará as formas clássicas no dinamismo da história: "as ordens da arquitetura foram, em seus caracteres e proporções, alteradas ao longo da história"(*Ibid.*, p. 62).

Esse modo não cíclico de ver a história permite que tanto gregos, quanto romanos sejam vistos como parte de um processo que estabelece uma motivação que é histórica. Mesmo "que gostemos com frequência das proporções que seguem a regra dos antigos sem saber por quê, jamais deixou de ser verdade que deve haver uma razão para esse gostar" (*Ibid.*, p. 50). Perrault clama por liberdade, acredita, de certo modo, na perfectibilidade dos artífices: "Eu sustento que um dos primeiros princípios da arquitetura, tal como em todas as artes, é o de que nenhum princípio foi completamente aperfeiçoado, mesmo que a perfeição em si seja inatingível, se pode abordá-la mais de perto toda vez que se tenta alcançá-la" (*Ibid.*, p. 51). Esse caminho em direção à perfeição vai se ampliando e é sobre este ponto que o louvor aos modernos se vai instalar, pois existem "inovações que são frutos de grande inquérito e estudo, que são

levadas a cabo por hábeis e inventivos gênios para aperfeiçoar essas coisas acerca das quais a antiguidade deixou uma série de lacunas" (*Ibid.*, p. 62).

Ao inserir a distância e o desenvolvimento histórico aos frutos da arte, Perrault inseriu um grande problema aos representantes do classicismo, que defendiam a aplicação indiscutível das regras extraídas da antiguidade. A maneira cíclica de encarar a história, vinculada às preceptivas do classicismo francês, representada com grande expressividade pelo iluminado Voltaire, tem o seu exemplo mais claro no livro que tanto entusiasmou o nosso autor e sua relação com a história: *O século de Luís XIV*. Neste livro, o *philosophe* elegeu "quatro idades felizes (...): aquelas em que as artes se aperfeiçoaram, e que sendo verdadeiras épocas de grandeza do espírito humano, servem de exemplo à humanidade". (Voltaire, 1996, p. 7). Ao centralizar a história em quatro pontos de grande florescer do espírito humano, a época de Felipe e Alexandre na Grécia, a época de César e Augusto em Roma, a era dos Médici em Florença e o século de Luís XIV na França (que teve em seu seio a célebre *Querelle*), Voltaire se coloca diante de um classicismo que era praticado por ele, em suas obras de teatro e que não levava em conta a fratura introduzida por Perrault[11].

A posição de Winckelmann não será a mesma do autor que tanto lera. Seu caminho na direção das formas clássicas não vai poder se furtar, através da ciclicidade da história, de se haver com o relativismo inserido pela *Querelle*. É na própria ruptura com a estaticidade do clássico que Winckelmann irá se empenhar em fundar um modo novo de se dirigir aos confins da figuração grega: buscando indicar a forma grega como historicamente determinada, mas ao mesmo tempo exemplar, reconhecendo a um só tempo a historicidade da beleza e seu caráter universal. Quando Perrault mostra o quão infundado eram os que clamavam pelas imutáveis ideias classicizantes e lançou a beleza em um universo onde ela se vê ligada a certo grau de arbitrariedade, não foi mais possível que se clamasse por uma metafísica da beleza. Winckelmann insere as regras da antiguidade no mesmo dinamismo histórico; e é na própria história que ele vai buscar a razão de sua primazia. O grande exemplo dessa tentativa são os seus *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura.* Nesse ensaio, "Winckelmann, em suma, veio dar uma carne, um corpo e um quadro a essa perfeição grega" (Hartog, 2003, p. 169), ou seja, deu ao aspecto de completude dos gregos o seu lugar na história, trazendo a transcendência da regra imutável, à corruptibilidade da história. E isso

[11] Que inclusive é citado entre os artistas cujas "obras levantadas a partir de [seus]desenhos são bastante conhecidas" (Voltaire, 1996, p. 570).

contribuiu muito para o declínio imposto às formas sinuosas dos modernos e para o vigor renovado do classicismo. O que pretendemos mostrar nessa primeira parte do trabalho é exatamente este caminho que, partindo da conscientização dos modos da história, leve à fundação de um horizonte normativo que se vê instalado na história. Para que o trajeto fique claro, trataremos dos primeiros textos de nosso autor de que se tem notícia para mostrar os primeiros passos desse movimento que culminou na publicação dos *Gedanken*. Somente assim compreenderemos o quão fundamental foi este texto para uma defesa moderna da figuração dos antigos.

I

A formação das questões - A pré-história de Winckelmann

No ano de 1748 um jovem preceptor chegava a Nöthnitz, condado de Dresden, para trabalhar como bibliotecário em um dos grandes acervos de livros privados da Europa, a biblioteca do Conde de Bünau. Este homem de 31 anos havia estudado no curso de teologia em Halle. Onde segundo seu biógrafo,

> deixou grande impressão em um proeminente professor, o filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten, não por ter frequentado fielmente suas aulas, tampouco por ter submetido um grande trabalho ao fim do curso, mas por, pouco depois de sua graduação na cidade, ter se lançado numa caminhada de Hadmersleben até Halle para conferir uma referência nos *Anais* da Academia de ciências de Paris (Leppman, 1971, p. 42).

Depois de uma rápida passagem pela Universidade de Jena e de ter trabalhado como professor na região do Altmark, Winckelmann finalmente teria a chance de se dedicar a um objeto que lhe seria dos mais caros, a história. Um passeio pelas cartas da época nos revela um autor ainda distante do que a Alemanha, com orgulho, chamou de o fundador da História da Arte. Vinculado a suas leituras, que, ao contrário do que possa parecer não era apenas de autores dos antigos, o autor passou a ler, com muito interesse autores modernos a que tinha acesso. Montaigne e Voltaire figuravam juntamente os antigos entre as referências do bibliotecário e marcaram a maneira de proceder de nosso autor na direção de um pensamento que se formalizava de modo diverso ao dos grandes autores alemães de seu tempo. Segundo Élizabeth Décultot,

“Winckelmann aprendeu a ler e a escrever com um autor em especial: Michel de Montaigne. Seus *Ensaios* foram lidos com paixão” (Décultot, 2004, p. 24).

Não haveria autor mais adequado aos ímpetos de jovem bibliotecário nos anos de Dresden, pois além da dividida paixão pelos antigos, há uma questão que se destaca em ambos: a relação entre as religiões católica e protestante. Na época em que a leitura de Montaigne se intensificava, a conversão de Winckelmann ao catolicismo ocorreu. O núncio de Dresden, o conde Archinto, frequentador da biblioteca de Nöthnitz, o convence a efetuar uma mudança em sua profissão de fé. Um amigo próximo de Winckelmann, o pintor Oeser, em uma carta, descreve o modo em que foi feita a conversão, carregada de sofrimento (Br., 4, 209): “O passo foi dado de uma só vez, porém o arrependimento, a agitação e a angústia o seguiram.” A frase dita pelo Núncio a Winckelmann, segundo Oeser, foi (*Ibid.*): “Trocar de religião é trocar de mesa, mas não de Senhor.” Entre o cinismo do representante papal e a angústia do estudioso, estava a chance de alcançar um de seus maiores objetivos, a sua ida para a cidade eterna, Roma. Este período, anterior à jornada que o levaria a viver em solo clássico, que tomamos como parte inicial é um período de grandes avanços; ele compreende a sua primeira obra de que se tem notícia: o texto sobre a galeria de Dresden; dois textos que se debruçam por sobre a história e culmina no ponto de inflexão de sua jornada intelectual, a publicação dos *Pensamentos sobre a imitação na pintura e na escultura*. Chamamos este período de pré-história, não por compreender um período que se faça significativo apenas no contraste com seu período italiano, onde seus esforços o levam à redação de sua obra prima *História da arte da antiguidade*, mas por ser um período rico em descobertas e modos de tratar dos objetos que seriam fundamentais para a carreira intelectual de Winckelmann.

Sobre esse período há uma descrição das mais saborosas acerca do modo de viver do novo bibliotecário, atribuída a Bianconi, um senhor de Bolonha formado em medicina e grande responsável pelo aporte de obras da antiguidade ao norte da Europa[12]. Ele foi também um dos responsáveis pela viagem de Winckelmann para Roma. Em sua apresentação, o elegante *Signore* reforça a origem humilde do autor de *História da arte da antiguidade*: “É incerto quem foram seus pais, mas sem dúvidas foram pobres, pois depois de ter estudado o hebraico, o grego e o latim se põe a ser, em um pequeno lugar qualquer de Brandenburgo, mestre de escola” (Br. 4, p. 217).

[12] São a ele atribuídos diversos traslados de obras descobertas em Herculano para Viena e para a Saxônia de Augusto.

Dessa origem humilde ressalta o quão feliz foi sua entrada como bibliotecário em Nöthnitz: "Enojado de seu penoso emprego e talvez desprovido de qualquer esperança, foi para a saxônia buscar fortuna" (*Ibid.*). Nesse momento de sua vida, o nobre proprietário de "uma insigne biblioteca de mais de 70 mil volumes" o conde Heinrich von Büneau de Seusslitz, "confiou este seu tesouro literário a um certo senhor Francke e ao nosso Winckelmann" (*Ibid.*, p. 218). A descrição que o bolonhês faz da vida do nosso autor e do Senhor Francke – a quem Winckelmann faz um agradecimento em sua *História da arte da antiguidade*: "Meu distinto e douto amigo o senhor Francke, meritíssimo conservador da magnífica Biblioteca do senhor Bünau, contribuiu em grande medida para a realização deste trabalho, pelo que devo expressar minha mais cordial gratidão" (GKA, I, p. XXXII) – é, além de esclarecedora, de uma picardia ímpar:

> Nöthnitz, que fica cerca de seis milhas italianas de Dresden, é plantada em um lugar solitário e montanhoso, não há vizinhos a não ser os pastores e os homens de lavoura. Os dois bibliotecários, naquele manicomial e tétrico palácio sem utilidade e sem comodidade, viviam na mais íntima união. Ainda que não se nutrissem de nada mais que frutas secas, manteiga e pão racionados, pareciam estar contentíssimos. (Br., 4, p. 218)

Foi nesse momento de privação e afastamento que ambos afundaram-se em leituras, "tornaram-se doutos, certamente por não fazerem outra coisa que estudar" (*Ibid.*). Esse quadro, quase que idilicamente tragicômico, que as linhas de Bianconi parecem reforçar, não permanece em tons felizes, pois "pouco a pouco se tornaram também hipocondríacos e taciturnos. Tal doença fez mais progresso em Winckelmann, que a portava em sua natureza" (*Ibid.*). Depois dessa instalação da *melencolica matlattia* ambos "começaram a se perturbar mutuamente, se dividiam a mesa, mantinham a cara fechada; não se cumprimentavam e não se falavam, tornaram-se desconfiados, suspeitosos e, finalmente, sem que se saiba como, passaram a ter ódio um do outro cordialmente." (*Ibid.*). Em sua narrativa, o autor de tais linhas, reforça um certo problema em relação à solidão, que é sempre prejudicial, mas que não é a única condição para que esse tipo de comportamento venha a acontecer. E coloca como ilustração dois dos maiores pensadores do século XVIII: "Isso acontece não só na solidão de um campo, mas também em meio à grande Londres e até a Jean Jacques Rousseau e David Hume. Mísera humanidade, ao que não estás sujeita!" (*Ibid.*).

Colocando tais tintas no modo de narrar os anos em que Winckelmann passou entre os livros de um nobre, onde Voltaire e Montaigne, juntamente à tradição

tratadística da arte de Vasari, Bellori e outros entre os modernos, disputavam a inclinação desse melancólico leitor com Homero, Xenofonte e Platão, o amigo e correspondente nos insere como um acontecimento o dia em que tal situação foi deixada para trás: "uma noite veio a pé e improvisadamente a Dresden e todo rescaldado foi visitar um amigo católico, ao qual disse que queria trocar de religião e sair da solidão de Nöthnitz e, em consequência precisava de sustento" (*Ibid*.). Foi nesse período, logo após a conversão ao catolicismo, religião da Casa Real da Saxônia, que Winckelmann hospedado por amigos escreve seu ensaio *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*, momento ápice desta primeira parte do trabalho.

Como tentaremos demonstrar, o momento é de grande valia na formação do autor e lança as bases para um tipo de discurso que, se não é novo, é ao menos único entre seus semelhantes, operando relações entre história, arte, costumes e, até mesmo, a tão nova disciplina da estética. Da sua entusiasmada descrição das pinturas da Galeria Real aos *Gedanken*, Winckelmann parece adquirir toda uma gama de conceitos e métodos que marcará os seus trabalhos até o fim de sua vida produtiva. O que mostraremos são os movimentos primevos da formação de nosso autor que culminaram na aquisição daquilo que seria seu horizonte normativo: a arte da antiga Grécia. Nesse trajeto que o levou a isto, sua relação com o mundo intelectual ao qual teve acesso não pode ser ignorada, Winckelmann atua como um homem de seu tempo. São nesses anos de indigência que os primeiros passos, em separado, na direção de seus objetos privilegiados, arte e história vão se configurar como alvo de seus estudos centrais a sua inclinação intelectual.

1. A arte sem história - A galeria de Dresden

Com uma coleção inaugurada por Augusto I da Saxônia, embora com algumas obras adquiridas antes do mandato deste, que ficou conhecido por *August der Starke*, a coleção já era conhecida no começo do século XVIII por seus mestres do norte: Cranach, Rubens, van Dyck, Rembrandt entre outros, mas também por algumas obras italianas de Dolci, Guido Reni, Pietro da Cortona e a conhecida Vênus de Giorgione, atribuída a Tiziano. Mas é a partir da aquisição da conhecida coleção de Francesco III de Modena que a galeria se insere entre as maiores galerias da Europa. A coleção, trazia

uma série de mestres da pintura italiana e foi celebrada por Winckelmann em carta a seu amigo Uden datada de 31 de agosto de 1749:

> A Galeria Real de Pintura, depois do que chegou da coleção de Modena, de Praga e de outras, é uma das mais belas do mundo. Entre os mestres mais novos destaca-se a peça do *Chevalier* van der Werff por sua ternura, e ali todas as peças menores se encontram sem proteção, elas deviam ser mantidas em vidros de cristal. O rei possui seis peças dele, das quais nenhuma veio por menos de 2000 Ducados. Depois de 100 anos elas valerão certamente 10 vezes mais. Ele morreu há cerca de 20 anos. Quatro grandes quadros de Correggio dos quais somente os seus mais conhecidos vieram de Modena, custaram 172000 Ducados. Aquele que vê tem de se maravilhar. Tudo está organizado em um único e grande palácio. (...) *Enfin*[13], aquele que ainda não viu Dresden, não viu ainda nada belo. (Br. I, p. 91)

Várias são as implicações daquilo que podemos ver nesta carta. Se temos um Winckelmann que se aproxima cada vez mais da arte – inclusive não faltam, também referências à música: "Quando se quer ouvir boa música deve-se ir à capela católica às 11 horas onde em todos os domingos as maiores sinfonias são conduzidas" (*Ibid.*) –, essa ligação com o universo figurativo ainda se dá de modo insipiente. Podemos notar que o autor de *História da arte da antiguidade* se vê num movimento de formação na direção de uma concepção artística ligada a uma postura que não se distancia das opiniões dos *savants* de seu tempo.

Um aspecto que chama a atenção na carta é a menção honrosa que faz Winckelmann do pintor van der Werff: seria de estranhar a presença de um pintor holandês se pensássemos no autor que anos mais tarde escreveria os *Pensamentos sobre a imitação*... Conhecido por suas pinturas de caráter bucólico, o pintor Adriaen Van der Werff está longe de pertencer à pintura de gênero que se notabilizou como o traço característico da arte dos Países Baixos. Vale ressaltar que, no ano de 1669, a Holanda recebia os seus primeiros ímpetos classicizantes com a feitura do volume de *Ícones* por um talentoso desenhista amador: o advogado Jan de Bischop. Com águas-fortes baseadas em artistas italianos suas estampas foram utilizadas por diversos pintores. Um traço característico de suas pinturas é a presença da estatuária, geralmente retirada desses ícones, esse é para Gerald Heres[14], um dos motivos pelo qual o "clássico" Winckelmann teria uma grande inclinação por este pintor.

[13] Em francês no original.

[14] Autor de um livro fundamental acerca dos anos que Winckelmann passou na Saxônia, *Winckelmann in Sachsen*.

Van der Werff pode ser considerado um dos mais clacissistas dos pintores holandeses, inclusive se observarmos o seu célebre *Autorretrato*, de 1699, hoje no Rijksmuseum, em Amsterdã, veremos o quão diversa dos autorretratos de outros mestres de seu país foi a maneira utilizada na pintura na qual ele se fez eternizar[15]. Pintor dos mais populares na virada do século XVII para o XVIII, van der Werff pode ser considerado como um ponto de inflexão da pintura holandesa. As referências deste pintor, ao que parece, se aproximavam das de Winckelmann, Seymor Slive, em seu notável livro introdutório *A pintura holandesa - 1600- 1800*, nos descreve (*Op. cit.* p. 309) o impacto da coleção de Nicolaes Flinck, onde o pintor pôde ver

> obras primorosas de escultura clássica (...), pinturas atribuídas a Ticiano, Correggio, Guido Reni, Poussin, Rubens e Poelenburgh. (...) A coleção possuía folhas notáveis de Mantegna, Leonardo, Rafael, Giulio Romano, Campagnola, Parmigiano Domenichino e Guido Reni, e um soberbo grupo de desenhos de Rembrandt. A julgar por sua obra, no entanto, ele era indiferente aos desenhos de Rebrandt.

O texto de que vamos tratar demonstra um caminho na direção da sensibilidade para com as obras de arte de modo quase ilustrativo, onde o autor demonstra ter maior inclinação a pintores como Caravaggio e alguns representantes da pintura holandesa que em relação a seus trabalhos posteriores. Porém, já poderíamos intuir certo pendor à figuração clássica, quer na inserção de Correggio, quer na de Van der Werff. O mais carnal dos pintores italianos da era clássica e o mais clássico dos pintores holandeses. O texto que vamos abordar mostra o nascedouro da reflexão artística de Winckelmann e, por mais que seja difícil desvinculá-lo das tópicas dominantes dos discursos sobre a arte de seu tempo, tentaremos observar o nascedouro da sensibilidade artística que viria a gerar tantos textos sobre a arte e sua história.

Esse texto é intitulado "*Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Galerie*". Nele podemos, com um pouco de esforço, é claro, antever alguns passos dados por Winckelmann no que concerne a sua relação com as artes. O inacabamento de tal obra, já anunciado ao seu amigo Berendis: "eu não tenho tempo para fazer a segunda parte" (Br., 1,: 129), nos leva a supor que o que nela encontramos seja de uma sorte de reflexão que traga, dado o momento de sua produção, o frescor inicial de um trajeto por vir. Escritas enquanto o autor trabalhava como bibliotecário em Nöthnitz[16], vemos nela

[15] Neste quadro além de tudo o autor mostra, além de sua esposa e sua filha, a medalha recebida de Johann Wilhelm, Eleitor Palatino, que o tornava *Chevalier* e por ser o pintor oficial da corte deste em Düsseldorf por duas décadas, até a morte do Eleitor em 1716, o pintor era muito conhecido na Alemanha.

[16] Segundo Pommier, este serviço exigiu "uma imensa leitura no âmbito disciplinar ao qual se dedicou a fundo, e se trata da história, mais precisamente a do império, considerada como uma ciência auxiliar do

um Winckelmann que se diferencia, e muito, daquilo que vimos se estabelecer como o seu classicismo.

Não se trata de um "outrismo" ou, ainda, de um desviar de foco, a atenção que damos a este texto. O que se pretende é por meio da boa apreciação, indicar, à maneira de Winckelmann mesmo, os primeiros impulsos, os processos e a consolidação de seus modos de aproximação em relação às artes figurativas. Muitos desses traços viriam a se tornar fundamentais para a teoria, tanto das artes quanto da história, que Winckelmann viria a desenvolver. Diante de artistas como Correggio, Tiziano, Tintoretto, Carracci e outros, o projeto incisivo da *Beschreibung* winckelmanniana se anuncia e se faz sentir, ainda que de maneira fragmentária e desprovida de grandes pretensões.

A busca pelo aspecto presencial em relação as artes já parece ser fundamental para o autor dessas linhas. O que vemos é um modo de ver, já minucioso, tanto da evolução de um artista, quanto da historia de suas escolas. Este posicionamento histórico não substitui a presencialidade das obras. É ele mais uma camada do que se faz sentir nela. Se levarmos em conta aquilo que viria a se tornar fundamental, no âmbito da reflexão do nosso autor, para a história do pensamento alemão, tal texto não só seria dispensável, como a falta de amparo a respeito deste momento mais "barroco" de Winckelmann seria motivo suficiente para abandono sumário deste opúsculo. Mas levando em conta alguns mecanismos reflexivos aqui apresentados podemos pensar essas breves descrições no âmbito da genealogia de métodos e até mesmo de conceitos que nos auxiliarão por todo o *corpus* winckelmanniano. Como destaca Édouard Pommier:

> A Galeria Real constitui para Winckelmann a iniciação à grande arte da pintura italiana do *Cinquecento* e do *Seicento*, sobretudo a emiliana, lombarda e veneziana. Trata-se de um momento decisivo na formação cultural de Winckelmann e deste ponto de vista, se pode falar dele como um produto da época dos museus. (Pommier, in Held, 2009, p. 26)

Primeiramente, é fundamental para compreendermos o modo de leitura deste texto a relação que Winckelmann mesmo parece ter dado à pequena obra. Escrita no inverno de 1753[17], o opúsculo não tinha, já em sua motivação, grandes ambições; tratava-se, na verdade de algo produzido para um uso doméstico, por parte do filho do conde de Bünau. Podemos acompanhar o registro da feitura deste texto a partir do epistolário de Winckelmann. O fragmento possui uma motivação pedagógica e se

direito público, exposta em estudos sapientes e minuciosos" (Pommier, 2000, p. 84). Era à história do império que se dedicava o senhor Conde.

[17] Vale lembrar que isso é antes de a Madonna Sistina ser adquirida por Friedrich August da Saxônia.

dirigia ao "jovem senhor conde" (Br., 1, p. 124) e foi motivado pelas inúmeras visitas de Winckelmann à Galeria: "Redigi alguma coisa a partir da Galeria de Pinturas de Dresden para a instrução do jovem Senhor Conde. Penso que ele quer encontrar ali o gosto, portanto lhe entregarei o texto." (Br., 1, p. 124).

O fato de o esboço ter por origem uma situação tão "caseira" não nos deve afastar dele. Ao contrário, devemos observar que o texto, fragmentário, é verdade, deve ser abordado como uma peça de intuito educacional e era dirigido para um jovem da nobreza. Winckelmann, nos diz North[18], "se endereçava aos leitores educados que deveriam ser guiados por sua própria experiência em relação às artes, por sua própria sensibilidade às obras da escultura e por sua própria interpretação de seu vocabulário acadêmico" (North, 2012, p. 4). Ou seja, para Winckelmann o que parece importar, mesmo em seus primeiros passos, é salvaguardar a experiência artística do outro. Isso ficará mais bem estabelecido em alguns ensaios que ele redigirá em Roma, onde uma preceptiva do ver tomará forma, mas já nesse primeiro gesto teórico em direção às artes podemos notar que há, de certo modo, uma preocupação no sentido de fornecer as bases para que seu jovem chefe possa ter acesso ao gosto exposto nas pinturas ali dispostas. O que existe é, desde um princípio, uma "única palavra que vale, a seguinte: vá e veja" (KS, p. 233)

Vamos tentar mostrar o quanto do que se notabilizou como o método descritivo de Winckelmann já se encontrava neste primeiro espargir e demonstraremos também a falta do estatuto da história neste momento. Daí pensarmos em um autor pré-histórico, ou seja um Winckelmann sem a história. Os objetos elencados aqui não são os da antiguidade clássica, por vezes até podemos observar uma posição mais benevolente em relação à figuração que chamamos barroca e isso se deve à falta do fulcro histórico em seu modo de organizar o discurso.

O primeiro quadro a ser descrito é a *Madonna com São Sebastião*, de Correggio. O que vemos aqui é uma descrição *tout court*:

> A maior peça de Correggio, da altura de três homens, é na verdade uma Madonna sentada com alguns santos e um bispo com uma roupa rica. Ela foi pintada em tela de tecido, assim como a outra Madonna com um evangelista, São Francisco e ao lado e próximo deles uma freira que é praticamente do mesmo

[18] Autor de *Winckelmann's "Philosophy of art"- A prelude to german Classicism*, livro que a despeito de alguns equívocos, como a declaração "Ele [Winckelmann] não considerou a arte renascentista como importante, nem pensou elevadamente acerca de seus contemporâneos" (*Op. cit*.: 129), traz uma série de construções que nos ajudariam a entender a obra de Winckelmann como uma unidade, o problema é que os traços da personalidade de Winckelmann são aqui um tanto quanto sobreavaliados.

> tamanho. Ambas são de sua primeira maneira, que tem por base Andrea Mantegna (KS.: 1)

Essa descrição pode nos parecer não muito pouco sofisticada, e até mesmo vazia de conteúdo. Nela não vemos o grande aparato posto em curso em célebres descrições como as de *Apolo de Belvedere*, do *Laocoonte*, ou mesmo do *Torso de Belvedere*. Mas ela já anuncia aquilo que Lessing notou muito bem, ou seja, que "ele julgou apenas a partir da arte" (Lessing, 2012, p. 226), ou seja, podemos notar, ainda em estado muito germinal, um método que parte daquilo que se encontra plasmado e julga a partir disso acerca da sua datação e localização. É da arte que se parte.

É pela comparação entre os objetos presentes que vamos poder compreender a posição de uma obra tanto no âmbito de produção de uma época, quanto da produção de um artista. Mas ainda preso mais às artes, a datação faz parte de uma espécie de apreciação da obra que não deixa de ter um caráter de valoração. Não ser da sua melhor maneira, implica um juízo, uma apreciação, que traz em seu cerne um modo de ver as artes e uma teoria das artes: "Richardson se equivoca quando faz a comparação do estilo dessas duas Madonas com a de São Jorge" (*KS:* 1)

O que determina historicamente tais quadros é a maneira e somente ela. Vale ainda ressaltar que o termo maneira (*Manier*) é empregado aqui no sentido de estilo e que no decorrer do texto encontramos um uso indiscriminado dos termos *Manier*, *Styl*, e *Art*. A descrição, quase seca, busca apenas apresentar esses dois quadros de um artista que é fundamental para nosso autor: Correggio[19]. Como veremos adiante, ele ocupa ao lado de Rafael[20], um posto central entre os artistas do Renascimento. Em carta a Uden, de 31 de agosto de 1949, ao ressaltar a galeria de Dresden como uma das mais belas do mundo, Winckelmann destaca dois pintores: Van der Werff e Correggio. O impacto deste pintor se desenvolverá, mas basta por ora que lembremos que já nos primeiros meses de sua estadia em Dresden, mereceram destaque as pinturas deste artista.

---

[19] Pintor sempre presente nas obras de nosso autor como o pintor da graça: Em sua história da arte na antiguidade o autor diz: "Há que se supor que os escritores antigos julgavam sobre a arte tanto quanto os modernos. A segurança do desenho de Rafael, o rigor e a precisão das suas figuras haveriam parecido muito duras e rígidas em comparação com a suavidade dos contornos e as formas redondas de Correggio." (GKA,I, 110). Em seu texto "Sobre a graça na obra de arte" o nosso autor declara: "é nela [a graça] que reside a primazia de Apelles e de Correggio nos tempos modernos, e Michelangelo não a alcançou" (KS, 157). Sobre a Io de Correggio, em seu texto *Versuch einer Allegorie*, Winckelmann diz: "Se trata de uma das imagens mais belas das pinturas modernas" (*Op. cit.*, edição italiana: 151).

[20] Inclusive em uma carta a Berendis, de 17 de setembro de 1754 o autor coloca ambos em um mesmo patamar: "espero poder te mostrar os raros tesouros do Gabinete Real, principalmente a Madalena de Correggio e o belo Raffaello adquiridos da Galeria do falecido Príncipe Wallis [Sobre esse quadro, não foram encontrados registros, e parece que não ocorreu nenhuma compra da dita galeria, talvez houvesse um plano de compra (Br., 1, p. 137)]. O grande Rafael foi comprado da galeria da Piacenza sem transporte e acompanhamento." (Br., 1, p. 153).

Winckelmann parece entusiasmado por “se poder, com prazer e espanto, ver o salto da primeira para a mais acabada maneira” (KS: 1).

Essa passagem indica algo interessante, indica que é prazeroso observar algo em seu desenvolvimento. Mesmo que ainda falte o fulcro geral da história, ela reserva prazer e encanto na observação. O modo de colocar um fulcro que se diga histórico pode parecer por demais singelo, mas é nele que podemos ver parte das tópicas e da maneira de se relacionar com a arte que em Winckelmann só virá a crescer. O comparar, o localizar dentro do trabalho do artista para depois relacionar historicamente com outros artistas, buscar as referências e tentar destituir os equívocos serão aspectos fundamentais da maneira de operar de Winckelmann. E nos serve de alerta para notarmos o papel central da história exatamente por sua falta.

O caso de Correggio, nestas primeiras linhas, nos faz antever a importância do processo de desenvolvimento para nosso autor. O entusiasmo que ele demonstra em relação à possibilidade de que se veja esse desenvolvimento já indica outro fator que moverá Winckelmann: o encantamento e o entusiasmo em relação às artes. Retomando o que disse John Harry North: “fica claro nos textos de Winckelmann que ele baseia sua teoria estética em sua reação emocional em relação à sua experiência visual.” (North, 2012, p. 5). Não iríamos tão longe, no aspecto das bases de uma teoria estética, mas não podemos deixar de notar que o entusiasmo e em relação às obras é algo notável na abordagem das artes em Winckelmann. A busca por transmitir o entusiasmo em relação ao que é visto só fará crescer nas décadas subsequentes.

Tiziano segue a lista de pintores. E o método parece seguir o mesmo passo da maneira de abordar o pintor de Parma. De Tiziano, ele faz uma descrição do célebre “*Bildnis einer Dame in Weiß*”, que, segundo Winckelmann, mesmo que ele esteja colocado “muito alto”, é o “mais digno de nota” dos quadros deste pintor expostos em Dresden. Tiziano, outro pintor que o nosso autor irá acompanhar cada vez mais, “mudou seu estilo (*Styl*) mais de uma vez”. O que vemos, novamente, é uma descrição que transcende o quadro descritivo e que avança na direção da historia individual das técnicas do artista. É também digno de nota que Winckelmann tenha notado que a Vênus de Dresden não seja obra do pintor do Veneto, baseado no que vê: “ela não tem porém nenhum primor de beleza e pode, talvez, ser de sua escola” (KS, p. 1). Na verdade o quadro é, apenas em parte, de Tiziano, parece que a pintura é de Giorgione que ao falecer a deixou inacabada, o pintor em questão só terminou o quadro. Tal aspecto nos parece adiantar a preocupação que o pensador de Stendal tinha com a

origem da obra. Em sua história da arte, diversas obras que até então eram consideradas antigas, foram localizadas na modernidade, feitas por escultores como Bernini[21].

Do pintor Veneto destaca o quão digno de nota é a figuração de uma mulher que não tem em mãos um retrato, coisa usual no modo de pintar as damas do século XVI, mas um leque (*Cfr.*, KS, p. 1). Esse retrato "tido como um dos mais belos de seu pincel" (KS, p. 1) é descrito apenas no que concerne à cena pintada, não há sequer menção à técnica empenhada, nem à cor, nem ao modo de pintar a carne, célebres argumentos acerca da fama deste pintor, como atesta o juízo de Lodovico Dolce[22], que dizia que Tiziano possuía "a grandeza de e a terribilidade de Michelangelo, o encanto e a graça de Rafael e o colorido da natureza." (Dolce, 2010, p. 182) e sobre uma jovem "que tendo caído em um fosso, saindo se atém às bordas e com um alargar da perna naturalíssimo, e a perna não parece ser pintura, mas sim carne mesmo" (*Ibid.* p. 184).

Devemos entender que tal pintura seja de sua maneira mais acabada, ainda que de modo negativo. Assim como em Correggio, não vemos uma descrição da obra mais acabada, de alguma forma o interesse é nas diferenças da maneira inicial do pintor: a obra considerada a mais digna do pintor na coleção, não é abordada em termos de técnica. O que dá o tom é o dinamismo das alterações no modo de pintar do veneziano. O critério artístico adotado para seu primeiro modo (*Art*) de pintar é o fato de suas obras serem executadas "com um contorno (*Contour*)[23] endurecido. Contorno é a linha externa que circunscreve a figura. Chamamos de endurecido quando o traçado externo não se desloca gradualmente, mas sim como se tivesse sido cortado" (KS:1).

O contorno que é endurecido, em um quadro de um momento mais fundamental da produção do pintor, deveria aparecer de modo mais gradual. Cortes abruptos e grandes divisões não serão nunca admitidos por nosso autor. Mesmo que ainda não tenhamos bem determinadas as categorias de execução que serão desenvolvidas por Winckelmann, impressiona a coerência deste trecho com sua obra posterior. E é a partir

[21] Como o exemplo da Egizzia: "Porque à mesma estátua se deu o nome de cigana (Egizzia), encontram o verdadeiro estilo egípcio em sua cabeça, mesmo que esta não mostre nada deste estilo,e seja, com suas mãos e pés de bronze, obra de Bernini" (GKA, I, p. XVIII).

[22]Autor de *Diallogo della Pittura*, escrito em 1557 em resposta à Vasari, e com o intento de elevar a arte dos Venezianos ao nível das artes Romana e Toscana. Tal diálogo foi lido por Winckelmann e é considerado pelos editores da edição do volume *Frühklassizismus*, da Deutscher Klassiker Verlag, que inclui os *Gedanken* de Winckelmann, "uma leitura obrigatória de Winckelmann naquele momento" (DKV, 1995: 359), ou seja o momento em que trabalhava na biblioteca do Conde Bünau. Talvez por ter presente este texto no processo é que ele não tenha se empenhado na descrição das virtudes técnicas do pintor de Veneza. As descrições de pintura presentes no diálogo devem ter, de algum modo, influenciado nosso autor.

[23] Este termo será, ao lado da Nobre Simplicidade, Serena Grandeza e do Drapejamento (*Draperie*), marcas distintivas da arte grega clássica nos *Gedanken*.

deste ponto que Winckelmann poderá inferir a respeito da ordenação das obras de Tiziano dispostas em Dresden. Neste período, suposto por Winckelmann como inicial, Tiziano não teria atingido aquilo que Argan chama de

> Tecido contínuo, mas não uniforme: variam de um ponto ao outro a densidade e a transparência; a profundidade do espaço, não mais descrita por linhas perspécticas ou pela diminuição das grandezas, está explícita na substância rítmica e sensível da cor, na espessura e na tenuidade da tinta, no modo com que reagem diversamente à luz as nuvens e as frondes, as carnes e as roupagens. (Argan, 2013, v.3, p. 85)

A conclusão acerca da procedência estilística reforça o apelo inicial ao contato com a obra: "As três graças são de seu estilo mais inicial, pois Tiziano alterou seu estilo mais de uma vez" (KS, p. 1) Seria ingenuidade achar que por razão de uma falta de arsenal teórico o autor não tenha feito aqui incursões aos autores que fizeram contribuições acerca da compreensão das artes. Mas o intento aqui é o da necessidade da observação das obras. Por mais que sintamos a presença de escritores como Vasari, Dolce e Bellori em algumas declarações, não temos de pensar na necessidade de incorporação destes discursos, mas é na presencialidade das obras que o opúsculo busca seu sentido. O intento aqui não é o da mediação em relação às obras, mas o de dar voz ao que está plasmado. Esse traço é reforçado nas passagens sobre Tiziano.

É a partir da própria obra, ou melhor, é no confronto com as obras que se estabelece qualquer sorte de critério de datação, tal aspecto só virá a crescer no decorrer da obra de nosso autor. É a ausência de beleza, que faz emergir o critério para tal julgamento. A beleza será sempre fundamental: "A descrição de uma estatua deve demonstrar a causa de sua beleza e indicar o particular de seu estilo artístico, deve-se tratar das partes das obras antes que se possa formar um juízo acerca delas." (GKA, I, p. XVIII). O que podemos, com um pouco de carga excessiva nos pontos de intersecção, observar já nos seus primeiros passos é a centralidade da beleza, mas o que se entende por ela é que parece ser um problema.

A pintura de Veneza é pensada a partir de uma trama histórica, mas tal história é dada de modo diverso daquilo que viria a ganhar forma nas obras posteriores de Winckelmann, ela é uma mera narrativa. Toda a história desta escola é pensada de modo a confluir para e emanar de Tiziano, seu expoente máximo: "Giorgione, contemporâneo de Tiziano e aluno de Bellino (...). Bellino foi o primeiro da escola veneziana a pintar a óleo" (KS, p. 2). É numa história das escolas que parece se basear nosso autor:

> De fato, [o texto] não é mais do que um fragmento da obra projetada, centrada sobre a escola italiana, que ele considera à

> luz de suas leituras, diante de sua paixão, em tudo nova, pela pintura, lê e anota os melhores manuais para conseguir ter uma ideia da evolução das escolas europeias do inicio do renascimento: Félibien, R. de Piles e Richardson (POMMIER, 2000, p. 83).

Tal postura, diante de tais manuais, talvez explique uma inserção que vai além daquilo que é visto. No caso de Tintoretto, ainda que de maneira breve, há algo que se projeta para além da obra, é o artista que ganha a cena: "O espírito de Tintoretto e suas posturas divagantes não são tão efetivas nos pequenos quadros como nos grandes" (KS, p. 2) O apelo aqui se faz no sentido de uma vitalidade do artista. A arte veneziana, em diferença ao que viria a ocorrer depois, no tratamento das artes, não é fruto de um determinado povo, mas da sequência de artistas. É o caráter individual que dá o fulcro desta narrativa. Outro traço de caráter biográfico é a avidez de Tintoretto pelo trabalho, Winckelmann alude à sua vasta obra: "trabalhos de seu pincel são encontrados em todas as coleções de pinturas, pois ele trabalhou muito rápido." (*Ibid.*)

Paolo Veronese, outro pintor da escola de Veneza, foi posto como um pintor que "em outros trabalhos se libertou de sua falha nas vestes" (KS, p. 7), este pintor buscou superar suas limitações, "Paolo notou o que lhe faltava no desenho e tentou melhorar por meio da observação dos quadros de Parmiggianno". (*Ibid.*). A partir de sua relação com tal mestre pintou uma princesa de "uma beleza perfeita e sublime" (*Ibid.*). Poderíamos, diante de um gesto exagerado, dizer que estamos diante de um primevo exemplo que mostra como se tornar insuperável pela imitação de um mestre "do desenho e da cor, principalmente da suave e tranquila beleza de seus rostos" (*Ibid.*)

Este bloco acerca dos pintores venezianos tem passagens de grande interesse para nós: a defesa do *Chiaroscuro*; mais ainda, uma série de defesas que se colocaram quase que em choque com o desenvolvimento posterior das obras de nosso autor. Se até aqui a argumentação se estabelecia em acordo com os pintores e seu desenvolvimento individual, com Giorgone temos uma discussão de aspecto mais geral. Sobre este "contemporâneo de Tiziano e aluno de Bellino", escreve que "podemos dizer que foi o primeiro do tipo que pinta com profundidade as sombras", localizando-o como aquele cujos "seguidores de suas fortes e escuras formas, [foram] Michellangello da Caravaggio, Spagnoletto e qualquer outro que o seguiu ainda que muito longe." (KS, p. 2). E usa, pela primeira vez em seus escritos, o argumento de autoridade máxima em suas obras posteriores, a antiguidade: "Também havia dentre os pintores da antiga Grécia e antiga Roma alguns do tipo escuro e alguns do tipo claro." (KS, p. 3)

Essa passagem apresenta uma antiguidade como campo privilegiado das artes e como critério de validação. Ainda sem o contato intenso com as obras dos antigos mestres, Winckelmann tem em mente um momento em que a antiguidade, e aqui indistintamente Roma e Grécia, se vê como que em direta ligação com a modernidade. A dinâmica da história não parece ter tomado os contornos que tomaria mais adiante. Sem o aparato da história, o autor elegeu critérios que não são os usuais em suas obras mais conhecidas.

Winckelmann se vê até seduzido pela força destes pintores de caráter mais escuro e forte, pois chega até mesmo a ironizar aqueles que não apreciam tal tipo de pintura:

> Sentidos pouco treinados julgam os trabalhos desse tipo quase do mesmo modo que os chineses julgam as nossas pinturas em geral. Eles não gostam delas por suas manchas negras, que é como eles chamam as sombras. Eles acreditam que uma violência é feita à natureza, que raramente é arredia e sombria, mas bela e risonha. (KS, p. 3)

Seguindo em seu elogio dos pintores das sombras em seu juízo acerca de Guido Reni diz "seus trabalhos do primeiro e mais forte estilo e no modo de Caravaggio são superiores ao seu estilo tardio, claro e vago, ao menos em respeito à força, expressão e sublimidade." (*Ibid.*). É surpreendente como Winckelmann aqui é entusiasta de Caravaggio, o pintor, que como a tradição nos relegou, era o pintor sem história. Vejamos o que Bellori diz a respeito:

> Professava-se de tal modo ligado ao modelo que não fazia nada de seu, nem mesmo uma pincelada, a qual dizia que não era sua, mas da natureza, desdenhando qualquer outro preceito.(...) Deixou o uso da história que é própria dos pintores, dedicando-se às figuras medianas que eram pouco usuais. (BELLORI, 2009: 230).

O que causa certa estranheza é que ao mesmo tempo em que elogia esta pintura naturalista de Caravaggio e sua linhagem, o autor base do classicismo alemão parece criticar os Carracci: "O ponto forte destes três irmãos, que honram sua arte, é o modo de desenhar, que igual ao deles é difícil de encontrar. As belezas da luz e das sombras não era bem conhecida por eles." (KS.: 5) Os Carracci, imitadores e seguidores da pintura mais clássica não são aqui vistos como de grande valor. Inverte-se aqui a maneira de ver de Bellori para quem um dos Carracci era o responsável pela não extinção das artes:

> Nesta longa agitação a arte vinha sendo combatida em dois extremos contrários: um totalmente sujeito ao natural e outro à fantasia, seus autores em Roma foram M. A. da Caravaggio e Gioseppe di Arpino; o primeiro copiava puramente os corpos, como apareciam ao olho e sem eleição, e o segundo não a

> levava em conta o natural, seguindo a liberdade do instinto. Tanto um quanto outro, no favor da claríssima fama, vieram ao mundo em admiração e se tornaram exemplo. Assim quando a pintura se encaminhava para o seu fim, se revolveram os astros mais benignos na Itália, e (...) na cidade de Bolonha, de ciência maestra e estudos, surgisse um elevadíssimo engenho, e com esse ressurgiu a arte caída e quase extinta. Esse foi Annibal Carracci, de quem agora intento escrever. (Bellori, 2009, p. 32)

A inversão é aqui a de um tom diametralmente oposto daquilo que a partir de Bellori se estabeleceu como o modo de operar desses pintores na antítese Caravaggio e Carracci, Winckelmann pareceu preferir ficar com o primeiro. Pensando que o primeiro pintava o real e o segundo o ideal, como bem definiu a tradição do *setecento*, fica difícil acreditar na adesão de Winckelmann, que depois viria a ser um dos mais ávidos pensadores das artes no sentido de uma idealidade, ao modo de figurar do pintor Lombardo. Aqui temos um traço que irá desaparecer no todo do *corpus* winckelmanniano, o apelo à força e ao arbítrio: "Eles [Carracci] tem um modo escuro de pintar, para o qual há objeções desde sua época. (...) Essa escuridão deve ser diferenciada da força e da audácia de Caravaggio." [24] (KS, p. 6).

Não há como não relacionar o juízo acerca de Carracci e Caravaggio a uma menção das forças do espírito. O aspecto criador do artista é posto a falar. Entra-se nas forças da alma para amparar aquilo que é visto. Carracci, para o qual a tradição desempenhava um grande papel, é submetido à força de Caravaggio. A crítica aos Carracci segue sendo um ponto que se reafirma na obra de Winckelmann, mas por seu caráter eclético e não por não trazer força e ousadia: "Estes [os Carracci] eram ecléticos e buscaram unir a pureza dos antigos a de Rafael, o saber de Michelangelo com a riqueza e opulência da escola veneziana, principalmente Paolo, e com a alegria do pincel lombardo de Correggio" (KS, p. 229). O ecletismo deles é a razão das críticas subsequentes de Winckelmann, mas aqui, na ausência de história, a crítica se dá na chave da execução[25].

---

[24] Haverá uma inversão nesse sentido, pois décadas mais tarde, já amparado pela história e pela visão de mais monumentos antigos, a força de Caravaggio não será mais glorificada: "Poucas são as obras de Caravaggio e Spagnolett que dizem respeito à luz que podemos chamar de bela, pois são contrárias à própria natureza da luz. A razão de suas sombras escuras se devem à seguinte máxima: ressaltamos coisas de caráter diverso quando postas lado a lado, como uma cútis branca diante de uma veste negra. Mas a natureza não segue esta máxima, esta procede gradualmente até no que diz respeito à luz, da sombra e da escuridão, no começo do dia surge a aurora, e antes da noite o crepúsculo." (KS, p. 178)

[25] Este tipo de consideração acerca dos Carracci é bastante ususal, Longhi, grande historiador da arte fala até mesmo de uma pintura fruto da teoria: "Entender os Carracci, eu percebo, é um trabalho da maturidade. (...) O que dizer da interpretação eclética de Malvasia, da classicista de Bellori, acadêmica de Mengs, a férvida porém obscura de Reynolds, a de Riegl? (...) Terminou-se por definir os Carracci não definíveis como artistas, posto que nada mais são que críticos de arte. Essa é boa! Os Carracci nossos colegas! Adverte-se sobre o fato que os Carracci queriam absorver mais ingredientes da pintura

É por uma ausência de sentimento que esses pintores não atinjiram o alvo. Não há uma preocupação histórica nessa apresentação. Quando se pensa historicamente é um problema novo que se coloca, o do caminho imitativo destes pintores, que receberam grande fama e que tiveram sua fama enriquecida por seus discípulos, a saber, Domenichino, Guido Reni, Guercino e Albani, mas que ainda assim "devem ser considerados imitadores" (*Ibid.*). No comparativo em torno da luz que esses pintores tinham o seu ponto fraco:

> Quando penso e venho a pensar o pouco conhecimento desses e de outros artistas no que concerne à luz e às sombras, não quero dizer com isso que eles não sabiam como lançar a luz na direção que a natureza lança e que eles não sabiam como iluminar aquelas partes que devem ser iluminadas de acordo com a natureza. Mas sim que falta em suas obras algo que pode ser encontrado nas obras de Correggio, Guido, Rubens, van Dyck, Rembrandt e de quase todos bons pintores holandeses. Deixo isso para que vejas, não para que se fale. (KS, p. 7)

Essa falta não pode ser amparada pelo discurso. Ela é sentida e vista, mas não calculada e descrita. Aqui temos uma primeira expressão daquilo que será fundamental para o percurso intelectual de Winckelmann: o "vá e veja". Não há a possibilidade de se discursar acerca do que falta a esses pintores. É no comparativo que tais evidências se demonstram a si mesmas. Como indica a nota feita por Winckelmann a seu texto, onde ele aborda a pergunta acerca da beleza: "Pergunte a um filósofo da antiguidade: o que é a beleza? Eu falo com referência em Aristóteles: Deixe essa pergunta para os cegos, ele diria. Venha e veja." (KS, p. 8). A evidência material como critério mais elevado é colocada aqui pela primeira vez. Não se deve basear os juízos sobre a teoria morta, como nos mostra o tratamento da luz:

> Não se tratam da luz e das sombras que o divino Newton definira a partir de regras e linhas; e sobre a qual o célebre Saunderson, professor de matemática em Cambridge, que ficou cego quando tinha apenas 12 meses de vida, foi capaz de formular conceitos claros, apresentar palestras e até mesmo escrever. Se o *chiaroscuro* dos pintores pudesse ser calculado e medido, os Carracci, que estudaram sua arte num alto nível, teriam superado a todos os pintores. (*Ibid.*, p. 6).

A busca é por uma arte autêntica e vigorosa, algo que não vai permanecer por muito tempo, surpreendente, para quem conhece as obras subsequentes de Winckelmann, é o elogio de Trevisanni[26]: "ele criou a partir do mar, no qual a deusa do amor nasceu. Seus trabalhos são plenos de espírito e charme!" (*Ibid.*, p. 11) E seguindo

---

precedente que de costume para estabelecer uma continuidade na tradição artística." (Longhi, 2011, p. 206-207)

[26] Pintor quase que contemporâneo de Winckelmann, morto em 1746.

o elogio de um pintor de seu século, Winckelmann aponta para a superação dos seus contemporâneos pela técnica, em relação aos pintores do *Cinquecento* e *Seicento*. Isso fica claro no elogio às paisagens deste pintor barroco:

> Devemos notar, que no que concerne a paisagem, em comparação com aquelas incluídas pelos pintores italianos do passado em seus quadros, a arte evoluiu neste quesito. Esse mérito pode ser atribuído à maior atenção dada à natureza nos tempos modernos (não me refiro aos gregos e aos romanos da antiguidade), tal como Claude Lorrain, o pintor de paisagens, mostrou. Ele observou áreas da terra do nascer do dia até a noite. Primeiramente, de todo modo, a arte se tornou mais perfeita nesse quesito, parcialmente por terem os italianos se familiarizado com a beleza de aspectos de outros países, mas também por causa da produção de espécies mais perfeitas através dos enxertos. (*Ibid.*, p. 10)

Fica claro neste pendor à arte de seu tempo que ainda falta o discurso que dê um fluxo, um fulcro, um mote ao acumulo das experiências. Mas é na insistência por tal vivência com as obras que o trajeto na direção da história se vai formar. Nesse momento Winckelmann já se vê munido de sua primeira condição no trato das artes: "toma a consciência certeira da inelutável necessidade de uma contemplação da direta para encontrar o caminho da compreensão da arte, e é por meio de uma citação do evangelho, o 'venha e veja' de São João (I,47), que exprime sua concepção." (Pommier, 2003, p. 29). A insistência no ver marcará toda a teoria de Winckelmann, é da percepção que se parte e é a ela que se deve aliar toda a sorte de acréscimo teórico. Nos anos subsequentes o que se formará será uma visão de história que será fundamental para a formação do universo teórico e campo de ação de nosso autor.

2. A história sem arte

Pleiteando um trabalho como bibliotecário do acervo do castelo de Nöthnitz, Winckelmann inicia um epistolário com seu futuro senhor, o Conde de Bünau. Em uma carta em francês, datada de 16 de junho de 1748, podemos sentir um prenúncio da postura crítica que seria desenvolvida pelo autor de *História da arte da antiguidade* em relação às práticas intelectuais de seu tempo. Nessa carta o autor anuncia a virada que sua carreira estava a dar no momento: "Comecei a refletir de modo amadurecido e a observar sobre como correu minha carreira, para arriscar minha carreira [acadêmica] em um século metafísico onde as belas-letras são espezinhadas." (Br., I, p.77) Sua crítica à academia não se restringe à forma como se tratam as letras, mas também ao modo como a história é tratada:

> Da história não se pode desfrutar sem permissão, e todas as nossas academias estão cheias de jovens estudiosos que são vistos aparecendo no teatro gesticulando para estabelecer os princípios da filosofia, revestidos com o tanto da dignidade de seu mestre que podem ingerir. (*Ibid.*, p. 78)

A crítica à academia, corrente também no ambiente literário da França do *Ancien Régime*, mostra que há um apelo, já desde os tempos mais indigentes de sua biografia, no sentido de uma valorização do objeto em detrimento do aspecto meramente teórico. O "vá e veja", presença sempre marcada nos textos mais conhecidos de nosso autor, parece aqui se desenvolver numa relação com a história e com as belas letras, numa espécie de "vá e leia". O modelo dedutivo que ignora os objetos particulares e a própria presença de um aspecto metafísico, de origem marcadamente leibniziana, não deveria ser de grande estima para alguém que dedicou sua vida a uma relação direta com os objetos de seu estudo.

O debate, apenas indicado nesta carta, se insere num confronto de ideias da primeira metade do século XVIII. Uma obra de Gottsched[27], considerado o grande teórico das letras e artes alemãs no começo do século de Winckelmann, intitulada *Inquérito acerca de uma arte poética* (*Dichtkunst*) *crítica para os alemães*, onde,

[27] O mesmo sobre o qual no livro VII de suas memórias, *Poesia e verdade*, Goethe escreve uma anedota de sobre como o conhecera. A própria apresentação deste grande homem na obra biográfica de Goethe já demonstra que ele teria ficado pra trás na Alemanha da segunda metade do século XVIII. "Gottsched surgiu na porta frontal. Era um homem grande e forte, um gigante, com um chambre de damasco verde forrado de tafetá vermelho. Mas a sua cabeça estava descoberta. Ia-se remediar logo isso, pois o criado, entrando por uma porta secreta, trouxe sobre o punho fechado uma grande peruca com crescentes cujos cachos lhe caíam até os cotovelos, e que ele apresentou a seu amo com ar assustado." (Goethe, 1986, p. 214). O tom anedótico, já demonstra o quanto de descrédito em relação a esse representante de um velho mundo tinham os jovem de estudantes de Leipzig, entre eles o jovem Goethe.

grosso modo, e de acordo com Elio Franzini[28], a discussão acerca das artes e mais precisamente da arte poética, se inseria num horizonte leibniziano convencional onde se apresenta a convicção de que o "intelecto deve regular tanto o gosto quanto o imaginário, considerando que a poesia deve submeter-se a uma verdade teórica" (Franzini, p. 107). No capítulo "Sobre o caráter de um poeta" desta obra de Gottsched, a vinculação entre a poesia e a filosofia se dá de um modo muito claro: "Nem todos tem tempo e ocasião para dirigir-se e ponderar sobre um inquérito filosófico das artes liberais. (...) Mas aquele que fizer isso obterá um nome valioso e será chamado de *Criticus*" (Gottsched, 2009, p. 38).

A ligação com o universo teórico da filosofia e da metafísica não poderia agradar o leitor de Montaigne, que talvez até mesmo por influência do autor francês nutria uma grande desconfiança em relação aos filósofos[29]. Mas mais do que uma crítica ao modo de operar da filosofia seu ataque parece trazer à socapa uma grande inclinação ao relacionamento direto com o objeto de seu discurso, seja ele qual for. O que temos é um movimento em relação à vivência com o objeto.

A carta de apresentação, que marca o momento de apresentação visando sua estadia em Nöthnitz, traz um conteúdo que apresenta uma clara insatisfação com os modos de operar do ambiente das escolas alemãs de seu tempo: "o estado deplorável de todas as escolas de nosso país me encheu de desgosto e ao mesmo tempo voltou meu pensamento para o meu destino em uma academia" (Br., 1, p. 77). Abandonando os objetivos de acadêmico, para o qual fora encorajado até mesmo por Baumgarten, um dos representantes deste século metafísico, o autor parece lançar-se à vida na biblioteca de seu senhor onde teria duas ocupações centrais: o auxílio na pesquisa da história do reino alemão e o catálogo das obras do acervo.

O recuo ao momento inicial do período que abordamos aqui nos serve para demonstrar que mesmo que o discurso acerca das artes esteja afinado, de certo modo, com o seu tempo no âmbito das artes plásticas, os impulsos intelectuais de Winckelmann projetam-se contra seu tempo, ou melhor, ao que se produz na Alemanha de seu tempo. Podemos, mas talvez não devamos, inferir que a consonância em relação aos lugares comuns do modo de seu século recepcionar as artes figurativas se deva mais

[28] Autor de uma chamada *Estética do século XVIII*, que, embora tenha caráter introdutório, traça um panorama dos debates que envolveram artes e filosofia no século XVIII.

[29] Notório crítico de um modelo dedutivo e escolástico da filosofia de seu tempo, em seus *Ensaios* podem-se ler declarações como: "Há na filosofia regras falsas e frouxas." (Montaigne,1961, p. 635). Ou ainda: "De que servem essas altas agudezas da filosofia sobre as quais nenhum ser humano pode repousar, e essas regras que ultrapassam o nosso uso e as nossas forças?" (*Ibid*., p. 880).

ao pouco conhecimento acerca das artes mesmas que a uma aderência aos discursos em voga na sua estadia em Dresden. Antes de projetar-se contra os aspectos do barroco tardio e do rococó, Winckelmann se lança contra o ambiente intelectual de seu tempo.

O objeto artístico, aqui representado pelas belas letras, era espezinhado por grandes estruturas metafísicas e Winckelmann parece, mais uma vez, querer reivindicar maior espaço para a sensibilidade. Seu retorno ao objeto agora se vê direcionado à palavra escrita. O autor estava decidido a abandonar esse universo acadêmico e metafísico que "nada tem a apresentar acerca da literatura grega, à qual tenho dedicado o tanto quanto pude penetrar, dado o alto custo e a escassez de bons livros." (*Ibid.*, p. 78). Vale lançar a hipótese de que é do universo *livresco* que se inicia a crítica a seu tempo. Antes de adotar o credo e o lema da imitação dos antigos, o autor já se via construindo uma crítica severa aos modos com que se apresentam as teorias dos sábios e filósofos bem como em relação a seus métodos de aproximação em relação aos objetos.

O universo sobre o qual nosso autor vai se debruçar é o da narrativa histórica. Dois serão os textos aqui apresentados: o primeiro nos revela a necessidade da relação direta com um dos mestres do discurso histórico: Xenofonte; o segundo, o seu texto mais programático acerca da história e de seus postulados modernos.

O trabalho de Winckelmann como bibliotecário e auxiliar na escrita da História do Reino do Conde de Bünau fez com que ele se distanciasse dos antigos para envolver-se com a leitura de autores de história de seu tempo. Carl Justi enumera alguns nomes baseado em cadernos de excertos: Bolingbroke, Voltaire e Montesquieu (Cf. Justi, 1956, v. I, p. 244). Voltaire parece, dentre esses nomes, ter sido o de maior impacto no quesito da narrativa histórica. O trabalho de seu empregador se ligava ao que se fazia a sua época, uma *Reichhistorie*, uma história que se lançava aos grandes nomes e seus feitos, além de caminhar em um labirinto ligado ao estudo das leis do Reino.

Se na parte anterior apresentamos o primeiro trabalho de nosso autor no sentido de uma visão das artes que não se pretendia histórica, neste momento, ainda antes do acontecimento editorial central na vida de Winckelmann, a saber, a publicação de *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*, o que podemos perceber é a inclinação para uma visão moderna da história. Tal visão parece tributária do discurso histórico moderno da Europa aliado à tradição antiga. O que é facilmente percebido já pelos títulos de ambos os opúsculos: "Sobre Xenofonte" (*Über Xenophon*) e "Pensamentos sobre a apresentação oral da nova historia universal" (*Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte*). O primeiro texto trata da

história e sua apresentação entre os antigos, por meio da análise dos textos históricos do discípulo de Sócrates; o segundo vai tratar dos modos de apresentação da história de seu tempo, as modalidades do discurso histórico. Os dois textos datam de um período onde o objeto histórico e suas maneiras de apresentação povoavam as reflexões de Winckelmann que viriam a dar frutos em seu texto *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*.

Devemos, junto com Pommier, crer que seja

> necessário considerar a sua iniciação na pesquisa histórica, praticada durante os anos de trabalho como bibliotecário do conde de Bünau, que o havia encarregado de continuar a catalogação de sua coleção de mais de 40.000 volumes e de preparar o material para uma história jurídica do Império. (Pommier, 2000, p. 103)

Tal serviço parece ter fornecido bases mais sólidas para um pensamento que se dirigisse ao objeto histórico, juntamente com a Galeria Real de Dresden que fornecia a inclinação aos objetos de arte. Já numa carta de 1746, o autor dizia: "Minha obra principal será a história" (Br., 1, p.64).

Esse aspecto do modo em que as coisas se iniciam na narrativa histórica é uma questão fundamental para Winckelmann, mas é ainda uma questão que se refere a todo o pensamento do século XVIII. Faz-se necessário um breve esboço do que se entendeu por história até os anos iniciais do século da luzes, que Fausto Testa batizou de "o século da história" (Testa, 1999, p. 169). Os aspectos fundamentais do discurso histórico cambiavam a galope e, neste período, o autor de *História da arte da antiguidade* se debruçava sobre leituras da história dos grandes conflitos e de poderosos líderes da Alemanha para auxiliar na obra que o empregador, o conde de Büneau, estava redigindo. As questões em torno do discurso histórico começam a maturar em nosso autor.

O primeiro texto data de 1754 e o segundo, provavelmente de 1755. O mesmo Winckelmann que se entusiasmava com as aquisições de quadros da Realeza de Dresden estava cada vez mais inclinado a buscar o fulcro histórico e suas dimensões em autores que o precederam no debate acerca da história e a reflexão sobre sua ciência. O momento da escrita desses dois inéditos antecede em meses a feitura de seus *Pensamentos*. Tais textos demonstram um pendor para questões de cunho formal bem como a própria discussão da disciplina da história.

2.1- O discurso histórico como obra de arte: o caso Xenofonte

O primeiro dos dois textos que vamos analisar não trata da história como disciplina de modo mais sistemático. O que estaria em jogo nesta pequena obra é mais a apresentação e configuração do discurso histórico e suas relações com o mundo. A escrita de Xenofonte é analisada em muitos aspectos, passando ele mesmo a servir de paradigma para certos tipos de discurso, mas a história é posta numa posição de um objeto quase que artístico. Xenofonte parece ser, neste momento, o exemplo formal de como um texto do gênero histórico deve ser escrito; a própria escolha de um autor antigo nos deve chamar a atenção. Winckelmann busca o discurso histórico que anteceda certas tendências de seu tempo. Para ilustramos o que se pensava acerca da história no final dos anos 40 do século XVIII, que nos baste um trecho do *Léxico das artes e saberes*, de Jablonski, citado pelo historiador alemão Koselleck: "A história *são* [*Die Geschichte sind*] um espelho da virtude e do vício, onde pela experiência alheia se pode aprender o que deve ser feito e o que se deve deixar de fazer." (*Op. cit. apud.* Koselleck, 2006, p. 235). Tal concepção reinante afastava a possibilidade de uma história que não fosse a mera narrativa de um momento ou dos feitos de um grande líder político. Winckelmann parece querer retomar o valor retórico e até mesmo artístico do gênero histórico entre os antigos, onde a história, como gênero, deveria deleitar o seu leitor e não meramente informar.

O texto sobre Xenofonte inicia da seguinte forma: "Xenofonte escreve como as musas teriam falado, segundo o juízo dos antigos" (KS, p. 13). A argumentação inicia aqui com a retomada de um dos grandes autores da retórica antiga: Quintiliano. O grande orador em sua obra central, a *Instituição Oratória* (*Institutio Oratoria*, X, 1, 82) coloca Xenofonte como aquele pelo qual as musas (*Gratiae*, em latim) falavam, nos dizeres do autor latino, "Deveríamos citar a célebre amenidade de Xenofonte, privada de esforços, mas que nenhum esforço será em grau de podê-la atingir, a ponto de parecer que as Musas (*Gratiae*) mesmas plasmaram sua linguagem (...)". Fundamental, essa ligação entre as musas (graças) e certa economia de esforços não abandonará nosso autor. A união estável entre o que se dá naturalmente, que parece sem esforço, e a boa

mamneira de conduzir uma obra, discursiva ou plástica, é amparada na sua relação com as musas[30].

Seguindo adiante no texto veremos um outro caminho para que se compreenda essa suavidade de Xenofonte: "A bela natureza, com toda sua excitação, domina seus textos do começo ao fim" (K.S., 13). Essa bela natureza, conceito fundamental de Winckelmann em sua concepção de antiguidade, aparece como aquela que conduz o texto, tal bela natureza se vê aqui ligada às filhas de Zeus e Mneumósis, ou seja, filhas do pai troante, filho do tempo, Cronos, e a memória. A suavidade das musas é conduzida e amparada pela bela natureza, sendo que a última é ainda condutora do próprio autor da antiguidade: "assim como seu professor [Sócrates], ele a conheceu totalmente, a manejou o tanto quanto ela demandara; ela não queria se por nua, mas também não desejava ser suplantada por adornos" (*Ibid*.) A economia, aqui, é a do bom ajuste com a bela natureza. Há uma determinação de mediação entre a completa nudez e o adorno, entre o necessário e o supérfluo.

Ora é esse um aspecto fundamental do próximo texto a analisarmos em nosso trabalho. Mas o que nos deve marcar aqui é essa afirmação conjunta que une em uma mesma linha as musas e a bela natureza. Talvez a união seja o que explique, de modo mais "mitológico", o milagre grego. A bela natureza se identifica no texto com as filhas de Zeus e Mneumósis, ou seja filhas do pai troante e da memória; sem as quais "não haveria mais que vazio, sem elas que afinam o canto de coisas passadas ninguém conheceria os nomes e os feitos dos deuses, ninguém poderia recordar a história dos homens e os eventos em que os homens e os deuses protagonizaram ao mesmo tempo." (Guidorizzi, 2009, p. 337).

O caminho da excitação da bela natureza se encontra com o da suavidade das musas gerando um fluxo nos escritos de Xenofonte que fosse conduzido de tal modo a ser até mesmo coerente com a dupla determinação que o origina. A bela natureza "o formou e como digno de amor. Ele era extremamente belo em sua juventude" (*Ibid.*). Tal agraciamento formal e que transparece em seus textos se faz sentir, pois "seu rosto, assim como os seus escritos apresentam uma essência (*Wesen*) saudável e serena (*stilles*)" (*Ibid*.). Dizer isso acerca da figura e dos textos de Xenofonte é algo que coloca

[30] Não seria um grande absurdo ligar esta passagem aos dizeres de Hesíodo na primeira centena de versos da *Teogonia*, são elas também as autoras dos discursos históricos: "Eia! Pelas musas comecemos, elas a Zeus pai / hineando alegram o grande espírito no Olimpo / dizendo o presente, o futuro e o passado / vozes aliando. Infatigável flui o som de suas bocas, suave." (*Op. Cit.*, Versos 36-40, na tradução de Jaa Torrano).

este singelo texto em conexão com toda a teoria da arte grega que virá a se desenvolver. O termo *Still* é fundamental, quer como adjetivo ou como substantivo, em toda a teoria posterior de Winckelmann.

Vale fazer aqui uma pequena incursão no verbete *Still* do dicionário dos Irmãos Grimm; onde na acepção 1-B2 do termo, a sua origem religiosa é elencada: "*Still sein zu Gott*" (Ser sereno em Deus), ou na acepção β do mesmo termo, onde ele é claramente relacionado ao pietismo e às canções religiosas Luteranas, que tinham em Winckelmann um admirador e dizem alguns um excelente cantor das mesmas: o termo "se formou em proximidade com Lutero e às canções da igreja, o conceito de serenidade na terra (*Stilles in Lande*), principalmente nos círculos pietistas (...)" (*Op. cit.*). Na entrada seguinte vemos a passagem: "Desde Winckelmann desenvolve-se, talvez, pelo uso religioso, como o ideal da arte grega" (*Ibid.*). Este termo, que pode querer dizer calma, silêncio e recolhimento, tem por base uma interiorização de caráter religioso, mas se aquio termo foi aplicado no universo pagão da antiguidade grega, o que devemos é pensar no aspecto da imobilidade e da interiorização das forças. *Ein sanftes und stilles Wesen*, aponta para um duplo caminho. O primeiro, o da interioridade, ou seja, o significado tributário da tradição pietista e que se refere à alma; o outro é a faceta externa, a aparente serenidade que se deixa transparecer de modo essencial nos escritos do mestre da antiguidade revalidando a resignação do caráter deste autor. Tudo dá origem, em sua relação com o divino das musas e o natural da bela natura. Apesar da carga ética em que o termo se insere, a algo que se liga, já nesse primeiro uso, a uma unidade formal que apresenta a unidade dos conteúdos, apresentados pelo autor de *Anábase* e seu modo de narrar a história.

Para compreendermos este traço característico dos textos de Xenofonte, que é "o único de seu tipo entre os antigos" (KS, p. 13), seguimos com Winckelmann até o autor que "ele seguiu" (*Ibid.*), a saber, Heródoto. Segundo ele, mesmo que Heródoto tenha similaridades seu sucessor, "ele não é totalmente igual, o que se pode julgar também pelo começo da história (*Geschichte*) de ambos" (*Ibid.*), a argumentação segue-se aqui para o caso; o exemplo passa a ser o centro de todo o desenvolvimento da argumentação. Se no texto anterior o espaço central para a argumentação era dado ao objeto artístico, neste texto o objeto textual torna-se o foco central. O texto fala por si, e nesse momento ele retoma o começo do livro de Heródoto:

> Heródoto de Halikarnasos buscou escrever aqui uma exposição de sua história (*Geschichte*) para que, em parte, as coisas que se

> sucederam não sejam perdidas pelo mundo ao longo dos tempos. E em parte para que os feitos dignos de glória e extraordinários dos gregos e dos outros povos não sejam privados do merecimento de glória.[31] (*Ibid.*)

Depois de apresentar o início da *História* de Heródoto, Winckelmann volta-se para o modo de Xenofonte iniciar sua *Anábase*. Antes da citação exemplar, o autor de *História da arte da antiguidade* faz uma das declarações mais importantes deste texto para o nosso trabalho: "Xenofonte, por sua vez, começa sua história da campanha da Pérsia, que tanto o honrou, como a própria história se faz, até mesmo com a nobre simplicidade (*edlen Einfalt*), pela qual ele se decidiu." (KS, p. 13). Se elencarmos o que fora dito até aqui teremos um panorama muito significativo não só das primeiras passagens dos textos sobre Xenofonte, mas de todo o complexo de noções que virão a ser construídas ao longo da vida do autor. Xenofonte escreve como as musas, a bela natureza guia os seus escritos, deles emana uma essência saudável e serena, são feitos como a própria história se faz e acolhem a nobre simplicidade. Tais aspectos são todos muito significativos e nos mostram um modo de abordar a história que se apresenta de modo análogo à abordagem do objeto artístico. A bela natureza entrega o ritmo, a linguagem das musas a forma desta narrativa e a essência serena e sã parece elencar os objetos a serem distribuídos.

Deste modo de narrar, envolto por tal sorte de demanda, surge a economia da bela natureza e a suavidade das musas quase como consequência direta de todo perfazer histórico. A história passa a ser escrita como a própria história se faz. Esses dois conjuntos – a saber, o da bela natureza, ligado à serenidade e ao modo são da obra de Xenofonte; e o das musas: vinculado à maneira como a história se dá e como deve ser narrada e à nobre simplicidade – se vão determinando mutuamente. Eles nos remetem, como veremos no próximo passo de nosso trabalho, à célebre caracterização das obras de arte da antiguidade grega: a grandeza serena e a nobre simplicidade. Mais do que trazer, ainda que de modo muito diverso e ainda não caracterizado como no texto *Pensamentos sobre a imitação...*, o binômio célebre de Winckelmann, essa dupla caracterização é um indício claro de um conceito que será fundamental para o todo da obra de Winckelmann, ou seja, o duplo movimento que pode dar origem à beleza ideal: o que é de origem divina que toma apenas o necessário, de modo tranquilo, da

[31] A tradução parece bem livre, pois em se traduzindo para o português, na tradução de Horneffer, o resultado é este: "Heródoto de Halikarnasos faz aqui uma exposição de sua investigação para que o mundo futuro não relegue ao esquecimento os acontecimentos da humanidade. O pensamento sobre os grandes e maravilhosos feitos dos helenos e dos bárbaros não deve extinguir-se. Deve-se conhecer a causa que os conduziu para a guerra de um contra o outro." (Heródoto, 1971, p. 1)

corruptibilidade do mundo do devir, permitindo sua própria comunicabilidade; e o corruptível, que se vendo depurado das demandas terrenas, livra-se de tudo o que é superficial em sua materialidade, ascendendo à forma mais perfeita.

O primeiro movimento é aqui apresentado pela materialização da linguagem das musas no discurso histórico. A linguagem divina das musas é inserida no discurso histórico, tomado da contingência. A nobre simplicidade parece vir mesmo da união do nobre e imaterial na linguagem, onde tudo é suave, e da agitação do mundo do devir, e na sua mais clara manifestação: a guerra. A língua das musas precisa se inserir no devir apenas tomando deste o necessário para sua expressão. O segundo movimento, tomado como elevação do material, se dá no modo com que aquele que conhece a totalidade da bela natureza eleva a ação contingente dos humanos, em sua serenidade e sanidade, suspendendo aquilo que é humano; sua expressão é alçada ao mais elevado dos mundos, sem o atingir plenamente, por sua origem corruptível inerente à terribilidade e do perecer da natureza ordinária, ainda que se eleve à esfera da bela natureza.

Não podemos isolar estes pontos, em ambos encontramos o modo de operar na direção do máximo de perfeição que se pode atingir no âmbito da história. A questão, aqui, apenas se indica e exige uma carga interpretativa talvez exagerada, pela qual nos desculpamos. Mas tendo-se em mente o todo da obra de Winckelmann, é surpreendente como já em seu primeiro escrito sobre uma manifestação da antiguidade tal aspecto seja perceptível, ainda que mal desenvolvido e por breves acenos. O interesse neste texto é exatamente o de observar como a história aqui é vista como expressão; os critérios são desenvolvidos de modo que no futuro nos seja possível, ainda que sem qualquer indicação, os reconhecer nas obras de arte.

A história no fragmento “Sobre Xenofonte”, em contraposição com o próximo texto que vamos trabalhar, os “Pensamentos sobre a apresentação oral da história geral moderna”, se apresenta como objeto artístico e como um gênero de discurso e não como um saber a ser pensado e estabelecido. Nessa caracterização, que chamaremos artística, a história se vê determinada em conformidade, ainda que de modo inconsciente, ao ideal artístico. Observar a forma de se abordar o discurso histórico em analogia prévia ao que virá a ser o modo da arte, coloca uma questão acerca da própria analogia entre ambos, pois tanto a história como a arte nos apresentam realidades que podem ser colocadas pelas capacidades do seu artífice. Em ambas a determinação e circunscrição dos objetos é momento crucial da boa execução.

Winckelmann, logo após a citação de Heródoto e da apresentação da nobre simplicidade da história e de Xenofonte, nos mostra como, no próprio discurso de Xenofonte, isso se apresenta, mostrando sua tradução das primeiras linhas da *Anábase*: "'Dario e Parisates tiveram dois príncipes', assim declara o começo, 'o mais velho, Artaxerxes, e o mais novo Ciro. Dario, que estava doente e suspeitava de seu fim, permitiu que esses se viessem para diante dele'. Pode-se sentir a diferença!" (KS, p. 13-14) A citação comparativa, que apresenta a diferença entre os dois historiadores da antiguidade, visa mostrar a manifestação no texto da nobre simplicidade de que se fala, sentimos a diferença. Isso é algo que aparecerá ainda muitas vezes, a eficiência da contraposição na apresentação de conceitos que se manifestam nas obras. Winckelmann quer fazer brotar no próprio leitor a experiência receptiva de que se fala. A obra possui sua própria voz e é apenas ao ouvi-la que se pode pensar acerca dela. Temos de sentir o que se manifesta na experiência direta com o texto e não por determinações prescritivas e preceptivas de recepção.

A ausência de um receituário é manifesta nas linhas seguintes: "um escritor que em sua concepção de história tenha mais intenções do que verdade pode acreditar que a sua obra pareceria, com tal tipo de entrada, sem começo" (*Ibid.*, p. 14). Amplia-se ainda a determinação dada pela verdade própria dos objetos. A bela natureza e a suavidade das musas se aliam nesse início direto e sem adornos. O início direto de Xenofonte, em oposição ao proêmio de Heródoto, se faz de acordo com o seu objeto, não se trata de uma regra. Esse modo direto é apenas um modo afinado ao seu tipo de narrativa, Xenofonte não se coloca no texto. Ele nos apresenta apenas as personagens centrais da narrativa. Heródoto apresenta suas intenções e não um objeto. Tal parece ser o motivo para que Winckelmann dê maior mérito ao modo de iniciar um livro de história de um conflito a Xenofonte: aquela forma de principiar que insere o leitor diretamente naquilo que vai originar o conflito. Aqui, a verdade é colocada em oposição às intenções, pois a demonstração segue sendo artística.

A verdade em questão é a verdade artística não a do correlato do acontecimento histórico em virtude de sua verdade factual. Quando Winckelmann se propuser a escrever uma história, não poderá clamar pelos dons das musas e buscará modos de se colocar que permitem que vejamos uma relação com Heródoto. O aluno de Baumgarten não poderia emular o aluno de Platão, Xenofonte, que será mencionado ainda muitas vezes quando o quesito graça for tratado nas artes. Na sua humilde condição, o autor de

História da arte da antiguidade irá se colocar como seguidor de Heródoto num fragmento de seus primeiros anos em Roma:

> Eu busquei mais o modo de Heródoto conduzir as coisas em minha história da arte do que o de Tucídides. O primeiro começa no momento em que os gregos começaram a se tornar grandes e cessavam com a humilhação de seus inimigos. O último inicia no tempo em que os gregos começavam a se tornar infelizes. (KS, p. 147)

A inclinação neste texto "Sobre Xenofonte" difere da dos textos posteriores, pois o critério aqui é o artístico, não o de um modo de fazer a história. O texto nada tem de programático no sentido de uma prática do historiador. A análise aqui se refere ao modo artisticamente determinado de se colocar o objeto histórico, esta é a grande característica deste texto sobre o autor grego. E quando estabelece o critério acerca da escrita, que é análogo ao artístico, a escola socrática há de manter seu primado: "A nobre simplicidade e a serena grandeza das estátuas gregas são também as verdadeiras características dos escritos gregos dos melhores períodos: os escritos da escola de Sócrates." (GNA, 33). E com tal escola, por respeito, o autor não quis se comparar.

Para que fique mais clara a inclinação artística que dá o tom deste opúsculo inédito, para o momento em que, em analogia ao que mais tarde se verá declarado sobre as obras de arte da Grécia antiga, Winckelmann sugere a inimitabilidade do modo em que Xenofonte apresenta sua história da campanha persa. Tendo por base a declaração de um antigo retor, Aristides, Winckelmann apresenta o seu inimitável objeto: "Tenta-se imitá-lo, mas talvez com menos sucesso ainda do que uma abertura artificiosamente rebuscada poderia atingir" (KS, p. 14). Segue-se a questão da economia; nenhum excesso é tolerado, tudo que se se coloca de sobressalente na história encaminharia a narrativa a um patamar que não poderia ser o determinado pela bela natureza e pelo linguajar das musas.

Há um elogio da naturalidade, não do naturalismo, algo que nem todas as indicações dos retores e as prescrições da retórica podem fornecer. Há alguma coisa que provém do próprio conhecimento da bela natureza, algo que o engenho puro não pode atingir. A economia e a "amenidade sem esforços", esta última característica indicada por Quintiliano, podem gerar uma sorte de escrita que se alça ao patamar de inimitável. O ideal por trás desta narrativa é o de uma bela natureza que, em última análise, é indizível e que se despe de toda sorte de adereços, tal como na pintura: "As graças nuas custariam mais a serem desenhadas do que a esposa de Júpiter e todo o seu esplendor; uma pomposa vestimenta de Cagliari será mais fácil de imitar do que uma Diana se

banhando de Albano." (KS, p. 14) Essa passagem indica que quanto mais próximo ao natural, maior a dificuldade na imitação, mas não se trata de um realismo, pois se deve pressupor a relação com a bela natureza, já indicada por Xenofonte. Para Winckelmann "a natureza é mais difícil de ser atingida do que a arte." (*Ibid.*)

O natural é o gracioso, aquilo que tem o traço da graça, cuja perturbação artificiosa não se apresenta; algo que se coloca em conformidade a uma economia do proceder e a uma suavidade na apresentação. Há também, inserida nestas passagens, certa indicação de uma relação entre a graça e a liberdade no fazer. A livre e bela natureza nos estabeleceria esse critério, que parece emanar do mundo como lugar dos objetos a serem privilegiados na expressão, mas isto apenas aos que se tornam comunitários em relação à bela natureza. A relação essencial entre a sadia e serena essência e sua figura, no caso de Xenofonte, nos deixara a par deste agraciamento. Tanto ele como seu mestre, Sócrates, possuíam uma relação com esta espécie de alma do mundo, que só fala àquele que lhe sabe ouvir. Os exemplos dos artistas Paolo Gagliari (Veronese) e Francesco Albani já nos apresentam, em analogia ao universo histórico, alguns ideais artísticos a serem desenvolvidos por Winckelmann. Veronese, pintor veneziano cujas vestimentas se destacam e que, segundo Winckelmann, "não era um grande pintor do nu da figura humana" (KS, p.7), compensara sua deficiência pintando suntuosas roupagens em seus quadros, apesar de não ser anticlássico no nível de seu rival Tintoretto, pintor célebre pelos modos de figurar as vestimentas. Francesco Albani, pintor do final do século XVI, seguidor de "um classicismo carraciano", segundo Argan, é um caso que nos deixará clara a forma com que Winckelmann parece estar em um processo de abandono dos critérios estéticos apontados em seu texto sobre a Galeria Real de Dresden. Albani é último pintor da linhagem dos Carracci: "O classicismo carracciano é reduzido a Arcádia por Albani, monótono repetidor de quadros de meninos dançantes, um pouco tizianos, um pouco rafaelinos, um pouco geniozinhos clássicos e um pouco anjinhos barrocos" [32] (Argan, 2013, v. 3, p. 291).

O classicismo, ainda que de segunda ordem, de Albani, onde as figuras são postas de modo idílico em cenas de meninos nus, que ou dançam ao redor de uma árvore, ou se entrepõem entre Vênus e Adônis, entre Salmácio e Hermafrodita, parece estar mais de acordo com a guinada que se anuncia em direção a uma composição de tons mais clássicos do que o dos quadros povoados de Veronese, adequado ao que se

[32] É claro que a declaração de Argan é problemática, mas serve para mostrar o modo como os quadros deste pintor foram tomados.

convencionou chamar de maneirismo. O quase naturalismo de Albani é visto como mais difícil de imitar que as perfeitas roupas de Veronese, cheias de apelo cromático. O nu é central aqui, as próprias graças, tradicionalmente apresentadas nuas, indicam esse caminho para a graciosidade natural do nu; Juno, por sua vez, raramente é apresentada sem qualquer sorte de adorno, inclusive é ela que recebe a cinta de Afrodite no canto XIV da *Ilíada*, um atributo externo e não natural, ou nas palavras de Afrodite: "Aqui tens: põe no teu peito esta cinta variegada, / na qual todas as coisas estão urdidas. Afirmo que / não regressarás com aquilo que desejas incumprido". (*Ilíada*, versos 219-221). E mesmo com tal atributo Hera (Juno) não seduz completamente Sono que pede, em compensação por sua intervenção junto a Júpiter, Pasítea, uma das graças (*Ibid.*, vs. 271- 276). A imagem nua e sem adornos sempre será mais difícil de ser pintada ou esculpida, e Winckelmann tratará em detalhes essa ascensão do nu na sociedade grega em seus *Gedanken.* O adorno, a pompa e o rebuscado podem ser mais facilmente imitados, pois não estão ligados às musas, às graças, à bela natureza ou à amenidade agradável.

Depois dessa incursão no universo artístico e mitológico, Winckelmann retoma os aspectos do discurso histórico e fala de dois outros escritos históricos da antiguidade: *A guerra do Peloponeso* e *A guerra gálica* de Tucídides e César. O que une ambos é que "uma notícia era necessária, um começo sem proêmio teria sido uma lacuna" (KS., p. 14), ou seja, ainda que haja uma indicação que leve ao apelo de uma caracterização da bela natureza, no discurso histórico, por vezes, a demanda é de uma outra sorte. A concordância com o objeto é fundamental, pois ainda que ambos tenham vivido o que narraram, como Xenofonte, a história não é apenas o acumulo de impressões acerca do que aconteceu. Os mecanismos da narrativa histórica, quando desprovidos dos auxílios da bela natureza e das musas, devem obedecer à tentativa de se adequar às narrativas históricas mais usuais. Nesses dois casos, o que aconteceu, nos parece, é que não se tentou imitar o texto que lhes era caro e, mesmo que ambos tenham sido fundamentais à formação da narrativa histórica, o primeiro anterior a Xenofonte e o segundo posterior, eles tiveram de atender às demandas impostas à narrativa que expande a de uma experiência vivida para a esfera do discurso histórico de modo diverso ao do autor de *Ciropédia*.

A vivência de Xenofonte também vai para além da experiência individual, mas ele, como agraciado filho da bela natureza, se coloca a distância dos acontecimentos desta guerra e a história se vê amarrada como a própria história se faz. Os outros

autores, César e Tucídides, se colocam em nome da demanda do discurso histórico e a bela natureza não parece ter excitado o ânimo deles como fez com o discípulo de Sócrates. A história neles não é arte, ambos tiveram de seguir a demanda usual do proêmio, o caminho da regra, caminho atestado por Aristóteles, pois sem uma notícia anterior, ambos "pareceriam lacunares e se poderia julgar como faz Aristóteles acerca do Encômio aos Élidas, que começa assim: 'Élide é uma cidade feliz'. Ele, Aristóteles, diz que nos discursos deste tipo começar assim é conduzir apressadamente, de modo raso e negligente" (KS, p. 14). Retomar aqui os dizeres do livro três da *Retórica*, "Sobre o proêmio" é trazer o argumento de autoridade de grande valor. A passagem citada é de um momento da *Retórica* onde o proêmio é posto "como motivo de ornamento, uma vez que se não tiver, o discurso poderá parecer feito às pressas. Exemplo disso é o encômio de Górgias aos de Élide, pois, sem previamente ter preludiado e sem preparação, começa desde logo: 'Élide, cidade feliz'." (Aristóteles, 2015, p. 218).

Por ter em sua linguagem o caráter artístico da leveza das musas, e por ter em seus domínios o conhecimento da bela natureza, Xenofonte não precisa de nenhum adorno. A bela natureza, que nem quer se apresentar nua e nem se quer suplantada por adornos, é oposta à regra no sentido prescritivo, é essa confluência com as musas que permite que se comece direto na apresentação do que é central ao texto. Xenofonte não retoma nada, não há proêmio. O autor coloca a situação dada da visão do passamento de Dario, o jovem Ciro e o maduro Atarxerxes diretamente, segundo Winckelmann, "aqui fala ao mesmo tempo o jovem inocente e também o homem maduro" (KS, p. 14). O modo direto é aquele como a própria história se faz. A maestria supera a regra, mesmo que o argumento de autoridade de Aristóteles valha para boa parte dos que se colocam a apresentar discursos. Ainda que não haja nada que anteceda a narrativa, há um começo que nos insere diretamente ao centro da ação que cativa e prende o leitor, ele pode sentir isso, e tudo é apresentado numa nobre simplicidade que dispensa qualquer sorte de ornato.

Para tirar qualquer tipo de dúvida a respeito da boa execução deste texto que se coloca como a exceção à regra, no sentido de uma superação da mesma, algo que não poderia ser executado nem por seus seguidores, Winckelmann coloca o argumento de autoridade artística e não histórico. No caso da narrativa, "Xenofonte o fez como Homero" (*Ibid.*, p. 15). Como o texto de que tratamos aqui não é um texto exaustivo, resta-nos seguir a indicação seguinte a dos versos 148-149 da *Carta ao Pisões* (*Ars Poetica*), de Horácio, que na tradução em prosa de Jaime Bruna nos diz o seguinte:

“Avança sempre rápido para o desfecho e arrebata o ouvinte para o centro dos acontecimentos.” (Horácio, 2005, p. 59). O trecho do poeta romano nos coloca na discussão acerca do início da *Odisseia*, sobre a qual o romano em questão opõe “certo poeta cíclico” que iniciava a sua narrativa sobre a guerra de Tróia assim: “cantarei a sorte de Priamo e a guerra ilustre” (*Ibid.*). Sobre este modo de começar, diz o romano: “Que matéria nos dará este prometedor, digna de tamanha boca aberta? Vai parir a montanha, nascerá um ridículo camundongo” (*Ibid.*). Contra essa maneira de narrar Horácio apresenta Homero: “Bem mais acertado que esse andou este outro, que nada planeja de modo inepto: ‘Fala-me ó, musa, do homem astuto que tanto vagueou, / depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada. / Muitos foram os povos cujas cidades observou / cujo espírito conheceu[33]” (*Ibid.*).

O ponto de exceção, indo talvez mais longe que o recomendado e distendendo a própria citação de Winckelmann – que apenas cita o *in media res / Non secus ac notas auditorem rapit*[34] (KS, p. 15) – é a própria presença das musas, que colocam a cadência para responder apenas à exigência formal daquilo que é narrado, assim como elas falam da andança ímpar de Odisseu em Homero elas revelam a comunhão com os dados apresentados por e expostos de acordo com a bela natureza. A história da campanha na Pérsia se vai narrar de modo a não se propor “a tirar fumaça de um clarão, mas luz da fumaça a fim de nos exibir em seguida maravilhas deslumbrantes” (Horácio, 2005, p. 59). Claro que não podemos ignorar a diferença de gênero existente entre os dois tipos de discurso, mas a concordância pode ser dada por uma outra coisa que transcenda o gênero: “Homero mostrou qual o ritmo [metro] apropriado à narração dos feitos dos reis e capitães na guerra funesta” (*Ibid*., p. 57) e seguindo as musas que o inspiraram, Xenofonte soube seguir o mesmo ritmo, ainda que sem o metro, no âmbito da história.

Justificada a ausência de proêmio na *Anábase*, Winckelmann aponta para o início da *Ciropédia*, onde são aceitas as notícias anteriores: “Em sua história da instrução de Ciro ele faz iniciar com uma informação prévia, quando comparamos a impressão causada por esta com a da *História* de Heródoto podemos ver de modo

[33] Utilizo para os três primeiros versos da *Odisséia* a tradução de Frederico Lourenço.

[34] Numa tradução mais precisa: “sempre se apressa para o acontecimento, arrebata o ouvinte *in medias res* (*In medias res*: Expressão que designa o tipo de narrativa que se inicia já em meio ao desenvolvimento da ação (no meio dos eventos). Em geral, apenas em um momento posterior, por meio do flashback, são apresentados os eventos que teriam ocorrido antes do começo da narrativa. São exemplos clássicos desse procedimento a Odisseia e a Eneida.)” Utilizo os versos na edição bilíngue e em versos e a nota 46 do mesmo, organizada por Bruno Maciel, Darla Monteiro, *et al*, publicada digitalmente por editora Viva Voz, Belo Horizonte, 2013. Disponível em **http://150.164.100.248/vivavoz/data1/arquivos/epistula-site.pdf** .

perceptível a diferença" (*Ibid.*). Mais uma vez a argumentação vai para a comparação direta dos dois historiadores. E se pensarmos juntamente com o trecho de Horácio que acabamos de ver, podemos ter uma indicação do que está em questão nessas linhas. O texto de Heródoto inicia com a explicação expressa da empresa (como já vimos) e a de Xenofonte em *Ciropédia* começa com uma reflexão e indicação das causas do poder:

> Meditei sobre a sorte de quantos empalmaram o poder discricionário, uns derrubados pronta e definitivamente enquanto a felicidade de outros, fosse qual fosse a duração de seu governo, suscitam admiração. (...) Das reflexões sobre estes fatos tirei esta conclusão: a quem não passa de um ser humano, mais fácil seria o império sobre todos os demais viventes que sobre os homens. (Xenofonte, 1965, p. 13)

Depois de uma reflexão acerca dos aspectos políticos e até mesmo domésticos[35] do poder, a dificuldade de arrebanhar os homens é colocada para que brilhe a figura de Ciro, ao qual "obedeciam de bom grado, embora distassem uns muitíssimos dias de viagem, outros até meses, outros sem jamais o terem visto; outros mesmo sabendo que jamais o veriam, não obstante estavam dispostos a obedecer-lhe." (*Ibid.*). É do confronto com as dificuldades do poder e a destacada figura de Ciro, que uniu povos e exércitos e "estendeu sua autoridade sobre tão vasta região pelo temor que infundia" (*Ibid.*); que surge, quase que naturalmente, a necessidade da narração da formação deste que uniu o célebre exército dos dez mil gregos (que tinha entre eles Xenofonte) para destronar seu irmão Atarxerxes. É naturalmente que somos conduzidos a querer entender a instrução do "pastor de homens" (*Ibid.*).

Ciro e sua formação, assunto principalmente do primeiro livro de *Ciropédia*, formam o assunto que permite, ao longo da obra, as lições para administradores e chefes. O primeiro capítulo, que nos serve de nota prévia, ou até mesmo de proêmio, ao invés de apresentar uma tábua de intenções, como em Heródoto, faz com que surja, de modo suave e consequente, o assunto de seu livro. Há uma amenidade que faz com que o fluxo das questões suscitadas pela leitura mantenha-se concatenado de acordo com o modo mesmo com que a história se faz, mas sem que se possa ver a sua estrutura.

Depois de apontar e destacar a comparação com Heródoto, Winckelmann avança para o conhecido episódio de Clearcus, na *Anábase*, onde o aspecto sucinto do autor grego é destacado: "Clearcus, diz ele, era um lacedônio e teve de se exilar. Ciro tinha por ele grande admiração, então, logo depois de tê-lo conhecido, deu-lhe dez Daricos,

[35] "Parecia-me, ainda, ter observado que muitas pessoas, possuidoras de elevado número de servos, outros de pouquíssimos, não conseguiam, em suas próprias casas, mantê-los, mesmo aqueles poucos, na obediência dos amos". (Xenofonte, 1965, p. 13)

ele usou o dinheiro e alistou povos na campanha." (KS, 15). A esse trecho, cuja tradução do próprio Winckelmann parece reforçar o caráter sem floreios do texto grego, o autor anexa a seguinte declaração: "não vemos aqui o iluminado e puramente curto que Cícero preferia a qualquer excitação em uma história?" (*Ibid.*); e em nota cita Cícero: "Nada na história é mais agradável do que uma pura e ilustre brevidade." (*Ibid.*). A citação do diálogo *Brutus* reforça aquilo cuja insistência é retomada por todo o ensaio: uma busca por uma economia, por uma narrativa que não se encha de floreios. A insistência no apontamento da economia é tamanha, na leitura que Winckelmann faz do autor de *Ciropédia*, que podemos incluí-lo na afirmação de Márcio Suzuki acerca da busca pela simplicidade em Hume: "O simples é a promessa de um prazer reiterado e seguro." (Suzuki, 2014, p. 61). Não se trataria de insistir na comparação entre o iluminista escocês e o autor alemão, mas de captar que essa insistência por colocar a simplicidade como crucial, algo que traz em si uma série de matizes classicizantes[36], como fundamental à maneira com que Winckelmann virá a se colocar diante das artes plásticas. Essa tópica da simplicidade não terá aqui um tratamento tão programático como em outros textos, mas já se coloca aqui como algo de caráter fundamental.

2.2-A história geral moderna

Pode nos surpreender, e muito, o fato de o fundador de um pensamento que esta na base do neoclassicismo que se afasta do modo francês de conceber a visão clássica, ou classicista, tenha sido um leitor assíduo de Voltaire. Já em 1744, ainda estudante e preceptor de jovens, cita, em uma carta de fevereiro, a leitura deste clássico autor do iluminismo francês, mais precisamente sua obra sobre Carlos XII, ao qual fez muitos comentários à margem do volume, o "que é um pecado", pois a "graça da palavra de Voltaire" não poderia ser transmitida por sua pena (Cf. Br., 1, 56). Anos mais tarde, em 1751, destaca a *Zaira*, peça de Voltaire, como digna de aplausos (Cf. Br., I, 107), pois seu amigo Berendis encenara um papel de destaque em uma montagem em Dresden.

[36] Tal é demonstrado por Suzuki, no caso de Hume, no primeiro capítulo de seu *A forma e o sentimento do mundo*.

Voltaire, mais do que qualquer outro autor, indicou a Winckelmann o caminho na direção de uma história moderna.

O passo seria descartável se assumíssemos, como o fez E. M. Butler (Cf. Butler, 1945, p. 9-45), que Winckelmann fosse um grego tardio. Voltaire, segundo Carl Justi, figurava ao lado de outros historiadores como uma das leituras mais assíduas de nosso autor na biblioteca do Conde de Bünau (Cf. Justi, 1956, v.1, p. 244). No ano de 1753, na mesma Dresden, saia uma nova edição de *O século de Luís XIV* e a nota do editor já apontava os caminhos da obra: "Este ensaio sobre o século de Luís XIV estava seguindo uma história universal que teve começo com Carlos Magno e que termina em nossos tempos" (Voltaire, 1957, p. 615). A noção de uma história universal, ou de uma *Algemmeinen Geschichte*, não parece ter sido a preocupação de seu empregador, que ao tempo se dedicava à matéria histórica. Winckelmann parece ter se voltado aos novos caminhos da disciplina da história e, de certa forma, se incluído no lado oposto ao daquele que o empregava. A leitura deste grande *philosophe* fez com que as preocupações teóricas de Winckelmann se inserissem em um universo de questões em muito diverso do do Conde de Bünau e de sua *Reich-Historie*. Já na primeira linha desse livro podemos ler a seguinte passagem:

> Para que se reconheça o valor e a excelência de um livro de história (*historisches Buch*) é necessário que, em primeiro lugar, se tenha cuidado com a importância das coisas que serão apresentadas. Em seguida deve-se investigar se o conteúdo se conforma com a verdade ou se ao menos é um conteúdo provável. E por fim, observar se há um concatenamento na apresentação, ou forma de narrativa, ou seja, observar se ela é ordenada, significativa e se está em conformidade com as exigências das coisas tratadas e sua disposição em cada parte. (Bünau, 1728, p. 8)

O esforço de Bünau, em sua *Teutsche Kaisers und Reichs Historie*, era o da precisão, de uma linguagem que estabelecesse uma relação direta com seus objetos. Além de uma preocupação estilística evidente, o tipo de coisa a ser narrada é também importante, trata-se da história do reino, uma história que não escapa à narratividade. Xenofonte não está afastado desta história narrativa, mas a questão que Winckelmann faz emergir dele é colocada em relação aos recursos estilísticos deste autor da antiguidade. É claro que além disso, ao se voltar para a história moderna, ou *Neuern Geschichte*, abandona-se o estilo antigo e as preocupações se voltam às possibilidades do discurso histórico.

Não podemos pensar que haveria desprezo ao tipo de História levada a cabo por seu empregador. Winckelmann fala do impacto da obra no momento em que desistia da

vida acadêmica: “Depois de ter estudado esta admirável *História do Império* de Vossa Excelência, não tenho nada mais a aspirar que me pronunciar, eu também tenho um lugar na veneração que todo o mundo projeta por um saber tão vasto e raro de uma pessoa tão elevada” (Br., I, p. 77). O que ocorre é que há uma diferença muito crucial entre o que o empregador e o empregado pretendiam com suas obras. Bünau se insere naquilo que se costuma chamar de *Speziellgechichte*, ou seja, uma história que a partir do caso a caso traga a lume fatos do poder, batalhas e heróis de um ponto de escolha específico. A própria escolha do termo *Historie* no título já nos indica algo quanto ao tipo de trabalho deste nobre: “a palavra estrangeira *Historie*, significava predominantemente o relato de algo acontecido, designando especialmente as ciências históricas foi sendo visivelmente preterida em favor da palavra *Geschichte*” (Koselleck, 2006, p. 48). Embora seu trabalho seja considerado como capital na renovação das narrativas históricas da Alemanha e o Conde de Bünau seja visto como “um dos reformadores da escrita histórica alemã” (Décultot, 2004, p. 19), o vínculo com a história das ações dos Imperadores e o restrito ambiente da sua narrativa, “restrição do campo histórico ao território de onde se fala a língua alemã e a um período limitado” (*Ibid.*, p. 149) não estariam de acordo com a modernidade em relação à história que Winckelmann intentava atingir.

Leitor de Voltaire, nosso autor parece se identificar mais com uma história que se liberte das restrições de uma história que se colocava como grande narrativa dos feitos e atos dos homens de Estado. Um tipo de história que se vincule mais àquilo que Voltaire, em seu *O século de Luís XIV*, declarava como seu propósito: “Não proponho escrever apenas a vida de Luís XIV; meu propósito reconhece um objeto mais amplo. Não trato de pintar para a posteridade as ações de um só homem, mas o espírito dos homens no século mais esclarecido que já se viu.” (Voltaire, 1957, p. 616). Essa busca pelo espírito dos homens, ainda que sem a fé no esclarecimento absoluto da França do século XVI, está também na base da história que Winckelmann quer abordar. Uma história que se veja livre das cargas restritivas da *Historie* de seu empregador, uma história que não se faça “com um calendário em mãos e que siga seu herói dia após dia e passo após passo” (KS, p.17).

Fundamental para nós, que queremos ver a origem do discurso histórico de Winckelmann, este texto mais programático e seminal chamado *Pensamentos sobre a apresentação oral da história geral moderna* já em seu título revela muito bem suas fraturas em relação ao modo de ver a história na Alemanha da primeira metade do

século. Inserido no debate de seu tempo o autor utiliza o termo *Geschichte*[37] para sua apresentação, esse texto pode confirmar, ainda que de modo fragmentário, mais uma vez, os impulsos em direção a uma história que supere a narrativa, o que será fundamental para a formação de seu modo de lidar com a história.

Usar o termo *Geschichte*, presente em sua obra-mestra, a *História da arte da antiguidade*, insere-nos no debate acerca da história alemã e seus mecanismos de narrativa. O termo indica uma abordagem dos eventos passados que não é a da narrativa exemplar apenas, para atingir "uma maior capacidade de representação" (Koselleck, 2006, p. 51). A nova história, a *Geschichte*, "adquiriu uma qualidade temporal própria" onde "diferentes tempos e períodos de experiência, passíveis de alternância, tomavam o lugar reservado ao passado entendido como exemplo" (*Ibid*., p. 47). Como a prisão narrativa dada pelo "calendário em mãos", digamos, é rompida em nome de uma expansão, a questão crucial é a de uma escolha que não deixa de ser imprecisa. Coincidentemente ou não, Winckelmann parece nos levar; já na abertura deste texto, ao debate indicado por Koselleck – historiador alemão, em seu "*Historia Magistra Vitae.* Sobre a dissolução do topos na história moderna em movimento" (Koselleck, 2006 p. 41-60) – entre a *Historie* e a *Geschichte* quando se debruça sobre a questão acerca do que seria necessário a um objeto histórico. Explico melhor, a preocupação com o próprio campo de alternâncias e em expansão diante de um fulcro que opere dando ordenação a este discurso. Winckelmann faz aqui uma declaração acerca da própria eleição do que se deve narrar que é coerente com a discussão acerca da filosofia da história de seu tempo e principalmente de Voltaire. Retoma Sócrates:

> Aquela verdade com a qual um antigo filósofo grego repreendia geralmente os sábios, se coloca, principalmente, a qualquer um que pretenda apresentar oralmente a história: "nem todo aquele que está sempre comendo e que movimenta sempre seu corpo é o mais saudável, mas aquele que dá ao corpo o que ele precisa; do mesmo modo o sábio não é aquele que lê muito, mas o que lê o que é preciso". (KS, p. 17)

Deparamos-nos com um ponto crucial da argumentação de Winckelmann, a do que se deve eleger como apresentável. A economia das figurações e das narrativas, abordadas na parte anterior de nosso trabalho, se coloca não no sentido apenas formal

[37] "O conceito de coletivo de história [*Geschichte*], forjado no século XVIII, tem aqui o seu significado predominante. Por meio desse conceito é possível demonstrar que certos mecanismos e formas de elaboração da experiência só puderam emergir a partir do advento da história vivenciada como um tempo novo, inédito. Nosso conceito moderno de história resultou da reflexão iluminista sobre a crescente complexidade da 'história de fato' ou da 'história em si', na qual os pressupostos e condições da experiência escapam, de forma crescente, a essa experiência." (Koselleck, 2006, p. 16)

ou figurativo, mas no sentido da própria escolha do que se deve incluir em um discurso sobre a história. Esse desafio essencial à disciplina da história, entendida como mais ampla do que as narrativas de poder, se coloca diante de nosso autor já neste primeiro salto na direção da compreensão do discurso histórico. "Mas a contagem daquilo que é necessário é difícil, talvez tão difícil quanto a contagem do que é gracioso (*artige*) e do que é belo." (KS, p. 17).

No caso destes "Pensamentos sobre a apresentação oral", de Winckelmann, podemos pensar até mesmo numa "estetização da história", como o faz Pommier (2000, p. 62), mas num sentido diferente do capítulo anterior de nosso trabalho, pois aqui a exigência se dá no sentido da ampliação da história moderna: embora notemos o sentido da coerência interna que desemboque em um caráter épico da narrativa, o podemos notar também no de uma exigência de representatividade daquilo que seja descrito. Em clara expansão em relação aos séculos anteriores, o sentido da epicidade deve conter aquilo que dá caráter à narrativa, mas não no sentido de um herói apenas, mas de povos, e isso exige uma clara observância em termos da representatividade dos episódios. Não se trata apenas de dar a conhecer, como na maioria dos tratados de cronistas e historiadores de Reinos e Estados, o destino dos homens de poder, mas o destino de nações inteiras. Há nesse texto a clara tendência, talvez tomada de empréstimo de Voltaire, de despersonalizar a história: "Nesta história me interessei somente pelo que merece a atenção de todos os tempos, que pode pintar o gênio e os costumes dos homens, servir de exemplo e fomentar o amor à virtude, às artes e à pátria" (Voltaire, 1996, p. 8).

Nessa busca por um valor que sirva a todos os homens e que os represente de algum modo, o fulcro histórico não seria fornecido pela narrativa clara de um cem mil de acontecimentos, pois "nem todo acontecimento merece ser escrito" (*Ibid.*). Seguindo-se o texto, veremos qual o espaço do anedotário, fundamental recurso dos autores da antiguidade e para o qual o próprio Voltaire se colocava de modo crítico e não obstante reservou algum espaço para anedotas em seu *Século de Luís XIV*. Winckelmann, por sua vez nos apresenta duas anedotas sobre Carlos V: "Pertencem às notícias elegantes, a saber, que Carlos V no ano de 1548, com seu povo, diante de Naumburg, desistiu de todos os seus mantos quando começou a chover e se manteve com um de feltro, para que os mais enriquecidos não estragassem." (KS, p. 17). A outra, "É uma bela anedota, podemos dizer que o duque Ferdinando, irmão mais novo do monarca, teve de segurar a pia para seu irmão em uma reunião no Tirol" (*Ibid.*). Tal sorte de anedota não será

considerada de baixo valor, pois revelam algo sobre "o caráter deste monarca" e o "exercício amargo da superioridade de um irmão regente mais velho sobre o mais novo" (*Ibid.*).

Anedotas deste tipo atuariam como que espaços de ampliação do discurso histórico, pois se colocam de modo a revelar condições e características que se lançam para além da mera narrativa. A isso ele opõe o modo de operar das "*Reich-Geschichten*" onde "se deve buscar os mesmos traços" (*Ibid.*), porém não se trata de um recurso de ampliação a partir de dados biográficos que o gênero da história dos reinos vai se debruçar. Não deve o historiador dos reinos buscar essa sorte de belas e elegantes anedotas, mas sim tentar traçar o caráter destas personagens centrais, mostrando apenas traços que se fizeram sentir na história e que nela tiveram grandes consequências na história de seu povo, no caso deste monarca, aquilo que indica o caminho em relação à guerra contra os protestantes (*Ibid.*), a questão de sua relação com os "Sábios da igreja", a "fleuma conhecida que lhe era peculiar" (*Ibid.*), entre outras características que se ligam aos fatos que servem de norte para a narração que se pretende exaustiva. No caso de uma história moderna e de apresentação oral, outros traços podem ser elencados, mas não de forma solta, há uma série de requisitos a serem atendidos a uma história num sentido mais moderno:

> Estes conhecimentos e outros também ligados a eles, quando embasados nas mais prováveis e fidedignas fontes, dão a todos traços que permitem que se nos apareça o monarca, permitindo que julguemos com certa tranquilidade o mais íntimo de sua alma, como num retrato do monarca em questão feito em vida por Cristoph Ambergen (KS, p. 18).

O anedótico, que deve estar ligado a fontes prováveis[38], deve fornecer os traços marcantes e que tiveram efeito sobre a história de seus reinados, mas elas não permitem grande avanço no âmbito de conhecer a alma do monarca se não estiverem ligadas à verdade interior do agente. A questão é a da busca de uma verdade entre prováveis, de se poder ir o mais longe que se pode na relação daquilo que tenha ligação com o povo e o destino de um reino. Algo que se coloca na chave de um modo de conceber o objetivo da história. Ao tratar de ambas as formas de se abordar um caso de um homem de

[38] Ainda aqui uma retomada de Voltaire, que em sua parte sobre as anedotas do *Século de Luís XIV*, estabelece até mesmo o modo de relacionar as fontes para este tipo de recurso: "As anedotas mais úteis e preciosas são os escritos privados que nos deixam os grandes príncipes, quando o candor de sua alma se manifesta nesses documentos. (...) As memórias privadas dos contemporâneos são suspeitas de parcialidade, e aqueles que escrevem a diferença de uma ou duas gerações devem usar [esse tipo de escrito] com maior circunspecção, apartar o frívolo, reduzir o exagerado e combater a sátira." (Voltaire, 1996, p. 257)

poder, a anedótica e a que exaustivamente avalia o percurso de um reinado (a *Reich-Historie*), Winckelmann apela, primeiramente a um encurtamento da última, que se configurava como uma "disciplina fundamental das nações do Sacro Império Romano" (Décultot, 2004, p. 149) e ao mesmo tempo livrar as anedotas de um grande mal: a falta de um objetivo maior. No primeiro caso exemplar, as anedotas de Carlos V, o que temos é a apresentação quase que alegórica de uma personagem histórica que parece apenas colocar em cena o homem que se revela nelas. Numa narrativa mais precisa, nos moldes das que pareciam ter lugar entre os interesses de seu empregador, o conde de Büneau, os traços fundamentais de um monarca e seu povo podem ser ignorados em nome da narrativa exaustiva das ações. O ideal é que se encontre um meio termo. As anedotas assumiriam um papel diverso dos moldes que nos apresentam os autores da antiguidade. Elas estariam ligadas ao que Voltaire declara sobre elas: "As anedotas são um campo limitado no qual se debulha a colheita da história, são pequenos detalhes ocultos por um grande tempo" (Voltaire, 1996, p. 256). Elas seriam um momento posterior à colheita dos fatos e se encontram ligadas à probabilidade de veracidade.

Não nos enganemos, a verdade em questão não é a mesma da das histórias disponíveis em solo alemão nos tempos de Winckelmann. Não há aqui a busca por uma exatidão absoluta, como nos textos de seu empregador, ele não pretende defender uma "história que se limite em apenas um objeto, seja ele uma nação, uma pessoa ou uma cidade." (Décultot, 2004, p. 150). Toda a crítica aos modos de se fazer história parece se opor ao tipo de trabalho que Décultot nos apresenta da seguinte maneira:

> Renuncia a história específica (*Spezialhistorie*) – e aquela sua dependente, a *Reich-Historie* – das características essenciais da história universal, que se empenha principalmente na apresentação histórica enquanto um projeto global. Em poucas palavras elas se abstiveram de uma ambição teleológica. Os representantes da *Spezialhistorie* se interessavam menos pelo objetivo da história e seu porvir do que pela exatidão dos feitos e ações e a correção dos discursos. Em outras palavras: se interessavam menos pelo significado (*Sinn*) da história do que por sua verdade. (*Ibid.*)

Aquela verdade que o filósofo grego, que parece ser uma retomada livre e sem o caráter de uma citação, do livro IV de *Memorabilia* do seu mestre Xenofonte, coloca a necessidade de um cuidado ao se tomar informações e fontes. Winckelmann busca uma sorte de discurso histórico que traga à tona apenas aquilo que se precisa no sentido dos progressos humanos, estando em consonância, mais uma vez, com as preocupações de seu precursor, Voltaire, que elogiava um gênero de historiador "que não busca escrever sua história como bajulador, como panegirista, nem como gazetista, mas como filósofo"

(Voltaire, 2011, p. 93). Neste pequeno texto de Winckelmann o que se pretendia é a apresentação de caráter quase que filosófico, posto que se pergunta sobre as necessidades e demandas do discurso histórico e sua aplicação no mundo. O esforço é o da contração, de apresentar o máximo com o mínimo, dando prioridade a um sentido maior levando em conta os dizeres atribuídos a Sócrates.

Isso poderia nos levar a crer que a anedota poderia trazer em si, como nos antigos, o caráter revelador. Mas Winckelmann não é surdo ao apelo de Voltaire e assim como ele sabe do abismo que o distanciava dos antigos – "Não é permitido hoje imitar Plutarco e menos ainda Procópio, admitimos como verdades históricas somente aquelas que nos estão garantidas" (*Id.*, 1996, p. 257) –, mas não descarta o uso de algumas miudezas. Em ambos os casos, o que determina o uso da anedota é o seu caráter revelador aliado ao trabalho de verificação e ampliação das fontes. Embora em Winckelmann elas não precisem ser verdadeiras, mas prováveis, é no trabalho com elas que se vai construir um discurso histórico. É nesse confronto que devemos dar o estatuto de necessidade a um determinado dado:

> A verdade é tão digna de nobreza e tão preciosa que até mesmo em ínfimos acontecimentos, até mesmo em datas de um determinado documento, por meio de uma justificativa de um douto (*Gelehrte*) se tornam dignos de um trabalho posterior. (KS, p. 18)

O autor de *História da arte da antiguidade* coloca a exigência de que alguém, de algum modo unifique a informação, talvez fosse esse o caso daqueles que se aplicavam à exaustão na pesquisa do material disponível para transformá-lo numa história específica. O inquérito posterior teria de ser dado por alguém que como Voltaire se aplicasse por sobre essa documentação e a tornasse uma narrativa que mantivesse aceso o seu interesse, num critério de seleção, muito similar ao das artes, mas que se vincula ao necessário na história: "Pobres detalhes, a posteridade os negligencia; são vermes que carcomem as grandes obras. O que caracteriza o século, o que causou revoluções o que será importante em cem anos, eis o que pretendo escrever." (Voltaire, 2002, p. 90). Na visão de Winckelmann, para que haja um Voltaire, é necessário que haja aqueles eruditos que coletam o material, é necessário que haja autores da *Reich-historie*, para que haja aqueles que, a partir desse tipo de material, façam uma *allgemeinen Geschichte*. O tom parece ser de uma conciliação, não se trata de um ataque ao modo de operar com a história empregado pelo seu patrono.

O texto, que "é quase um programa," segundo Décultot (2004, p. 51), se apresenta de um modo que, rápido e permeado por uma dinâmica argumentativa, se liga

apenas ao necessário. Veremos que nosso autor parece estar numa mesma situação que Voltaire, que em carta ao Abade de Du Bos de 1738[39] escreveu:

> Para a história geral, não conto com outras fontes senão os cerca de duzentos volumes de memórias impressos que todos conhecem; não se trata de formar um corpo bem proporcionado de todos esses membros esparsos, mas de pintar em cores verdadeiras, porém numa só pincelada o que Larrey, Limmiers, Lamberti Roussed etc. etc. falsificam e diluem em calhamaços. (Voltaire, 2011, p. 91)

O caráter programático desta célebre carta de Voltaire, que indica o que é tratar a história como filósofo, se insere num ambiente onde a história se punha a refletir sobre si mesma, um momento onde os pensadores se indagavam "acerca dos procedimentos epistemológicos trabalhando no sentido de avaliar as fontes e de perceber claramente a relação das causas e efeitos." (O'Brien, 1997, p. 9)

A questão central é a da eleição posterior. O mais ínfimo fato deve significar algo diante de alguém que se coloque sob o ponto de vista mais geral para a história. A diferenciação não parece ser em relação ao objeto em si, mas a um objeto que possa ser, em última análise, alheio à própria história. O critério de eleição inclui aqui a mesma economia incensada no texto anterior. Mas no registro da história moderna e geral, esse critério de economia se vê ligado a um sentido que lhe direcione. Sem recorrer, como Voltaire, às idades do mundo, pois a intenção aqui é mais modesta. O sentido e a seleção passam a depender de critérios que não são internos ao objeto da história como narrativa específica que busque totalizar os registros. Podemos pensar até que há uma inclinação na direção de uma *Universal-Geschichte*, mas, ainda que até aqui não tenha se manifestado acerca do objeto a ser eleito na história, o interesse se dirige ao modo de se proceder diante de um objeto. Sobre os historiadores de seu tempo tem a seguinte declaração:

> Abandonam-se também os escritores de história de nossos dias a uma tirânica regra, que os submete à sua arbitrariedade e ideias fixas: escrever tudo que se possa escrever. Em uma apresentação oral, penso eu, pode-se conceder certa tolerância quando deve elevar-se por sobre toda a sorte de miudezas. (KS, p. 18)

Há uma oposição que se diz formal, mas que ultrapassa a questão da forma; o registro da oralidade implica algumas demandas, mas não é somente por isso que se busca essa economia de informação. Com a presença de um sentido, não há necessidade de que todos os meandros de uma história sejam elencados, não precisamos andar "com

[39] Que segundo o editor de suas *Ouvres historiques*, René Pomeau, essa carta circulou de maneira impressa em 1739 (*Op. Cit.*, p. 1663).

o calendário nas mãos" e seguir nossos heróis "de passo em passo" (*Ibid.*). Ao mesmo tempo em que clama por essa economia formal, Winckelmann parece querer dar um passo na direção dos objetos desta narrativa. Há uma busca de um tipo de narrativa que não seja somente de caráter beligerante: "Deve-se perdoar quando na concepção dos feitos de um herói, e eu falo apenas dos heróis modernos, seus troféus ficam ao fundo de seu retrato e sobre eles lança-se apenas uma luz fraca." (*Ibid.*) A concepção de Winckelmann, que já distingue entre uma história moderna e antiga, coloca-se em confronto em relação à tradição da história bélica. A comparação novamente se dá em relação ao retrato. O retrato apresenta a alma e apenas ao fundo colocam-se os troféus de um monarca.

Aquilo que a imagem apresenta é aquilo que deve estar em primeiro plano, uma imagem que apresente o "intimo da alma" (*Ibid.*). Para Winckelmann a questão do retrato não está ligada à difamação de um dado agente político, como era costume em seu século, mas da intenção de todo retratista, vitupério ou panegírico[40], de apresentar traços do caráter do retratado, não se trata de um retrato de cunho realista, nem de cunho artificioso, mas de um retrato que apresente historicamente uma grande personagem.

O retrato passaria pelos mesmos critérios de seleção que se instalam nas exigências da própria história enquanto pensada em termos de uma reflexão acerca dos agentes e de suas narrativas. Isso não faz com que alguma técnica se coloque em primazia em relação ao objeto. A questão da forma na história, em analogia, deve, assim como os modos de se retratar em uma pintura, se encaminhar numa espécie de exercício epistemológico que se assoma à própria construção da narrativa. Mas, diferentemente de um retrato artístico, onde o objeto já sugere algum caminho a ser seguido, na história, a própria reflexão do que se pretende narrar e sua capacidade pode ser amparada por um fulcro que não poderia se apresentar como questão de facto, mas de direito.

Essa forma de pensar a história, portanto, a *neuern algemeinen Geschichte* é inerente aos adjetivos contidos no título do opúsculo, o herói que nos interessa é o herói moderno, não se deve buscar nele as características de um Ciro ou de um Péricles. Nos grandes tempos da antiguidade clássica, tempo "dos grandes dias onde os heróis

[40] O retrato, popular na França do século XVIII, segundo Darnton, cumpria um papel fundamental, pois apresentavam "a aparência física dessas figuras e interpretar-lhe o semblante em busca de seu caráter" (Darnton, 2012, p. 97). Cito o especialista da história francesa do século das luzes não para comparar os modos de se retratar os poderosos na França pré-revolucionária com a demanda histórica de nosso autor, pois esses retratos de poderosos do *Ancien Régime* tinham um papel político e eram vendidos nas gráficas de Paris e a eles era anexado um texto de cunho nada honroso acerca da vida desses líderes e inimigos da revolução.

reuniam em si sua glória" (KS, p.18) o caso singular era como que um círculo fechado. Seu nexo causal era apresentado pela própria caracterização dos personagens; como vimos no texto de Winckelmann sobre Xenofonte.

As glórias dos heróis dos tempos antigos eram postas no primeiro plano, ao contrario do retrato do herói moderno, na antiguidade, segundo Winckelmann, "não se tinha na história apenas um brilho fraco acerca dos próprios guerreiros" (*Ibid.*) Nesses tempos, "o coração humano tinha já o vício de ouvir com prazer as grandes derrotas e derramamentos de sangue e as crianças ficavam atentas à narrativa de tais fábulas diante das quais suas peles se arrepiavam." (KS, 18). Mas os jovens têm também outros interesses, a apresentação do conteúdo beligerante não se justifica nem mesmo para buscar esse encantamento, pois esses mesmos jovens "dispensariam à poesia de Safo e de Alceu um ouvido atento, mas seu encantamento é maior com o último que nunca cantou sobre guerras e conflitos"(*Ibid.*). Depois cita a Ode II, 13 de Horácio que já indica o caminho a ser tomado [41]:

> E Safo, nas cordas eolianas, / suspirando pelas jovens compatriotas / e tu, Alceu, ressoando com mais intensidade / com o áureo plectro as fadigas do navio, / as infelizes provações do exílio e os sofrimentos da guerra. / Admiram-se as almas de que ambos dizem / coisas dignas de silêncio, mas / o vulgo apinhado ouve com mais gosto / batalhas e desterros de tiranos. (Horácio, Odes, livro II, versos 24-31).

Embora Winckelmann cite apenas os últimos versos que apresentamos, é importante que localizemos melhor esta menção à lírica de Lesbos no contexto de uma narrativa que se afaste daquilo que quer o vulgo, ou seja, a narrativa bélica. E depois de percebermos que há um outro tipo de apelo aos jovens que não seja o da guerra e das batalhas. Winckelmann nos reconduz ao socrático Xenofonte, que ao lado de Políbio aparece como um dos "dois condutores de guerra" (KS, p. 19). O primeiro, " aluno e amigo de Sócrates, o principal dentre dez mil heróis, da boca divina por meio da qual as musas falavam" (*Ibid.*). Já Políbio aparece aqui como "o professor e amigo de Scípio, general dos Aqueus, o grande professor e herói de todos que vieram depois dele" (*Ibid.*).

Esses dois nomes, o primeiro já abordado anteriormente e o segundo, autor de história, amigo e companheiro de Scípio Africanus, nos colocam no cerne dos

[41] Utilizo aqui da tradução de Heloisa Moreira Pena, feita em sua tese *Implicações da métrica nas* Odes *de Horácio*, para os versos 24 até o 28, os primeiros cinco versos aqui citados, a partir daí a tradução é minha, feita a partir de diversas traduções encontradas, principalmente uma tradução espanhola disponível no livro *Horacio español*, feita por P. Urbano Campos, de 1783, e tem um caráter meramente ilustrativo e desprovido de qualquer intento poético.

conflitos "nos conduzem como Minerva em Homero, não como objeto de encantamento." (*Ibid.*). No início do canto V da *Ilíada*, Diomedes foi outorgado com força e coragem:

> Fez-lhe arder o elmo e do escudo uma chama indefectível, / como o astro na época das ceifas que pelo brilho sobressai / entre os outros depois de se ter banhado no oceano. / Foi uma chama destas que ela lhe acendeu na cabeça / e nos ombros; e enviou-lhe para o meio da refrega / onde se juntavam o maior número de combatentes. (Homero, *Ilíada*, vs. 4-9 do canto V)

A comparação com Homero é curiosa, pois a partir da narrativa deste encantamento o que vemos seguir-se no livro V da *Ilíada* são as cenas de batalha. Analogamente a Diomedes, os dois autores nos levam ao centro dos conflitos, ao lugar onde se concentram os guerreiros. Ambos os historiadores se colocam aqui como exemplos da história antiga, muito longe da lírica poética que anteriormente se viu colocar como outra forma de enternecer os ouvidos. Mas depois disso diversos paralelos acerca da antiguidade serão feitos, o primeiro, o "Epaminondas do norte" (KS, p. 19). Ele seria Gustav II, da Suécia, considerado um dos grandes comandantes militares do norte que caiu em Lützen, assim como o líder grego sucumbira em Mantinea e depois de sua nobre queda "a liberdade alemã na sua morte vitoriosa se livrou da ameaça da escravidão" (*Ibid.*).

Onde estaria o arauto elegante que narraria tal história, pergunta Winckelmann. Pois a questão não se passa apenas pela diferença entre os agentes modernos, mas a ausência de autores que façam dessa narrativa uma grande obra. Aqui o apelo é para que alguém, ao modo de um Xenofonte, tivesse narrado esse episódio. Basta que se passem os olhos nas últimas linhas das *Helênicas* e veremos o quão comovente é a narrativa da batalha que fez perecer Epaminondas, mas não só isso, o modo com que Xenofonte apresenta este episódio nos coloca a par de todos os métodos e estratégias do general tebano e o seu sucesso, a despeito da morte do mesmo, no sentido de fazer reinar a paz[42]. Seria similar a essa narrativa que se encerra com o texto citado acima a batalha de Lützen no século XVII, mas faltou ao correlato moderno um narrador a altura. O comparativo, portanto, não é entre os dois heróis apenas, mas também do próprio estatuto das narrativas históricas; o que não temos é a linguagem das musas e a

[42] As últimas linhas do relato não deixam de ser impressionantes: "Quis a deidade que ambos os lados tivessem seu troféu, que ambos se pensassem vitoriosos, e que nenhum tentasse incomodar o outro, que ambos devolvessem seus mortos diante da trégua, como se vitoriosos, e que ambos aceitassem seus mortos, como derrotados. Ambos se autoproclamaram vitoriosos e nenhum se acharia melhor que o outro não adquirindo nenhum território, ou cidade, ou domínio diferente dos que se tinha antes da batalha." (Xenofonte, 1950, p. 227)

economia de Xenofonte entre os modernos. Depois do Epaminondas do norte, vemos Winckelmann falar de um "Timeu dos tempos modernos" (KS, p. 19) que buscou fazer uma narrativa exaustiva da Europa, trata-se de Matheus Merian, autor do *Theatrum Europaeum*, uma obra em 20 volumes que Winckelmann já se declarava desejoso de ver em uma carta de março de 1747: "Eu vou examinar em minhas horas de descanso o *Dicionário geográfico et crit*. e algum tomo do *Theatro Europaeo*" (Br., I, p. 67). O exame deste texto, "nas notícias sobre os dois senhores da guerra" são considerados "lacunares e nada instrutivos" (KS, p.19).

É neste momento que Winckelmann coloca em cena o "editor de Políbio", que, na indicação de Walther Rehm, trata-se de Jean Charles Chevalier de Folard (*Ibid*., p. 320) que além de organizar uma edição da *História* do autor antigo, havia prometido oralmente fazer alguma coisa que narrasse os feitos de Gustav II, diz-se que entre as intenções deste cavalheiro estava a de "fazer um plano significativo do espetáculo sangrento que se descortinou em *Lützen*" (*Ibid*., p. 19). Mais do que elevar esse importante autor – que nos dizeres de Carl Justi foi fundamental para a ciência da guerra e teria sido um dos livros mais lidos por Friedrich II, que o chamava de visionário (Cf. Justi, 1956, v 1, p. 236) – o que Winckelmann parece mostrar é que mesmo diante de grandes narrativas possíveis, o historiador de seu tempo parece estar preso a uma série de características vigentes desta ciência, que se ligavam à exaustão das fontes, que não permitiam as narrativas mais significativas e dirigidas a uma batalha apenas. A história deveria introduzir esse episódio em grandes volumes sobre o monarca, ou sobre seu reino, ou até mesmo, sobre toda Europa.

O trabalho deste cavalheiro, que foi apenas oralmente prometido seria mais adequado à grandeza do episódio do que aquele que foi inserido dentre os vinte volumes de Merian. Este texto suposto, mas nunca redigido, parece estar em maior sintonia com a maneira de pensar a história aqui descrita, pois se trata de uma reflexão acerca da apresentação oral da história, uma história que se apresente ligada mais à liberdade de um orador do que uma história que, respondendo às demandas de seu ambiente intelectual, fosse capaz de preencher uma multidão de volumes ao acompanhar as vidas e conflitos de todos os envolvidos.

Mas por que uma história como essa, que Winckelmann apresenta, "não seria desejada em uma história impressa?", pergunta Carl Justi (1956, v1, p. 250). E a resposta que ele nos apresenta é das mais cruéis: "Porque a imagem da história que ele [Winckelmann], a partir da união de suas próprias inclinações e modelos estrangeiros,

tinha feito, possuía muito pouca proximidade com os produtos das perucas alemãs." (*Ibid.*). Ao desbancar uma obra exaustiva como o *Theatrum Europeaum* em nome de uma obra existente apenas como suposta promessa verbal, Winckelmann parece investir numa sorte de gênero histórico que não se via colocada em prática nos volumes de seu tempo. Era na libertação da história destas regras expostas que se dirigiam suas palavras. Esse modo libertador de pensar a disciplina que rejeita "a mão morta da tradição" (Flavell, 1979, p. 88) não poderia se ver afinado com a ala mais conservadora que se via dominar o ambiente letrado alemão; a menção à peruca nos faz pensar, graças a Goethe, em Gottsched que dizia: "As mais sensatas cabeças muito buscaram nos últimos 6.000 anos o que se deve enviar e fazer. Em seu trajeto pode-se ir mais acertadamente. Aqueles que se afastam deles por inteligência ou ousadia seguem como Ícaro ou Phaeton." (*apud* Flavell, 1979, p. 88).

Winckelmann não está ligado a esse método tradicional da história, ainda que nutra pela tradição clássica um grande apreço, sua intenção sempre foi a de romper com o modo tradicional de pensar as questões, até mesmo as da antiguidade. O anti-ilumismo de Gottsched, pensando aqui no clamor kantiano do *Sapere aude*, parecia ser uma posição usual daqueles que se colocavam a missão de narrar a história e até mesmo a ligação com a antiguidade como lugar enrijecido e pétreo. Uma história como a que Winckelmann parece defender é muito diversa do que os volumes desta disciplina traziam a lume: "Os amanuenses Ludwig e Bünau achavam que essa história dele [a de Winckelmann] não possuía o direito de ser outorgada como história impressa" (Justi, 1956, v 1, p. 250). Winckelmann se distanciava desta história outorgada e exaustiva, a preocupação deixava de ser a de narrar com uma multidão de dados das grandes batalhas para ser a de pensar as consequências dos fatos num espectro mais amplo, uma história que agora se via ligada ao pensamento das luzes.

A história tinha de buscar virtudes que não fossem apenas ligadas ao universo bélico:

> Aquilo que com inteligência e sem o sacrifício de milhares de homens supera as dificuldades é que faz o herói (...). E em uma apresentação oral temos dada maior liberdade de se retirar a máscara do herói e do príncipe, o que nos permite dizer que Carlos I da Inglaterra era um tirano, Leopoldo, o grande, era um homem de espírito fraco e que Felipe V era um néscio. (KS., p. 19)

A história geral, que se baseia nas virtudes, não precisa ficar atrelada à batalha, como a historia que se via impressa ela está vinculada a outra sorte de valores:

> Um bom príncipe que mantenha a paz de suas fronteiras e a tranquilidade em seu palácio não se apresenta como objeto, ao que parece, para o espírito e a eloquência de um escritor de história, mas é um objeto para a uma apresentação oral. Reúnem-se as cinzas dos senhores benevolentes que ensinam mais pela completude da alma do que pela força dos braços. (KS., p.20)

O "Tito e Trajano dos pequenos povos" (KS, p. 20) é um herói da paz, um herói que, ainda que sem máscaras, se apresente como que por inteiro e o resultado faz com que se destaquem suas virtudes. Numa história como esta que o autor pretende apresentar, dada a liberdade que a apresentação oral permite, pode até mesmo ser considerado como superior a Luís XIV, "o último Duque de Lorena (...) é infinitamente mais sublime sob os olhos dos sábios e daqueles que sentem a humanidade do que o divino Rei" (*Ibid.*). Para Winckelmann é uma lástima "que as lembranças desta fênix entre os príncipes mal venha a ser preservada na história." (*Ibid.*). Esse grande líder de seu povo não parece ganhar as linhas deste texto por acaso, exatamente no livro que mais influenciara Winckelmann, *O século de Luís XIV*, o mesmo caso exemplar é apresentado. Mais uma vez, podemos sentir a influência de Voltaire neste texto, mas agora no sentido de apresentar um herói que esteja de acordo com os padrões de virtude que o autor da *História da arte da antiguidade* buscava entre os textos disponíveis. O *philosophe* apresenta para Winckelmann um herói digno:

> É de se desejar que a posteridade saiba que um dos menores soberanos da Europa foi também o que mais bem fez ao seu povo. Encontrou Lorena deserta e desolada, e a repovoou e enriqueceu. (...) Em uma palavra, durante todo o seu reinado preocupou-se somente em dar a sua nação tranquilidade, riquezas, conhecimentos e prazeres. "Deixaria amanhã minha soberania", manifestava ele, "se não puder fazer o bem". Por isso teve a fortuna de ser querido; e eu vi, muito tempo depois de sua morte, seus súditos chorarem ao pronunciar seu nome. Ao morrer deixou um grande exemplo aos maiores reis. (...) (Voltaire, 1957, p. 790-791)

O grande condutor de seu povo figura como exemplo máximo para essa sorte de história que Winckelmann quer narrar e apresentar. As virtudes que se envolvem com a paz serão as louvadas. O duque a quem se deu o cognome "o bondoso" é o tipo de herói ao qual acompanhamos sem o calendário na mão. Os jovens, ainda que se inclinem às narrativas mais sangrentas não ficariam indiferentes a narrativas que abordassem outra sorte de virtudes que não fosse a de grandes guerreiros. Mais do que o retorno à tópica do *Historia Magistra vitae*, a história como mestra da vida, de Cícero, onde se busca "emprestar um sentido de imortalidade à história como instrução para a vida, de modo a tornar perene o seu valioso conteúdo" (Koselleck, 2006, p. 43),

o que o jovem bibliotecário de Nöthnitz parece salientar é que a história de paz, de pouco apelo aos ouvidos, como tão bem demonstram os versos de Horácio, deve figurar entre as linhas de reflexão acerca do mundo historicamente determinado.

A história se divide, em termos de possibilidades em duas frentes, ambas válidas, uma que se encaminha para o conhecimento daqueles que transformam o mundo, que figuram em uma "história do entendimento humano" (KS, p. 21) e uma história dos Estados. E, para ambos os caminhos, o autor faz indicações e nessas reflexões temos algo que, além do ambiente histórico em geral, apresenta o primeiro movimento na direção de uma história das artes que aqui se inserem juntamente com as ciências:

> Dentre os sábios e os artistas a história geral eterniza apenas os inventores e nenhum copista, apenas os originais e nenhum colecionista: um Galileu, um Heygen e um Newton, nenhum Viviani, nenhum Hopital. Um Corneille e um Racine, nenhum Boursault, nenhum Crebillon. Um Rafael, um Spagnoletto, um Rubens, nenhum Penni, nenhum Piazzeta, nenhum Jordans. Um Buonarotti e um Palladio nenhum Von Brugh, nenhum Fischer. (*Ibid.*)

A questão se coloca no âmbito das ciências e das artes, apenas aqueles que exerceram mudanças no modo de se pensar e executar nesses campos devem figurar em uma história como a que o autor está a refletir sobre. A questão se coloca no âmbito das ciências e das artes em analogia à própria história, pois o que Winckelmann parece querer enaltecer, diante da liberdade dada ao historiador é a singularidade do gênero histórico. Buscam-se os que foram capazes de exercer mudanças e rupturas, pois não se trata de buscar uma taxonomia dos avanços. Um catálogo de nomes de homens que foram ilustres apenas em seu tempo não é a intenção. A semelhança com Voltaire, mais uma vez, é clara. O exemplar fica a cargo daqueles que acrescentaram algo ao edifício do conhecimento.

Na história geral é fundamental o papel das ciências e das artes e, nesses campos, a aplicação de regras e a ligação com a tradição, em analogia com a história a ser indicada nestes pensamentos de Winckelmann, não é o que vai tornar um autor ou um artífice uma figura de destaque. A intenção na história é a de se livrar dos preceitos que os "escritores pragmáticos" nos impõem, estes escritores nos iludem e nos dizem "o que Juno havia dito aos ouvidos de Júpiter" (*Ibid.*). A inclusão dessa passagem de Homero não é clara, mas parece indicar um engano ou o não conhecimento daquilo que está acontecendo. No canto XIV da *Ilíada*, Juno (Hera), se faz adornar de um cinto dado por Afrodite (Vs. 210-224) e pede a Sono que conduza o pai troante ao

adormecimento (233-253). Graças a isso e ao jogo de sedução da deusa, que é sua esposa, Zeus, que havia clamado e imposto a neutralidade dos deuses no combate dos homens, não percebe que Poseidon estava a ajudar os gregos (355-3770). Os pragmáticos autores, então fariam previamente, segundo essa interpretação[43], a seleção daquilo que é digno de ser apresentado e que deveria ser seguido, pois em sono não perceberíamos o que estávamos a perder. Mas aquele que apresenta oralmente "não precisa tocar nos maiores direitos de nossos pragmáticos escribas" (KS, p. 21), pois a regra é dada pela coisa a ser tratada e não pelo que se coletou nas grandes obras de história da Alemanha. O próprio viver e pensar de um agente é que indica os seus meios e seus objetos. A questão aqui é a de deslocar a história para outro eixo e deixá-la como que independente das artes da guerra, que teve em Frederico da Prússia, segundo Winckelmann, o seu Aristóteles (KS, p. 20).

O método se assemelha à lírica no sentido de uma circunspecção do objeto, e é só em liberdade que essa abordagem pode florescer. Em liberdade, apenas o que é digno será escolhido, ainda que não se afine ao que a tradição historiográfica impõe. É diante dessa liberdade que o historiador deste novo tipo de história vai poder selecionar o seu objeto e não ser enganado por um agente externo: "Este é o fundamento da história moderna geral: tudo que é subalterno pertence apenas à história específica" (KS, p. 21). O que se deve tentar é apresentar apenas o que se destaque em um determinado período histórico e que mantenha o seu interesse mesmo depois de muito tempo ou, como nos diz Voltaire, "Não pretendo senão descrever, passo a passo, os talentos que se destacaram nesses campos. Deus me guarde de desperdiçar trezentas páginas com a história de Gassendi! A vida é muito curta, o tempo por demais precioso, para dizer coisas inúteis" (Voltaire, 2011, p. 92).

Mas no sentido de se pensar uma história geral, Winckelmann vai ainda além de seu mestre no assunto, pois até as cabeças de destaque nas ciências e nas artes podem ser superadas por meio de uma generalização da história, o abandono dos agentes é também uma possibilidade: "O conhecimento do grande desenvolvimento de Reinos e Estados, seu início, seu crescimento e decadência não seriam características menos essenciais a uma história geral do que os grandes príncipes, os sensatos heróis e os espíritos fortes." (KS, p. 21). Neste momento se encontra uma das mais fundamentais indicações do texto, e é nessa chave que sua história da arte vai ser tão

[43] Que segue a indicação de Wlather Rehm: KS, p. 322.

fundamental no âmbito das histórias das artes, pois é possível que haja um tipo de generalização da história que a faça sobrepor-se até mesmo a seus agentes, uma história da arte que não fale apenas de artistas, como veremos. A personificação do poder dos Estados é esvaziada em nome de seu percurso histórico. É da unidade política que se deve tratar e o fulcro histórico que lhe dá anteparo é o da própria caracterização dos estágios deste Estado.

Recapitulando o trajeto da generalização de Winckelmann: o primeiro e fundamental aspecto deste tipo de história é o da seleção correta, que no decorrer do texto aparece de diversas formas. Não devemos nos perder em cronologias, o uso da anedota tem lá suas limitações, o que o liga ao método de desvelar o interno da alma de grandes lideres. O necessário, portanto, não é fruto da precisão narrativa, mas daquilo que, diante de um tratamento ulterior, se coloque como frutífero. A guerra, sublime por excelência, que seria o mais indicado dos estados para que as grandes virtudes aflorassem, não é também o objeto mais privilegiado desta história geral. A grandeza das almas é posta de modo a não depender das situações extremas. Aí surgem as cabeças extraordinárias, que fazem o seu tempo na história e independem de grandes momentos de exceção. Depois, no caminho de tal libertação da história geral, a autonomia é dada até em relação aos agentes, pois o ciclo do nascimento, crescimento, florescimento e decadência dos povos não é visto em sua clara ligação com os seus líderes. Não que Winckelmann quisesse relativizar o papel político dos líderes, mas a intenção é a de mostrar que tais ciclos

> não são como que fornecidos de passagem ou como conclusão dos feitos dos príncipes. As histórias gerais em sua maioria parecem ser apenas histórias pessoais; isso os leitores ou os ouvintes podem observar por si sós. Deve-se fazer reflexões decisivas acerca disso e entender suas motivações. (KS, p. 21)

Há a indicação de uma possibilidade de abordagem da história que não veja como necessário nem mesmo um determinado número de personagens centrais. Ou seja, tirou-se o encargo do historiador em relação às anedotas, depois a exigência de um acompanhamento "passo após passo" deste herói, para que depois esse herói pudesse se apresentar sem máscaras e sem a necessidade de episódios extremos como a guerra. O que se sucede é que até mesmo o herói pode ser dispensado numa história como essa. Há uma clara despersonificação dos acontecimentos históricos, o papel central é deslocado para todo um povo: "pela ação e ocupação de muitas pessoas que Péricles em Atenas, assim como Elisabeth na Inglaterra, fizeram com que estas nações fossem por seus encantos dignas de inveja." (KS, p.22).

A descentralização da história será um traço fundamental de Winckelmann no modo de abordar as artes. Elas não serão frutos do engenho e da habilidade individual, mas de todo um povo. O povo grego, por sua arte, será agora o seu mais privilegiado assunto, mas a abordagem se dará de modo moderno. Na busca por uma história moderna e geral, o autor vai tentar até mesmo superar o classicismo francês de Voltaire, que tanto o inspirou no trajeto em direção à história. E sua história da arte, até mesmo em seu mais primevo texto, os *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*, só vai ser tão influente por sua característica moderna. O todo indistinto da antiguidade vai ser seccionado e ganhar um eixo central: a sociedade grega. E essa busca pela Grécia vai conduzi-lo a um lugar de oposição a Voltaire, como bem notou Walther Pater:

> Nessa época, ele sucumbe ao fascínio de Voltaire, Voltaire pertence àquela tradição clássica menos consistente e mais artificial que Winckelmann teria de suplantar um dia, pelo som claro, pelo contorno eterno da genuína antiguidade. Mas é prova da autoridade e do talento de Voltaire que ele seduza e conquiste mesmo aqueles nascidos para suplantá-lo. A impressão que Voltaire causou sobre Winckelmann jamais se apagou (...) (Pater, 2014, p. 174)

.

II

O horizonte encontrado: os *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*

Adentrar este complexo de textos, os *Gedanken* e seus anexos, é adentrar um universo que em muito se distancia de nós e que parece dar voz a um tipo de reflexão que Cassirer definiu como "pré-história da estética sistemática" (Cassirer, 1997, p. 307). Embora o texto do filósofo alemão acerca do iluminismo, em sua parte sobre a estética (Capítulo VII. "Os problemas fundamentais da estética"), não aborde nem de passagem o nosso autor, a declaração já nos revela algo: um momento onde os assuntos que envolvem a filosofia e a arte não se encontravam definidos e delineados como no universo teórico posterior a Kant. O paradigma kantiano, tão caro ao autor de *A filosofia na ilustração*, não encontra aqui o seu correlato, o momento é de grande debate e da falta de um discurso que desse conta da fusão entre a arte e a filosofia, submetendo as artes a um denominador comum (como vemos claramente no título da obra do ilustre Batteaux: *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*) e a clara ligação, ao menos em termos de recepção, existente entre a expressão artística e os sistemas filosóficos. O que Cassirer parece não compreender, pelo grande apelo que se desenvolve em sua obra em relação ao modelo kantiano, é a riqueza do debate anterior à revolução copernicana empreendida pelo filósofo de Königsberg. O destaque dado por ele é em relação ao trajeto que se faz na busca de uma sistematização da estética, atribuindo a Baumgarten o seguinte mérito:

> O que não puderam conseguir Gottsched e os suíços, Voltaire e Diderot, Shaftesbury e seus continuadores, ele foi capaz de atingir. Não só encerra o pensamento estético de uma época, mas descobre, remontando-se por cima de todas as realidades da arte, novas 'possibilidades' da poesia. (*Ibid.*, p. 390)

O texto que vamos abordar aqui, embora de origem cronológica muito próxima, atrela-se aos nomes citados como os que não atingiram a sistematização de Baumgarten. Esses *Pensamentos...* parecem estar, e como atestam as cartas já citadas na parte anterior deste capítulo, ligado a um tipo de abordagem da arte que, embora não deixe de transparecer algumas preocupações de cunho filosófico, não poderia encerrar-se nos dizeres que abrem a *Estética* de Baumgarten. Esta "teoria das artes liberais, teoria do conhecimento inferior, arte do belo pensamento, arte do análogo da razão" que seria "a ciência do conhecimento sensível" (Baumgarten, 2007, p. 12-13). Na apresentação de sua terminologia, o pensador, que cunhou o termo "estética", colocou o debate que

aproxima a arte da filosofia em um patamar que já demonstra o grande apelo sistemático. Para ele, uma das objeções possíveis à estética é a de que "ela é a mesma coisa que, e idêntica à poética e à retórica" e a tal objeção, respondeu: "sua abrangência se amplia para mais longe", "Ela inclui o que estas e outras artes possuem em comum." (*Ibid.*)

É nesta seara de superação, apropriação e ampliação da retórica e da poética que Winckelmann fundou o seu quinhão. Aluno de Baumgarten em Halle, ele notaria, talvez, que o matiz especulativo de seu professor não comportaria o tipo de abordagem que lhe seria peculiar. As artes figurativas e sua história se apresentavam em um quadro que se estende para além do sujeito que observa. Movendo-se numa direção onde a especulação se dá no âmbito de uma espécie de heurística histórica, Winckelmann, desde os fragmentos tratados anteriormente, parece insistir no caráter presencial das obras. E é diante delas e para elas que ele construirá seu trajeto intelectual. Winckelmann não deve ter se encantado com as premissas da estética de Baumgarten e a esta sorte de discurso, como nos diz Wolff:

> Depois do aparecimento entre nós da doutrina do gosto (Estética), Winckelmann, conheceu, ainda na Alemanha, a estética de Frankfurt (1750), que foi seguida, dois anos depois de sua primeira apresentação, por Basedow. em sua *Inusitata ed optima methodus erudiene juventutis honestioris*. Tais ciências, ignoradas pelos antigos, e que até agora bem pouco avançam fora de nossas fronteiras, foram base para que fossem redigidas tantas cartas na Alemanha, e esvaziados tantos textos, que seu exórdio mereceria um rápido aceno, embora Winckelmann não tenha se interessado nem por uma, nem por outra. (Wolff *in* Goethe, 1969, p. 79)

Winckelmann não podia se sentir a vontade num ambiente onde a Psicologia, enquanto *Seelenlehre*, tinha um lugar tão destacado. Sua grande oposição às metafísicas de seu tempo fica marcada em declarações como:

> Se pode fazer livros e obras de arte sem que se pense muito, eu tiro deles o que eles são. Um pintor pode de modo mecânico formar uma Madonna que se deixa ver, e um professor pode até escrever desse modo uma metafísica, que agradará a milhares de jovens. (KS. 149).

A insistência na oposição em relação à sistematização de Baumgarten, não nos insere entre aqueles que, pela leitura apressada do professor de Halle, se colocam numa crítica cega em relação à estética de matriz leibniziana; a insistência aqui é na importância de ambos os aspectos num primeiro momento da disciplina filosófica da estética, para a qual acreditamos que Winckelmann, ao contrário do que a leitura de Cassirer nos possa fazer crer, figura entre seus principais autores. Somente para ilustrar

essa complementaridade possível entre a filosofia sistemática, ou ainda, que se pretendia mais ligada ao conhecimento dos sentidos, e a presencialidade da obra e das indagações filosóficas que daí se descortinam, cito uma passagem do *Monumento a Baumgarten* de Herder:

> Como se sabe, o seu primeiro erro [de Baumgarten] é de concluir tudo demasiadamente a priori e como que do ar, e, portanto, também se perder na atmosfera de proposições universais, as quais muitas vezes são demasiado amplas para poderem ser preenchidas com singularidades, muitas vezes demasiado caprichosas para se adaptarem ao que quer que seja. Quem poderia nos fazer descer desse éter de sutileza senão a musa grega: pois era justamente essa a diferença entre filosofia e sofistaria, filosofia que julgava como que sobre coisas existentes, sempre irmã da experiência e, desse modo, quase sempre irmã da utilidade e da verdade. (Herder, 2010, 64).

O que Herder parece indicar é a necessidade da presencialidade dos casos singulares. Já desde os primeiros escritos de Winckelmann, o apelo, como vimos, é na direção da relação direta com os objetos, sejam eles um texto de Xenofonte ou Heródoto ou um quadro de Correggio. Essa característica do ideário de nosso autor ganhará sempre novos apelos. É em torno desta presencialidade que toda sorte de especulação terá lugar. Não há em Winckelmann uma ordem que anteceda a obra. A insistência se dá na direção do caso particular, a universalidade só pode ser pensada no caso a caso e não de modo que se ligue apenas à reflexão: “Sou da opinião de que o belo na arte repousa mais sobre os sutis sentidos e num gosto refinado do que na reflexão” (GNA, p. 87).

A insistência no objeto será um grande apanágio da obra de Winckelmann. Sua insistência no objeto não se faz a ponto de excluir a reflexão. Desde a carta ao seu futuro empregador, Winckelmann sempre teve grande desconfiança em relação às tendências metafísicas e racionalistas, sua preocupação parece ser a de dar ao objeto artístico sua central dignidade. Essa postura, como veremos, não o eximiu de ter de lidar com questões como a universalidade da beleza, a materialização do que é indizível, a elevação da tragicidade da condição do homem e outras questões cuja matriz filosófica, ou filosofante, não deixou de levar nosso autor tão longe quanto pôde. Inseriu-se então, no momento do nascedouro da estética enquanto disciplina filosófica, o caos dos objetos. Winckelmann buscou, desde o princípio, formar-se a partir deste caos, inserindo-se no panteão dos assuntos da discussão artístico-filosófica do século das luzes.

Cassirer, em seu célebre estudo, não deu conta da variedade do debate estético do século das luzes, onde em muito se opuseram alguns autores, dentre os quais Winckelmann, ao modelo segundo o qual,

> o novo ideal de conhecimento estabelecido por Descartes pretende abarcar não somente todas as áreas do saber, mas também todos os lados e momentos do poder. A nova direção não deve abarcar somente as ciências, no sentido estrito do termo, a lógica, a matemática, a física e a psicologia; mas também a arte tem de se submeter à mesma exigência rigorosa: terá de se adequar à razão e ser provada por suas regras, para depois verificarmos se seu conteúdo é genuíno, permanente e essencial. (Cassirer, 1997: 308)

Pretendemos reforçar a posição de que a estética em seu nascedouro, e é claro em seus subsequentes avanços, nos insere num debate de vário tipo, quer no âmbito da forma quer no âmbito de seus conteúdos. Se para Cassirer, o aspecto sistemático é central, dada a tendência teleológica que se coloca como um universo que poderia ser chamado de pré-kantiano, nós insistiremos que há ainda outro lado que coloca a obra de arte como central e que insiste na primaziada experiência estética. Não gostaríamos de cometer o erro inverso, ou seja, o de desprezar o apelo sistemático de alguns autores que foram centrais ao desenvolvimento desta disciplina, mas de insistir na variedade deste debate num período onde, segundo Elio Franzini[44], "a disciplina [da estética] vive um momento de extraordinária riqueza e complexidade" (Franzini, 1999, p. 9). A estética mesma, ao contrário dos postulados de Cassirer, demonstra as fissuras e falta de unicidades dos discursos da chamada *Filosofia do iluminismo*, conforme nos indica o próprio Franzini:

> A estética do *Settecento* permite, de facto, subtrair o século XVIII a muitos lugares comuns historiográficos que, ao identificá-lo com um 'iluminismo' fantástico, vêem nele um triunfo acrítico da razão. A estética demonstra, pelo contrário, precisamente a complexidade do período: a par da razão (que, aliás, domina de modo bem mais relevante no século anterior) temos a obscuridade e a ambiguidade da sensação, a indiscrição das paixões e o espectro do excesso, em todo caso, o olhar sobre uma natureza que recusa um único rosto, uma única expressão, um único método. (*Ibid*, p. 11)

Introduzido nesse contexto o escrito *Pensamentos sobre a imitação das obras dos gregos na pintura e na escultura* foi por muitos considerado a pedra fundamental do neoclassicismo. Afastaremo-nos um pouco desta leitura, que nos conduziu, para, de certo modo, expandi-la. Mais do que um texto de uma corrente do pensamento estético,

[44] Autor de um belo texto introdutório sobre a estética do século XVIII onde a insistência se dá sempre no aspecto variegado das premissas e das conclusões.

a obra que vamos abordar nos parece fundamental para a própria estética no momento de seus primeiros passos. O que não se pode ignorar é o fato de que sua recepção nos círculos do neoclassicismo foi muito significativa. Observar o modo de apresentação das teses do texto nos leva a ver o primeiro tatear de um tipo de reflexão, hoje pouco usual. Os *Gedanken* trazem em si algo como a construção de um tipo de discurso que se pretende de outra chave, que se afasta da tradição das Poéticas e seu caráter prescritivo bem como das metafísicas filosóficas, para dar voz, a plenos pulmões, aos objetos artísticos e aos modos que permitiram às obras a sua configuração. Para poder, ao menos nesse momento, dar voz a esse tipo de reflexão, o autor desta obra teve de escolher cuidadosamente a forma de divulgação de tal conteúdo.

* * *

Em 1755, na cidade de Dresden, vinha a público, em uma edição de 50 a 60 exemplares, a primeira edição de *Pensamentos sobre a imitação das obras dos gregos na pintura e na escultura*[45]. Estimulado principalmente pelo jesuíta Leo Rauch, padre confessor do rei Friedrich August da Polônia e da Saxônia, que leu os manuscritos e estimulou a impressão do mesmo, Winckelmann pela primeira vez levou a público uma obra de sua lavra.[46]O ensaio fez algum sucesso imediatamente e no ano seguinte, contou com uma edição contendo dois acréscimos: uma "Carta acerca dos *Pensamentos sobre a imitação das obras dos gregos na pintura e na escultura*" e "Esclarecimentos acerca dos *Pensamentos sobre a imitação das obras dos gregos na pintura e na escultura* e resposta à carta sobre estes pensamentos".

O primeiro destes acréscimos, embora escrito pelo próprio Winckelmann, trazia uma crítica feita ao texto inicial nos moldes de uma defesa da postura artística vigente por boa parte dos pensadores de seu tempo, os defensores das artes do rococó e do barroco tardio. A postura do suposto interlocutor nos indica alguns postulados da situação da reflexão artística do início do século XVIII. Winckelmann demonstrou e, no decorrer deste texto, entenderemos melhor este ponto, por um lado, negativamente suas proposições e, por outro, a quem ele se dirige, ou melhor, qual o tipo de pensamento acerca das artes estava, de modo negativo, na base de suas reflexões.

---

[45] Segundo a edição crítica do ensaio contida no volume *Frühklassizismus* da *Bibliothek der Kunstliteratur*, apenas um exemplar desta primeva edição permaneceu até os dias de hoje e se encontra na Biblioteca Estatal e Universitária da Saxônia, em Dresden.
[46] Cf. JUSTI, 1956, v1, p. 441.

No ambiente da derrocada do barroco, ou ainda, da emergência do classicismo, o texto que vamos ler tem uma importância fundamental, pois por mais que a crítica ao barroco se mantenha no decorrer de seus textos posteriores, em nenhum deles o tom da polêmica se faz tão claro quanto neste. Inclusive, para que nos sintamos menos incomodados pela camisa de força do termo barroco, vamos observar como Winckelmann introduz a discussão negativamente. Tentaremos entender, nesse início de abordagem, onde o contexto é fundamental, aquilo que Winckelmann parece querer atacar. Um opositor ideal, ligado à tradição do barroco, entusiasta de Bernini e que critica os aspectos centrais dos *Gedanken*, ganha voz nos anexos à segunda edição do texto, publicada meses antes do autor seguir para Roma. Na defesa da arte do barroco tardio, que tem em Dresden um dos maiores centros da Europa do norte[47], o antagonista desenhado estrategicamente por Winckelmann acha que "nossos artistas não transgridem nenhuma lei prescrita da arte quando inventam novos ornamentos" (GNA, 83).

Na definição desses artistas ditos "nossos", o fictício contendor, por sua vez, dá voz a uma corporação de artesãos (*Zunft*) que responde ao fato de que "os pintores e escultores em Paris negaram o nome de artista a todos aqueles que trabalhavam com o ornamento" (GNA, p. 83):

> Nós seguimos a natureza em nosso trabalho e nossos ornamentos se formam a partir de diferentes secções isoladas como a copa de uma árvore. A superfície cresce em diversas formas (*Gestalten*). Assim a arte encontra a natureza lúdica (*spielenden Natur*) melhorando-a e ajudando-a. Este é o caminho que tomamos em nossos ornamentos e que dá a eles, assim como ocorre nas obras dos antigos, de árvores, plantas e seus frutos e flores. A primeira e universal regra é, também aqui, a variedade (se se deseja dar à dita defesa algum direito) e segundo ela, como parece, atua a natureza sem a observação de nenhuma outra regra. Essa compreensão se mostra em toda sorte de ornamentos que os artistas de nossos dias escolhem. Eles aprenderam a reconhecer que na natureza nada é igual a outra coisa. Eles se afastam da medonha forma gêmea e permitem que as partes de seus ornamentos se submetam umas as outras como os átomos de Epicuro. A primeira nação que primeiro se tornou livre de toda

[47] Cidade que, entre outras construções, possui o Zwinger, construído entre 1709 e 1738, projetado por Daniel Pöppelmann, uma espécie de salão de festividades a céu aberto que é identificado como uma das grandes obras arquitetônicas do barroco dos países germânicos, com abundância de ornamentos e curvas, a construção nos dá uma ideia da arte vigente na corte do Eleitor da Saxônia no século XVIII.

> coerção à sociedade civil será também nossa professora na liberdade desta parte da arte. A essa forma de trabalhar dá-se o nome de Gosto Barroco, provavelmente graças à palavra que se usava para pérolas e dentes de tamanhos distintos (GNA, 84)

Neste caminho, que o opositor parece seguir, ficariam justificadas as maneiras figurativas do barroco e do rococó, já criticadas por Winckelmann, de certa forma, em seu texto sobre Xenofonte. Aquela economia do discurso, insistentemente apontada como lugar privilegiado da grandeza do autor antigo, é validada também nas artes plásticas. A vontade de se ver diante da "força de um Caravaggio" vai dar lugar a uma relação com as artes que insiste no mesmo ponto da ausência de ornamentos e o modo suave da expressão que gera a nobreza. Talvez seja pela ausência de excessos que Xenofonte tenha sido escolhido, entre tantos outros autores admirados, como aquele que encaminharia o primeiro gérmen de uma teoria acerca das artes que se ligasse ao modo grego de se colocar a expressão artística.

O segundo acréscimo é um reforço ao texto mesmo, onde ele reitera e aprofunda suas reflexões acerca da imitação. Entender o caráter de tal edição é fundamental para que se compreenda o universo de discussão que gerou e recebeu tais *Pensamentos*. A criação de uma espécie de "opositor ideal" deu ao autor a oportunidade de ser questionado nos pontos de maior atrito entre suas reflexões e aquilo que se pensava sobre as artes a seu tempo. Uma discussão entre o louvor da antiguidade e do prolongamento do barroco, se deu nos moldes da querela de que tratamos anteriormente, para de algum modo renová-la.

O inacabamamento e a forma livre da escrita, não nos pode paralisar. O estilo do texto traz certo vínculo com um tipo de cultura típica das demandas intelectuais do momento histórico de Winckelmann. Nosso autor se insere no contexto do iluminismo, que tanto o nfluenciara, na figura de Voltaire, num modo de atuar dos pensadores que se vê traçado em

> uma fórmula célebre do tempo, acolhida pela *Encyclopédie*, [que] afirma que o filósofo 'é um homem de bem que quer agradar e se tornar útil'. [...] o século XVIII inclinou-se a ver nessa figura menos o teólogo, o metafísico ou o sábio do que o *honnête homme* atualizado com os avanços da ciência, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a sociedade. (Mattos, 2001, p. 20)

Assumimos aqui o risco de incorrer em grave erro de nomenclatura, pois hoje teríamos dificuldades em nomear Winckelmann como filósofo. Levando-se em conta o que tão bem indicou o Prof. Franklin de Mattos, não podemos excluir tão prontamente

nosso autor do panteão filosófico. Winckelmann neste ensaio, nestes pensamentos, busca um modo de operar um tanto livre na relação entre seus conceitos. Busca fugir do diagnóstico de Hume, segundo o qual "a filosofia se arruinou com esse desanimado e recluso método de estudos, e se tornou tão quimérica em suas conclusões quanto ininteligível em seu estilo e maneira de expor" (Hume, 2011, p. 222).

Outro aspecto para que o autor se colocasse diante do público pela primeira vez num tom ensaístico esta amparado de algum modo em sua inclinação pela antiguidade. Retomando os dizeres de Neoptolemo afirma: "filosofa, mas com pouco" (GNA, p. 87). Retomar tal figura, filho de Aquiles[48], que dá título a uma tragédia perdida de Ênio, é retomar um tipo de argumentação que Antonio, no diálogo *De Oratore*, de Cícero, nos apresenta: "e assim decidi me dedicar à filosofia, mais ao modo de Neoptolemo de Enio: 'levemente pois a fundo não me agrada'". (Cícero, 2002, p. 272). evitando cair naquilo que o mesmo Antonio, linhas antes, aponta como um modo de operar dos filósofos,

> se alguma vez me deparo com vossos filósofos, cativado pelo título dos livros que tratam de temas conhecidos e atrativos como a virtude, a justiça, a honradez ou o prazer, não entendo nem sequer uma palavra: até certo ponto trata-se de um emaranhado de considerações abstrusas e sutis. (*Ibid.*, p. 228).

Winckelmann parece fazer uma aposta nos ensaios, gênero que será o mais praticado por ele nos primeiros anos de sua estadia em Roma, pouco posteriores à edição completa dos seus *Pensamentos* como grande leitor de Montaigne ele sabia dos desafios inerentes ao estilo. Pequenas obras como *Abhandlung von der Fahigkeit der Empfindung des Schönen*, *Von der Grazie in Werken der Kunst*, entre outros, mostram o vigor com que o autor destes pensamentos se dedicou ao gênero ensaístico. A forma de sua escrita é coerente com o modo de operar conceitos em que o autor vinha se destacando. Longe de grandes tratados e conclusões fechadas acerca das artes, o autor parece querer tatear seus pontos mais gerais antes de se aventurar em uma obra de calibre mais exaustivo, ou seja, de uma *História da arte da antiguidade*.

[48] Retomar esta figura, exemplo de honestidade na tragédia *Filoctetes* de Sófocles, no âmbito de uma justificativa para a forma pouco rígida de seu ensaio, é reafirmar o intento de agradar. Pois como Aulo Gélio, que diante de contendas filosóficas das mais distintas se coloca da seguinte maneira: "Como ouvíssemos ou lêssemos frequentemente esses e outros arguilhões de tal arguta e deleitável ociosidade, e não víssemos nesses cuidadinhos ou algum proveito sólido pertinente à conduta da vida ou algum fim à procura, a provamos o Neptolemo eniano, que de fato assim diz: 'Deve-se filosofar pouco, pois o tempo todo não apraz'" (Gelio, V, 15).

Este primeiro ensaio surge no âmbito de um tipo de reflexão presente no ciclo dos artistas e que tinha em sua origem uma série de discussões com Hagedorn[49], Oeser[50] e outros proeminentes amantes das artes do seu círculo em Dresden. Mais do que encerrar uma série de postulados, o ensaio parece indicar, mais do que explicar, os problemas da arte moderna por meio de uma apresentação de certa antiguidade.

O que Winckelmann parece querer dizer é que ao invés de tomarmos o caminho daqueles que, como Baumgartem, inseriram a beleza e seus frutos, quer no âmbito da poesia, quer no das artes figurativas, em um sistema das faculdades, não deixando que os objetos falassem, devemos dar voz à sensibilidade e à obra, "pois a arte é inesgotável e não se deve querer escrever tudo" (GNA, p. 87). É na direção da purificação do gosto que o ensaio vai seguir.

Essa postura no ato de escrever já traz em si uma carga problemática. E é claro que Winckelmann mesmo não fará deste seu único e exclusivo método de exposição, como atestam obras de caráter mais tratadístico como os monumentais *História da arte da antiguidade* e *Monumenti antichi inediti*, ainda que, mesmo nessas obras, a ordenação continue sendo indicada pelos objetos mesmos. Neste primevo ensaio de nosso autor a dificuldade maior é estabelecer o modo de nos relacionarmos com o texto. Texto que oscila entre o teórico e o esteticamente engajado, entre a retórica e a exatidão. Assumir a peculiaridade do texto nos traz uma série de problemas:

> Eu nunca acreditei que meu pequeno escrito merecesse ser ouvido e que fosse julgado. Ele foi escrito para alguns conhecedores da arte, o que, portanto, me fez ver como desnecessário, que eu explicasse coisas que tomei como conhecidas, como um texto que viesse a se tornar parte de um livro. (GNA, p. 87)

É claro que o recurso retórico da modéstia não nos pode iludir. O texto foi lido por muitos e foi, talvez, o mais influente entre as obras de nosso autor. O que nos faz paralisar, por vezes, é o registro, um tanto quanto solto, do debate em curso. Depois da filosofia de Kant e do debate estético que tomou força no século XIX, é difícil entender as razões do debate anterior, que se ocasionou no centro do iluminismo e que se projetou pra além dele, dando origem a uma nova disciplina filosófica, a estética. Entender esta obra inicial de um trajeto como o de Winckelmann, é entender a estética em seu nascedouro, é entender o elencamento de debates que se farão aumentar e desviar nas décadas seguintes, como detectou Herder:

---

[49] (1712-1780) Estudioso das artes e diretor das coleções de Dresden, respectivamente.

[50] (1717-1799) Pintor e gravurista, tornou-se diretor da academia de artes de Leipzig e foi professor de desenho de Goethe.

> Este escrito e ambos os textos que o seguem, ao que me parece, trazem em si todos os brotos da alma de Winckelmann. Roma podia apenas coroar com um caramanchão de aprendizado ou com os frutos de um juízo verdadeiramente antigo. Aquilo que Winckelmann pôde ver em Roma, ele já o trazia em si. (Herder, 1993, p. 680).

Seguindo o raciocínio de Herder[51], vamos observar tais brotos avançando no trajeto total da obra de nosso autor. Pontos fundamentais da obra e do pensamento de Winckelmann já aparecem elencados e traçados de tal modo nesta obra, cuja soltura nas argumentações não deixa de encantar. Ela apresenta quase que um plano de rota para suas obras posteriores. É claro que observaremos lacunas, linhas de argumentação pouco ortodoxas entre outros fatores que dificultam nossa apreensão filosófica do texto e de suas sutilezas.

Acompanharemos um pouco mais de perto alguns fatores do texto mesmo para projetar adiante alguns modos de operar com a arte e seus juízos. Assim fica evitado qualquer sorte de parafraseio ou mera especulação textual. Começar a conhecer a partir dos brotos é acompanhar a germinação de uma série de postulados que auxiliaram a entrada de Winckelmann no panteão dos conhecedores das artes. Ainda que isso tenha ocorrido antes de conhecê-las plenamente em solo clássico.

* * *

Já na dedicatória dos *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*, Winckelmann traduz em poucas palavras o seu trajeto intelectual como um todo: "O pouco que trago aqui é como uma oferenda para o deus que protege o reino das artes, reino em que ousei pôr os pés. E os sacrifícios são menos em si do que pela pureza da intenção. Esta última falará por mim." (GNA, P. 12). Esta passagem é fundamental, não só para entendermos este texto, mas a obra de nosso autor como um todo. O projeto de Winckelmann é uma dádiva das intenções.

Muito se discute sobre a originalidade deste texto, mas para compreendermos o que estava em jogo, lancemos o olhar para uma carta de 4 de junho de 1755 pouco tempo depois da impressão da primeira edição desta obra:

> O mérito deste escrito foi principalmente 1. O de ser o primeiro a elevar o impulso da provável excelência da natureza entre os gregos. 2. A refutação de Bernini. 3. O de trazer pela primeira vez à luz a excelência dos antigos e de Rafael, que até então ninguém conhecia. 4. A percepção dos

[51] Como não comparar com a passagem já citada de Goethe? "Ele é comparável a Colombo que quando não havia ainda descoberto o novo mundo já o trazia em sua sensibilidade" (ECKERMANN, 1999: 235).

> tesouros da antiguidade. 5. O novo caminho para se trabalhar o mármore. (Br.,I, 176)

Ainda que esta apresentação não nos possa servir de base para estruturar um ensaio sobre este texto, ela já nos indica o que serve de base para tal grupo de escritos. No último dos acréscimos ao texto, o autor destes *Pensamentos* descreveria suas intenções e méritos de modo um tanto diferente:

> Meus pensamentos sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura estão baseados em quatro pontos principais: I. Sobre a natureza perfeita dos gregos; II. Sobre a preeminência de suas obras; III. Sobre a imitação das mesmas; IIII. Sobre o modo de pensar dos gregos nas obras de arte, principalmente sobre a alegoria. (GNA, P. 91)

Na comparação entre esses dois esboços de intenções, o da Carta e o dos *Erläuterung*, podemos imaginar um duplo viés deste opúsculo, a saber, que este escrito tem na sua base o antigo e o moderno, um se apresenta na faceta que diremos histórica, o outro no que chamaremos estética. É claro que a divisão é apenas entre duas coisas que participam do todo. Esse duplo viés, aqui e em toda obra de nosso autor, não é passível de isolamentos. Se na carta o que Winckelmann busca é "um novo caminho para o mármore", no seu texto anexado ao volume mesmo, parece que o caminho é mais o de fazer entender a antiguidade em seus movimentos e mostrar um tipo de superioridade no âmbito das artes que é a representação da própria sociedade grega, enquanto formada em um ambiente cuja liberdade fazia vigorar diversas facetas das potencialidades humanas. Esse duplo atuar será sempre presença marcante nos escritos do autor de *História da arte da antiguidade*.

Esse ambiente fica ainda mais claro com a união terminológica do primeiro período de seu escrito inaugural: "O bom gosto, que se alastra cada vez mais pelo mundo, começou a ser formado primeiramente sob o céu grego". (GNA, P. 13). A maneira da escrita não nos deve iludir, Winckelmann alia em seu discurso duas coisas que apresentam, já em suas primeiras linhas publicadas, o que será central em sua obra como um todo.

Peter Szondi não foi cego ao impacto de tal união. Em seu texto *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, ele afirma:

> Pelo começo e fim desta frase, ou seja, no conceito de *bom gosto* e na representação do *céu grego* e seu significado, pode-se ser tentado a ver representadas duas épocas da estética, nas quais Winckelmann começou a traçar a fronteira.(...) Entre o conceito de bom gosto e a representação do céu grego encontra-se nem tanto uma síntese destacada do pensamento de Winckelmann, como uma inconsequência, um anacronismo, que marca a estética do iluminismo. Esta inconsequência, por

> sua vez, imprimiu a contradição de princípio ao classicismo em sua fase não normativa uma aporia da qual o seu pensamento das artes se encerrou em uma fragilidade. (Szondi, *Op. Cit*:, p. 22-24)

Desta união inconsequente, Winckelmann tentou gerar um tipo de reflexão acerca das artes que não se prendesse ao aspecto normativo anterior ao que está plasmado na obra grega. Mas temos, antes de tudo, de tentar entender terminologicamente o que pensa Winckelmann quando nos diz gosto. Gosto, e a tradição assim o estabeleceu, é sempre algo pensado como uma faceta individual. Aquilo que era uma característica individual é expandido a todo um povo.

Se no centro do debate do gosto estava uma noção como a de Montesquieu: "gosto nada mais é senão a vantagem de descobrir com sutileza e presteza a medida do prazer que cada coisa deve dar às pessoas." (Montesquieu, 2005, p. 11). A tal ponto de, no texto acerca do grupo *Laocoonte*, em seu *Manuscrito Fiorentino*, Winckelmann insere o gosto naquilo que se vê plasmado: "esta estatua é realmente feita ao *Gusto* grego" (SB, p. 186). Poderíamos pensar o gosto, e a grafia italiana é mantida nesta passagem, como algo que remonta à fase renascentista dos tratados sobre a arte. Justifica-se este gosto grego da seguinte forma: "os tecidos, o cabelo e todo o caráter da figura aparentam ser dos bons tempos dos gregos". (*Ibid.*).

Indo mais fundo na leitura de Szondi, encontramos algo que nos orienta:

> Se o conceito de bom gosto na frase introdutória do escrito de Winckelmann se refere à poética da ilustração, a ideia de céu grego indica uma forma de consideração histórica na qual as obras já não servem de paradigmas atemporais de estéticas normativas, se não como que vividas de modo concreto e compreendidas em seu contexto histórico. (Szondi, 1974, p. 23).

O céu grego (natureza) e o bom gosto (arte) é que propiciam o horizonte histórico reproposto como norma. O céu naturalmente levava a uma consideração diferente em relação ao resto do mundo: "No país que, segundo se diz, Minerva, dentre todos os países, deu aos gregos por morada graças à moderação do clima das estações do ano que ela encontrou aqui como uma terra que haveria de produzir sábias cabeças" (GNA, p. 13) . Este céu haveria de cultivar suas artes de outro modo, pois "todas as invenções de povos estrangeiros confluíram na Grécia apenas como sementes primeiras, e adotaram [no solo grego] outra natureza e forma (*Gestalt*)" (*Ibid.*). Essa indicação do caso único dos gregos, é a indicação da mútua determinação entre a arte e a natureza. Não há um determinismo climatológico em cena; as construções que levam à vigência desta Grécia não são de cunho absolutista.

A intenção aqui, nos parece, é a de já desde um princípio criar uma condição que extraia o "a arte imita a natureza" aristotélico de uma dimensão atemporal, e o mecanismo que nos encaminha para isso é o da criação de uma alteridade extrema. Uma alteridade inatingível tanto em sua faceta natural, como artística. Não se trata aqui da imitação da natureza, debate comum acerca da imitação a seu tempo: "o primeiro fim das artes é imitar a natureza", dizia Hemsterhuis (Hemsterhuis, 2000, p. 23). Trata-se da eleição de um modelo. A noção mimética é reproposta em clara ligação com seu modelo e *exempla*. A união entre estes dois pontos é fundamental para entendermos o tratamento dado. Essa imitação racional, não deve buscar acrescentar algo e reunir aquilo que está particularizado. A própria obra de arte não configura uma espécie de ilustração de uma teoria, a obra é fruto desta união; o horizonte histórico é fornecido por uma sorte de teoria das artes que busque transpor essa alteridade extrema.

Há algo neste gosto que permite sua extração da figura mesma. É na vivência com tais figuras que vamos gerar algumas das possibilidades de entender o gosto de um povo. Não parece haver muita coincidência entre o que diz Winckelmann e aquilo que escreve Diderot: "O que é, então, o gosto? Uma facilidade adquirida, mediante experiências contínuas, para captar o verdadeiro e o bom, com a circunstância que o torna belo, e ser por ele imediata e intensamente comovida" (Diderot, 1993, p. 145-146). Para Winckelmann o gosto se apresenta como efetivado por todo um povo: "gosto que esta nação deu às suas obras permaneceu como coisa sua, e que raramente se afastou da Grécia sem perder alguma coisa, e foi mais tarde conhecido sob outros céus." (GNA, P. 13) Devemos pensar no gosto como algo diverso do usual nas teoras do séc. XVIII, não se trata aqui de algo que elenque a capacidade de um individuo para perceber a beleza, essa capacidade, aliás será tema de um ensaio "*Abhandlung von der Fahigkeit der Empfindung des Schönen*" e nele estão elencados alguns aspectos que nós podemos chamar de bom gosto individual. Em Winckelmann o gosto parece ter um caráter duplo: ele pode ser plasmado e figura entre as coisas que foram geradas sob o céu grego bem como pode ser percebido pelo sujeito que observa mediante sentidos treinados.

Na figura do opositor ideal, ou seja, aquele que está em plena consonância com os ideais do barroco tardio Winckelmann coloca a seguinte frase:

> Das mais insignificantes ocorrências também se pode tirar proveito, portanto, fica claro que o senhor só queria se declarar acerca do bom gosto nessas artes e na maioria das vezes a primeira descoberta de uma arte se comporta em

> relação ao gosto como a semente em relação ao fruto (*Ibid.* 54-55).

Este opositor esta dizendo que o gosto, algo que para um grego era inconcebível, vem, em relação à perfectibilidade está em constante progresso. Em algumas linhas este mesmo opositor vai dividir "a forma e o gosto de pinturas" (GNA, p. 55). Há o reconhecimento de um núcleo, atingido apenas pelo espírito assomado ao olho, que permanece independentemente das condições individuais daquele que observa; algo que se tornará mais claro na próxima seção deste trabalho.

Como atingir este gosto? Na vivência com as obras? Parece que sim, pois se observamos o elogio aos Augustos da Saxônia veremos que o sob o reino do primeiro "foi constituído o feliz instante no qual as artes, qual uma colônia estrangeira, foram introduzidas" e o sob o regime do segundo, o Tito[52] alemão, "as artes passaram a ser coisa desta terra", e ainda "Graças a eles foi generalizado o bom gosto".(*Ibid.*, p. 13). Linhas abaixo, para falar dos tesouros italianos expostos em Dresden, Winckelmann diz que estes seriam fundamentais para a "formação do bom gosto" (*Ibid.*, p. 14).

Ao falar de Rafael, por duas vezes fala algo parecido: "o gosto verdadeiro dos antigos o acompanhou constantemente, mesmo quando envolto pela natureza usual" (*Ibid.*, p. 25) e ainda "Somente uma alma tão bela como a sua, em um corpo tão belo, pôde sentir e descobrir, pela primeira vez nos tempos modernos, o verdadeiro caráter dos gregos (...) Devemos nos aproximar de seus trabalhos com este verdadeiro gosto dos antigos, com olhos que aprenderam a sentir tais belezas." (*Ibid.*, p. 33)

Esse gosto, termo moderno por excelência tem de necessariamente se aliar ao céu grego. Aqui a duplicidade do debate acerca do gosto se vê amparada em um passado comum e que foi plasmado. Forma e gosto se fundem. Contra a corrupção do gosto o que é chamado a falar é a beleza ideal da arte grega. Este aspecto central à noção de gosto aqui apresentada é inerente à empreitada de Winckelmann pode ser encontrado, também, em Rafael Mengs:

> Dois são os caminhos que levam ao bom gosto, quando se compara razoavelmente notamos que um é mais difícil que o outro. O mais difícil é o que se baseia na própria natureza, e dela seleciona o que mais válido e belo. O outro, mais fácil, é aprender a partir das obras em que esta seleção já foi feita. Pelo primeiro, chegaram os antigos à plenitude, por ele encontraram a beleza e o bom gosto. (Mengs, 1995, p. 221)

O que está em jogo, juntamente com a questão do bom gosto, é uma busca por uma pureza inaugural concreta, ou melhor, um critério livre de largos voos no campo da

[52] Aqui comparado ao César Romano Tito Flávio Vespasiano.

transcendência. Retomando a argumentação de Montesquieu e de Du Bos, Winckelmann parece querer estabelecer certa materialidade e existência a este momento prolífero; afastando a figuração grega de qualquer sorte de ideário que se veja surgir para além da história. Há uma tensão constante entre o contingente que se torna essencial e os parâmetros estéticos que clamam por legitimação na própria obra:

> No mármore dos antigos encontramos sempre a sabedoria e a segurança do mestre, mesmo nas obras de menor categoria não se poderá provar com facilidade que em alguma partes e talhou em demasia. Essa mão ajustada e correta teve de ser conduzida por regras mais precisas e fiáveis do que as que são tomadas por nós. (GNA, p. 37)

O bom gosto está ligado a outro modo de dar à arte suas formas. O bom gosto e o céu dos gregos trazem critérios usualmente vinculados à perfeição plástica. Isso não se dá aqui por meio de demonstrações que se afastavam do objeto em meditações de cunho metafísico, o foco é reintroduzido no o campo da materilidade. A idealidade do belo, em suas manifestações, é colocada aqui como algo que reside na imanência de seus objetos historicamente determinados. Ao inserir a distância temporal e técnica de seus modelos, Winckelmann teve de voltar seus olhos para o momento histórico em que os fundamentos da beleza, mais do que criados, foram produzidos, formados, simulados e percebidos. A figuração dos gregos e o bom gosto que lhe deve acompanhar, ao invés de serem inseridos, como em Perrault, no arbírtrio individual de um criador, são aqui inseridos na dinâmica da alteridade grega; essa alteridade específica têm seu momento na história e seu lugar geográfico estabelecidos.

A busca por uma origem, o exultar esta origem e a sua caracterização, trará o signo de um céu benevolente:

> a influência de um céu suave e puro trabalhou na primeira formação dos gregos e os trabalhos corpóreos deram a esta formação a forma nobre (GNA, p. 15). Por influencia dos céus nós entendemos o desenvolvimento nas diferentes localidades das nações, os principais alimentos e o clima mesmo, da formação dos seus habitantes, e também de seu modo de pensar. (GKA, I, 32)

Este lugar marcado no espaço tempo –este céu grego "no qual Homero foi produzido e celebrado" (*Ibid.*, p. 36) – é o centro especulativo e ponto culminante da arte, mais especificamente da bela arte. Tal argumentação nos permite reordenar a múltipla presença dos objetos artísticos.

> Winckelmann se destaca de tal modo do classicismo tradicional, do clássico concebido como ao modo da tradição, para o qual a beleza da arte antiga é manifestação histórica de um belo ideal

> que transcende a temporalidade humana e que se dá a conhecer na história, mas não se produz nela (TESTA, 1999: 201).

A união entre esse céu e essa terra e o bom gosto é a própria equação desta alteridade. O céu e o gosto se delineiam mutuamente e interpenetram-se. O próprio fruto dessa condição favorável, a saber, o cidadão grego, é que pode tirar proveito dele e é seu maior mantenedor. Esse lugar grego não é supra histórico, mesmo que seja natural, ele depende do homem que o habita:

> Os habitantes da Grécia de hoje são como um metal que foi fundido com outros metais, mas que ainda se pode reconhecer o componente principal. A barbárie destruiu as ciências até às suas primeiras sementes e a ignorância recobriu todo o país. Educação, valor e costumes foram sufocados por um duro regime e não se manteve sequer a sombra da liberdade. Os monumentos da antiguidade são de tempos em tempos em parte destruídos e em parte transportados para longe, e em jardins ingleses temos colunas que pertenceram ao templo de Apolo em Delos. A natureza do país perdeu por meio da negligência sua primeira forma (*Gestalt*). (GNA, p. 97).

O céu foi mantido, pois os "atuais gregos conservaram muitos dos privilégios naturais da antiga nação" e "ainda nos dias de hoje a paisagem Ática, como outrora, é ainda uma visão do amor à humanidade" (GNA, p. 98), mas algo se alterou e o mundo dos gregos permanece de modo inacessível e intransponível em relação ao mundo moderno. A união entre céu grego e bom gosto une no interior desta alteridade a faceta natural e a faceta humana. Este gosto é fruto de toda uma sociedade, de toda uma organização política e de um tipo de costumes que nos são estranhos. O humano, aqui, se coloca como social, político e artístico, seu resultado é este gosto plasmado na estatuária antiga.

Se concordamos com a conclusão de Szondi, de que Winckelmann se afasta das estéticas normativas não históricas se destacando de todos aqueles que consideravam a arte clássica e suas figurações frutos atemporais de regras que se colocam por sobre o tempo e a temporalidade, não há concordância de que tal questão se coloque apenas na colocação do céu grego; pois o agitamento histórico é posto no próprio binômio céu grego e bom gosto, ou ainda, de forma depurada, natureza e arte. Pode parecer uma miudeza indicar tal discordância, mas acreditamos que é diante de tal deslocamento que podemos entender a questão de um modo que dê conta de todo o trajeto do opúsculo. A questão das relações entre arte e natureza se coloca o tempo todo no texto e chegam a ser mesmo a centralidade de toda a obra. Esse debate, tão caro ao século XVIII, ganhará em Winckelmann alguém que, se a observa, é de um modo muito desconfiado em relação aos seus frutos mais usuais, o da imitação da natureza por meio do artista:

> Sabe-se que o grande Berninifoi um dos que quiseram discutir a proeminência dos gregos tanto no campo da bela natureza como na beleza ideal de suas figuras. Ele era da opinião de que a natureza sabe dar a suas partes a beleza necessária, e de que a arte consiste em encontrá-la (...) (GNA, p. 23)

Se a imitação da natureza gozava, em uma tentativa de escapar a qualquer sorte de prescrição, do posto de única regra da arte, no ambiente de alteridade histórica essa proposta seria invertida.

A dinâmica histórica deste primeiro texto é posta no sentido de dar conta de sua declaração mais chocante e mais repetida: "O único caminho pra que nos tornemos grandes e quando possível inimitáveis é a imitação dos antigos" (GNA, 14). Nessas palavras de ordem, que podem parecer paradoxais, o que podemos sentir é que para a arte que Winckelmann busca ver plasmada, a equação *Arte imita a Natureza* já não dá conta do problema artístico. A imitação dos antigos, mais especificamente, dos gregos, é algo fundamental no estofo de sua teoria.

Esta frase, considerada por Testa como "núcleo essencial do pensamento de Winckelmann e motivo inspirador de toda sua sucessiva produção crítica e historiográfica" (Testa, 1999, p. 126), deve vir depois do elencamento do gosto e do céu grego. Embora Winckelmann não tente explicar a sua compreensão do gosto – algo que tentamos fazer de modo sucinto a partir de outras referências – podemos entender que o gosto deve se afastar da arrogância subjetiva. Não podemos elevar o gosto ao bom gosto se o arbítrio humano for a única via para a beleza:

> Se o gosto dos antigos não deve servir ao artista como regra para a forma e a beleza, então não caberia aceitar absolutamente regra alguma. Um daria a sua Vênus um tom francês, como fez um renomado pintor moderno; outro lhe daria um nariz de falcão, o que já aconteceu, querendo encontrar de tal maneira o nariz da Vênus de Medici; um terceiro desenharia os dedos de modo que parecessem jogar, como interpretaram alguns que abordaram a beleza, conforme descreve Luciano. Observaria-nos com olhos chineses como as belezas da nova escola italiana. Poderemos descobrir a pátria do artista sem nenhum tipo de instrução prévia. De acordo com a afirmação de Demócrito devíamos pedir aos deuses que só visitassem imagens felizes, e tais imagens são as dos antigos. (GNA, p. 107)

É nesse sentido de uma felicidade, de um equilíbrio que a arte dos gregos deve ser compreendida, ela se afasta do caráter nacional, historicamente determinado, para avançar para a temporalidade das normas. Imitá-los para nos tornarmos grandes e inimitáveis é abrir a sensibilidade para algo que transcende a finitude das particularidades. Essa imitação nos remete a uma figuração que faz valer o seu primado para além das determinações de época pelas quais as artes foram se apresentando em

diversos povos. A regra que surge para ser imitada eleva-se por sobre as diferentes manifestações da beleza. Somente no contato mimético com a obra dos gregos é que o artista moderno vai superar o relativismo estético das escolas de seu tempo. O belo atingido pelos gregos é algo que de sua produção histórica se eleva na direção daquilo que é imutável e inabalável. A sua imitação surge no sentido de repropor uma condição imutável da beleza, algo de caráter supra histórico e atemporal, mas que se produz no seio da história.

Nessa palavra de ordem mimética nos deparamos com um termo que traz uma carga teórica muito pesada, a saber, imitação:

> Desde os primeiros passos no sentido de se efetuar um tratamento sistematizado, dotado de um mínimo de organicidade, acerca da atividade artística e suas obras, com Platão e Aristóteles, o conceito de *imitação* desempenhou o papel seja da produção, seja do produto estético. Ao longo do tempo, o conceito de *imitação* constituiu uma história própria, assumindo diferentes fisionomias. (Knoll, 2012, p. 19)

Este termo, segundo Halliwell, é "indispensável, não só para qualquer compreensão das visões da representação nas artes verbais, visuais e musicais na antiguidade, como também o é para toda a história da estética, incluindo-se a invenção estética, propriamente dita, no século XVIII." (Halliwell, 2002, p. VIII), tem aqui a sua especificidade – dada, é claro, pela sua ligação com o inimitável –, pois só nos tornamos inimitáveis pela imitação dos antigos.

A radicalidade de tal afirmação, apesar de não poder ser por isso suavizada, o insere em uma tradição que tem em Lodovico Dolce um grande representante. Sabendo da leitura que o autor desses *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura* fez do autor veneziano, não fica difícil sugerir uma filiação. Vejamos o que diz Dolce acerca dos caminhos que conduzem à maestria nas artes:

> Se deve portanto eleger a forma mais perfeita, imitando em parte a natureza, que é o que fez Apeles quando fez sua célebre Vênus que saia do mar (da qual disse Ovídio que se Apeles não a houvesse pintado estaria sempre submersa entre as ondas) retratando Frine, famosa cortesã de seu tempo, também Praxisteles cavou sua estátua da Vênus de Gnido a partir da mesma jovem. E por outra parte devemos imitar as belas figuras de mármore ou de bronze dos mestres antigos. Aquele que prova e possui plenamente esta observável perfeição poderá corrigir muitos defeitos da natureza e fará suas pinturas notáveis e gratas a qualquer um, posto que as coisas antigas contém toda a perfeição da arte e podem ser consideradas como exemplo de todo o belo. (Dolce, 2010, pp. 139-140)

Essa passagem aponta os caminhos miméticos usuais desde finais do *Quattrocento*, e Lodovico Dolce, tradutor de Horácio, Cícero e Eurípedes e do qual foram postumamente publicadas, em 1570, traduções da *Ilíada* e da *Odisseia*, não poderia deixar de se envolver no encantamento com os antigos, mas ele não elege nenhum destes métodos como o mais adequado. Ele permanece na mútua determinação entre o natural e o antigo enquanto modelos: "Dolce não diz qual dos métodos seja melhor em relação ao outro, e ele provavelmente concordaria que o bom artista poderia combinar com sucesso a imitação seletiva da natureza e a adaptação inteligente dos antigos" (Lee, 1940, p. 206). Com Winckelmann não ocorrerá o mesmo, a imitação dos antigos é a **única** via para que a arte retome o seu explendor. A sua visão do passado liga-se a uma projeção de um futuro, onde a imitação da natureza poderá, depois de longa imitação dos antigos vir a retomar a sua dignidade. Mesmo que com florescente ciência e observação ocorressem avanços no sentido da técnica, esta não nos forneceria uma visão da natureza que nos ajudasse a atingir a bela forma: "a observação cuidadosa da natureza não deve ser suficiente para alcançar os perfeitos conceitos da beleza, assim como o estudo da anatomia não pode sozinho ensinar a bela proporção dos corpos." (GNA, p. 103).

Em sua *História da arte da antiguidade*, Winckelmann estabelece a imitação como um dos pontos da decadência da arte grega: "As representações dos deuses já haviam representado todas as posturas e atitudes possíveis, daí que se tornou difícil idear outras novas, abrindo caminho para a imitação. Mas ela limitou o espírito." (GKA, I, 462). Esta imitação levou o olhar do artista para o que é acessório. Na não estaticidade das artes, ao não poder melhorar a beleza, "as obras dos compiladores da arte descuidavam da imitação dos grandes originas" (*Ibid.*, p. 462). E esta imitação que "Favorecia a ausência de ciência" (*Ibid.*), acabou por dar em um tipo de arte que buscou suprir esta ausência e "o que a ciência perdeu, tratou-se de suprir com meticulosidade" (*Ibid.*). E a aplicou "a pequenos detalhes que ao tempo do florescimento das artes se fazia pouco caso e se considerava pouco favoráveis ao grande estilo" (*Ibid.*, p. 464). Deste tipo de figuração seguiu-se o "cuidado em evitar toda dureza e fazer do todo suave e delicado tornando-o mais redondo, ainda que obtuso, e mais amáveis, ainda que insignificantes, aquilo que os artistas anteriores haviam indicado com energia" (*Ibid.*, p. 464).

A falta de energia e apreço aos detalhes levaram a arte a um ponto em que o "no rebuscamento perdia-se com frequência o bom, exatamente por querer melhorá-lo.

(*Ibid.*). Assim como o caminho da imitação pode nos levar a ser inimitáveis, ele foi responsável pela decadência das artes no seu local mas prolífero. Winckelmann cita como exemplo deste mal o *Hércules Farnese*. Essa figura, de musculatura avantajada e detalhes realistas dos mais impressionantes, parece trazer em si certo realismo baseado no que é superficial. Na busca pela riqueza de detalhes, ela acaba por apresentar "músculos mais fortes do que nos ensina o são desenho" (*Ibid.*, p. 466).

Se pensarmos no universo maneirista, ou até mesmo em pintores e escultores barrocos, cujo exemplo é sempre Bernini, não poderemos deixar de pensar que há uma íntima ligação com o que aqui se diz da escultura decadente grega. Se pensarmos na escultura *O rapto de Proserpina*, de Bernini, teremos um bom exemplo disso. Aquilo que encanta há séculos, ou seja, a pele de Proserpina cedendo diante da pressão dos dedos de Plutão, que dá ao mármore a leveza da carne, assim como as dobras no abdômen da vítima, os movimentos dos dedos dos pés, o voar dos cabelos e planejamento, entre outros detalhes; isso tudo, segundo nosso autor, torna a peça um tanto quanto artificial. Esta riqueza de detalhes, que remete à uma imitação fiel da natureza não corresponde à grandeza da cena esculpida. Essa busca pelo detalhe leva a um amaneiramento que não pode ser apreciado por Winckelmann. A seleção do que há na natureza não buscou apenas o belo. O opositor ideal da carta acerca do ensaio escreve, alinhado ao discurso de sua época, que Bernini:

> fez uma Dafne onde demonstra conhecer a beleza das obras dos gregos (GNA, p. 70) A elasticidade de sua carne, fruto deste *studii* [da natureza], possui o grau mais alto de vida que se pode dar ao mármore. A imitação da natureza dá vida às figuras do artista e vivifica formas" (*Ibid.* 71).

Este é exatamente o problema de Winckelmann em relação a este escultor. Ao negar a validade do clássico, ele recai em uma imitação da natureza que é considerada na plena contingência das formas individuais, levando-o a um excesso de arte que o faria a querer melhorar as formas corriqueiras da natureza. Assim posta, a arte começa a se conduzir a algo que nosso autor considera um dos grandes males da modernidade: a ampliação da subjetividade artística, o que Testa afirma ser o "pecado da originalidade" (Testa, 1999, p. 123). É pela via da imitação que este tipo de apreço ao realismo das obras vai ser suplantado. A observação das obras vai ser o traço primordial da apreensão da beleza, que não é posta em sua ligação com a individualidade criadora. Ao compreender a arte grega já nos inserimos em um registro de observação onde a própria obra vai falar:

> Aquilo que se diz de Homero, que qualquer um que aprende a se encantar com ele é aquele que aprende a entendê-lo, ocorre também com as obras dos antigos, principalmente dos gregos. Devemos nos tornar conhecidos em relação a elas como que a um amigo e então encontraremos o *Laocoonte* tão inimitável quanto Homero (GNA, p. 14).

O olho deve sublevar-se à alteridade grega não por livros e estudos de tipo erudito, estes tipos de historiadores da arte são devidamente ironizados na carta de oposição aos *Gedanken* redigida pelo próprio autor. Sobre esse tipo de estudioso, ele coloca na voz de seu opositor fictício críticas incorporadas de três "conhecedores e eruditos" das artes. Para entender, por ora negativamente o modo de abordagem das artes proposto por Winckelmann, analisemos essa três figuras exemplares. O primeiro:

> Um deles foi duas vezes à Itália e viu as pinturas dos grandes mestres no lugar onde elas estão por um mês todo. E o senhor sabe que somente deste modo se se pode tornar um conhecedor. Um homem que vos poderia dizer quais dos retábulos de Guido Reni foram pintados em madeira ou tela, que madeira Rafael utilizou em sua Transfiguração e etc., um homem cujo julgamento seria decisivo. (GNA, 51)

Este primeiro caso exemplar dos modos como alguns se aproximavam do universo artístico é o mais usual entre os diletantes, que apressadamente se colocam diante das obras, o que permite apenas que se julgue aquilo de mais formal e desprovido de ligação com o universo artístico em questão. Não se trata de menosprezar o conhecimento dos materiais empreendidos nas artes, mas o julgamento técnico deste primeiro senhor é medíocre e tangencial, não se dirige ao que há de mais fundamental em relação às artes. Essa figura, tão endemonizada pelo autor desses *Gedanken*, a chamaremos de o diletante, aquele que se julga conhecedor sem uma familiaridade com as obras e que se coloca em relação a elas do modo como se pode permitir numa relação rápida e que se pretende de algum modo conclusiva em relação às artes.

O segundo:

> Um outro dos meus conhecidos estudou a antiguidade, ele a conhece pelo cheiro: *Callet e artificem deprendere odore* (Qualificado, conhecerá o artífice pelo odor). *Sectani Sat.* Ele sabe quantos nós havia na clava de Hércules, a capacidade da caneca de Nestor em medidas de hoje. Diz-se que ele poderia responder a todas as perguntas que o imperador Tibério fez aos gramáticos.(GNA, p. 52)

Essa outra figura ideal, em termos de oposição, é a figura do erudito, o homem que traz sua carga livresca a qualquer tipo de juízo artístico e que de seu arsenal de livros e citações parte à atualização das coisas dos antigos em termos de tudo que não seria fundamental para a apreciação de sua arte. O erudito será um dos inimigos de uma

reflexão acerca das artes que dê conta de sua grandeza. Não se pode estabelecer uma sorte de critérios que se estabeleçam de modo alheio à arte mesma.

O terceiro:

> Um outro ainda, não faz outra coisa desde há muitos anos senão observar moedas antigas. Ele realizou muitas descobertas, principalmente para uma história dos mestres das moedas, e diz-se que chamará a tensão do mundo com um precursor dos mestres em moedas da cidade de Cízico. (GNA, p. 52)

O que seria este terceiro? O especialista. Na concepção que se começa a construir aqui acerca da antiguidade, a especialização não pode se tornar um caminho dos mais úteis e, na constante briga com os seus conterrâneos, mais especificamente Heyne, a questão será sempre a de um modo de conceber a Grécia que se afaste desta especialização. No sentido de uma totalidade grega é que se dirigirão os esforços de Winckelmann, não se pode isolar uma parte do todo unitário que se tornaria a Grécia. Tal argumentação a favor da originalidade está na base do discurso deste opositor, que parece vinculado ao realismo do barroco e seus adornos. A tal ponto que o queixume acerca do que foi dito do *Laocoonte* não agradaria o pensador barroco criado por Winckelmann, pois concorda com um suposto crítico do escrito[53] que diz que

> a barba de *Laocoonte* teria merecido em seu escrito tanta atenção quanto a sua retraída carne. Um conhecedor obras de arte dos gregos diz que se deve contemplar a barba do *Laocoonte* com os mesmos olhos que Labat[54] examinou a barba do Moisés de Michelangelo."(GNA, p. 52).

Esse apreço pelos detalhes, tópico do pensamento das artes no barroco tardio, é o mesmo que levou os gregos à decadência no imitar os antigos. Mas há ainda uma imitação boa. Nem sempre os olhos se veem corrompidos pelo gosto em voga. Há exemplos bem sucedidos de uma imitação criadora, que não imita servilmente seus objetos, que não se baseia na natureza e que não se deixa corromper:

> Encontramos muitas das figuras de Poussin em pedras esculpidas e moedas (em seu *Julgamento de Salomé* encontramos um Júpiter de moedas macedônias), mas esses são como plantas que crescem de modo diverso quando saem de seu solo original. (KS, p. 151).

Há o clamor por uma benevolência no olhar e a constante revisitação. Tornar-se um amigo das obras é poder provar das "mais puras fontes da das artes" (GNA, p. 14) e "feliz daquele que as encontra e degusta" (*Ibid.*). Portanto, além de se poder pensar em uma alteridade, devemos buscar o que nos liga ao mundo antigo de modo mais

[53] Segundo o aparato de notas da edição que utilizamos, quem emitiu este juízo havia sido o conselheiro Richter, antiquário do Príncipe eleitor.
[54] Padre que escreveu um relato de viagem sobre a Espanha e a Itália.

profundo, a alteridade plasmada nas obras gregas: “A partir de um tal conhecimento exato julgar-se-á como Nicômaco em relação à Helena de Zeuxis ‘tomai meus olhos’ disse ele a um ignorante que queria censurar a imagem ‘e então ela lhe aparecerá como uma deusa’.” (GNA, p. 14).

É esse olho a primeira exigência para a compreensão a um só tempo do valor e da alteridade dessas obras que se nos tornam amigas. A amizade aqui é a própria frequentação constante das obras. A presencialidade é a condição *sine qua non* da atividade em relação às artes, quer em seu julgamento, quer em sua imitação. Não vamos encontrar aqui nenhuma sorte de abuso teórico que nos afaste das obras. A alteridade, ou seja, a condição de inimitável da estatuária antiga, é dada pelo próprio movimento ativo na direção das obras. Tomar os olhos de um antigo pintor, Nicômaco, para observar uma obra de outro pintor grego, este é o ideal de observação. Mas algo se colocaria em favor desta apropriação geral dos conceitos figurados da obra dos gregos.

Alguns, de certo modo, atingiram esse olho: “Com esse olho Michelangelo, Rafael e Poussin observaram as obras dos antigos.” (GNA, p. 14) Tais artistas, ainda que não sejam antigos, se educaram pelo antigo: “Eles provaram o bom gosto em sua fonte” (*Ibid.*). Rafael, inclusive “na terra mesma onde este se formou, pois é sabido que ele enviava os jovens à Grécia para que desenhassem o que restou da antiguidade para ele” (*Ibid.*). Ou seja, esses três pintores em questão são os primeiros a se educar pelo mármore dos gregos. Não é de se surpreender que a presença aqui seja de pintores que em sua forma de figurar trazem uma clara adesão ao mundo grego. Mas mais do que isso, a colocação deste grupo de artistas mostra que, embora inimitável, uma estátua como a do *Laocoonte* está na base de um processo mimético que vise alçar este modo de olhar para as artes dos modernos.

O posto da alteridade grega não é superado, mesmo quando a imitação se dá sem nenhuma sorte de censura, como era o caso dos romanos: “Uma estátua de uma mão romana sempre se comportará diante de uma imagem primordial (*Urbild*) grega como o Dido de Virgílio diante da Nausica de Homero, que aquele procurou imitar” (GNA, p. 14). Essa alteridade se manifesta no caráter primordial da arte grega; ela se coloca no momento grego como acontecimento que exige uma sociedade com as especificidades da sociedade grega que a gerou. O aspecto histórico e contingencial formou essas imagens que são quase que arquétipos da beleza.

Há uma unidade entre a regra, o gosto e a objetividade das obras mesmas. No interno da teoria artística de Winckelmann se fundem a estética e a historicidade do que

foi plasmado entre os gregos; nos dizeres de Testa, “a história toma o posto de um fundamento, o fundamento é representado em forma de história: uma teoria normativa do belo que se transcreve no âmbito de uma história da arte como repertório de modelos.” (Testa, 1999, p. 307).

A regra dada à beleza clássica já não nos é acessível. Há algo nas obras que, em analogia com a estada dos antigos por sobre o globo, se pode extrair das obras. O “*Laocoonte* era para o artista da antiga Roma o mesmo que para nós: a regra de Policleto, uma regra perfeita da arte.” (GNA, p. 15). Essa regra deve ser observada em seu produto; ela deve ser extraída do universo figurativo dos antigos. Aqui a forma se torna norma. Uma norma plasmada e apresentada materialmente. Não a possuímos de modo a entendê-la em sua faceta teórica. E aqui se apresenta um dos mais intranquilos dos postulados de Winckelmann. Se a regra é posta como correlato da obra, em última análise, a obra e a regra são uma e mesma coisa. Retomemos o comentador italiano:

> A relação entre o modelo, ponto de encontro entre a história e a estética, onde a ideia do belo se revela na temporalidade, e a mimese, que consiste em atingir a regra universal e de legitimar a referência a essa criação artística, constitui a autêntica chave do *Lehrgebäude* winckelmanniano, o ponto de máxima tensão teórica do sistema e, ao mesmo tempo, o seu elo mais débil, rachado por paradoxos insolúveis nos quais se reflete a aporia fundamental sobre a qual se erige o edifício conceitual de Winckelmann” (Testa, 1999, p. 37).

Tal gama de paradoxos ficará mais clara no transcorrer de nosso trabalho, mas é algo que uniu os mais diversos teóricos em torno de nosso autor. Peter Szondi, por exemplo, vai indicar que a fissura antecede a própria constituição do arcabouço teórico de Winckelmann, ela já se encontra no primeiro período de sua obra publicada (cf. Szondi, 1974, p. 22-23). A fissura central de Winckelmann, ou seja, entre o que é imaterial, a regra da beleza, e o que é materialmente plasmado e historicamente determinado, a obra grega, o acompanhará por toda sua vida. As respostas e tentativas de solução são de vário tipo, mas a cada tentativa de eliminar os problemas, novos paradoxos se colocam. Aqui a tentativa de resposta será histórica. E é diante dessa história que devemos entender as colocações de nosso autor. Pois

> o conhecedor e o imitador das obras dos gregos encontra em suas obras primas não apenas a bela natureza, mas ainda mais do que a natureza, ou seja, a própria beleza ideal determinada, que, como nos ensina um antigo comentador de Platão [Proclus], elas são feitas a partir de imagens que são projetadas apenas no entendimento. (GNA, p. 15)

A formação de tais belezas ideais, formadas no tempo, mas com clara ligação da imaterialidade, é que será o foco do texto em suas próximas passagens. Para fazer coadunar o discurso acerca das artes da antiguidade, o que Winckelmann tentará fazer é a própria investigação deste primado. Um aspecto nos será central aqui: a alteridade será demonstrada, em um primeiro momento, na sua relação com a bela natureza. Este termo, tão reconhecidamente utilizado pela tradição daqueles que pensaram as artes será investigado aqui no dinamismo histórico da alteridade grega e de sua sociedade. O modo de vida dos gregos, onde "a influência de um saudável e puro céu trabalhou para a primeira formação (*Bildung*) dos gregos e os exercícios corporais, desde a mais jovem idade, deram a esta formação a nobre forma (*Form*)." (GNA, p. 15), será abordado na chave de compreender a alteridade do universo grego a partir da bela natureza, que como veremos, já não agracia o homem moderno. O céu e o exercício, esses são os fatores da nobre forma dos gregos, ou seja uma faceta natural e outra cultural. O binômio arte e natureza passa a assimilar os dados da investigação acerca da sociedade dos gregos.

O bom gosto, fruto máximo desta sociedade, será visto em seu processo de formação e na sua relação com a natureza. O clássico se inserirá numa dinâmica histórica ímpar, onde a geração da bela natureza terá um papel ímpar. Todorov, em seu *Teorias do símbolo* tratou deste termo no âmbito das reflexões de Diderot, sobre isso dizia: "A expressão 'bela natureza' poderia, no entanto, ter-se tornado o ponto de partida para uma reflexão mais construtiva sobre a imitação, caso se tivesse indagado mais sobre o adjetivo 'belo'."(*Op. cit.*, p. 164). Coincidentemente, é a partir desta noção que Winckelmann vai tentar estabelecer a um só passo uma teoria mimética e a alteridade da antiguidade clássica.

Imitar os gregos é, portanto, mais do que eleger sua figuração como a mais acabada. Observar tais obras é tentar despertar a centelha de antiguidade no nosso espírito. Ao falar de "figuras criadas somente no entendimento" (GNA, p. 19), Winckelmann parece apontar para o caráter intelectual da beleza que se manifesta nas obras de arte da Grécia. Essa beleza pode ser, por meio da educação do olhar, sentida. Há uma unidade entre a figuração e o *ethos* grego. Na célebre passagem sobre *Laocoonte* podemos entender melhor tal unidade. O que Winckelmann parece celebrar é a unidade entre o que é imagético e o que se estabelece para além do campo figurativo. Do mármore se consegue partir para os mais extremados aspectos da alma do homem figurado em pedra:

> A principal característica geral das obras-primas dos gregos é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena, seja na posição ou na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem imóveis enquanto a superfície se agita, a expressão das figuras gregas mostram sempre uma alma grande e definida, mesmo diante de toda sorte de sofrimentos. Esta alma se revela no rosto de *Laocoonte*, e não somente no rosto, no mais violento sofrimento. A dor se mostra em todos os músculos e em todos os tendões do corpo(...) A dor de seu corpo e a grandeza da alma são distribuídas pelo todo de modo equilibrado.(*Ibid.* 30-31)

A violência da dor sentida pelo sacerdote de Tróia se vê anulada pela grandeza de sua alma. A figuração de uma situação tão extrema, um pai que, juntamente com seus filhos se vê atacado por serpentes, só é possível por sua grande e sublevada alma. Essa grandeza cumpre com uma imposição inerente à expressão. É nesse registro da grandeza da alma que esse corpo se permite figurar sem nenhuma sorte de agressão ao bom gosto dos gregos. A conformidade plástica entre a dor do corpo e a grandeza da alma apresenta, no duplo influxo dessas características figuradas, a célebre caracterização da nobre simplicidade e serena grandeza. Essa obra apresenta, no corpo de Laocoonte, a mais acabada alma que se poderia figurar, mas a dor é necessária para que ela não se apresente como que imóvel, assim como a dor só poderia ser apresentada no corpo que carregue uma alma tão elevada. Laocoonte sofre, mas não como um homem comum, mas como um ideal, como uma alma que, ainda que apresentada em seu correlato material, o corpo, se vê alçada ao reino de belezas que se destacam da corruptibilidade usual do mundo sensível. Uma tal concepção exige algo que nós modernos não atingiríamos. Para que possamos compreender esse *pathos* que se vê anulado pela grandeza da alma e a grandeza da alma que faz apresentar na corporeidade, é necessário que entendamos a economia exigida pela figuração grega. Essa economia é fruto da alteridade grega.

A primeira característica dada em relação aos gregos é a noção do corpo. A alteridade é apresentada já em termos de uma diferença corpórea: “O mais belo corpo entre nós talvez não seja mais próximo do corpo mais belo dos gregos como Ificles em relação ao seu irmão, Hércules.” (GNA, p. 15). Esse corpo sugeria usos:

> Tome um jovem espartano, que um herói e uma heroína engendraram, que na juventude nunca foi aprisionado por fraldas, que desde os sete anos dormiu no chão de terra e que desde a infância tenha se exercitado na luta e na natação; ponha o diante de um sibarita de nosso tempo e julgue qual dos dois o arista tomará como modelo (*Urbild*) para um jovem Teseu, um Aquiles e até mesmo um Baco. A partir do último teremos um Teseu educado entre rosas; e a partir do primeiro, um Teseu

> educado na carne, como julgava um pintor grego de duas representações distintas do herói. (GNA, 15-16)

O corpo, analogamente ao bom gosto, é fruto de um modo de viver que é próprio de uma sociedade como a grega. A questão central é a corporeidade como emanação da alma que se via formada na vida dos gregos e que é visto como plasmado. O seu resultado ainda nos é acessível no *gosto que os gregos deram às suas obras*, mas não como uma presença; a partir da estatuária se pode pensar na maneira como os gregos eram, mas um tal corpo já não se apresentaria para nós com muita facilidade. Os modelos como *Urbild* são a um só tempo o fruto de uma reconstrução, a partir do que nos restaria dos gregos, e aquilo que propiciou ao grego gerar obras que se projetassem para além da natureza. A equação parece por demais complicada num primeiro momento, mas trata-se aqui de elevar os gregos tanto quanto se pode para indicar a alteridade e também a decadência que se apreende no homem moderno na sua relação com os antigos. Mais do que indicar uma alteridade corpórea, o que o autor traz para a superfície é o modo de vida dos gregos e a alma que daí se forma e sua relação feliz e unívoca com a natureza, ou ainda, com a bela natureza.

A bela natureza não é somente fruto de uma eleição, ela parece surgir em contínua relação com a formação do homem na Grécia. O seu corpo era reflexo de um modo de pensar e de atuar em relação ao mundo e à natureza que gera um círculo virtuoso no mover-se conceitual de Winckelmann. A forma apresenta o conteúdo de diversas maneiras. O que se tem em mente é uma condição onde a corporalidade seja central, algo estranho e alheio a nós modernos. O corpo exerce aqui um papel fundamental na vivência grega. O decoro moderno será alterado em um sentido amplo e assim o classicismo francês irá sair de cena. O objeto de centralidade na formação do ideal da beleza figurado pelo grego e da própria universalidade da beleza material da Grécia, é a relação com a natureza e a presença da bela natureza.

A grande manifestação desta natureza é o corpo humano, fruto da formação integral e unitária dos gregos: “O conceito da totalidade e de perfeição da natureza dos antigos tornará mais expressa e significativa a cisão em nossa natureza” (GNA, p. 24). O trabalho de reconstruir essa natureza e de tentar entender a unidade dos gregos terá de ser de algum modo executado. E é na relação com os corpos que tal indicação começa. Trazer o modo de lidar com o corpo para o primeiro plano não é apenas dar à corporificação da beleza o seu habitat, mas mostrar os mecanismo que permitiram uma tal relação. Há uma dupla determinação entre a humanidade dos gregos e a natureza,

uma relação que se estabelece num duplo viés, e que permite que cheguemos a uma noção da beleza ideal que se manifesta nesse momento da história da humanidade; isso se coloca mesmo como móbile fundamental da beleza gerada e plasmada: "O corpo adquiria através desses exercícios o contorno (*Contour*) grande e másculo que os mestres gregos deram às suas estátuas sem brumas ou acréscimos superficiais." (GNA, p. 16).

A dupla determinação do âmbito natural e humano se dava diante dos olhos de todos e a própria sociedade, era o aspecto que permitia que a natureza se apresentasse aos olhos de todos. Uma sociedade onde "um certo bem estar civil nunca se opôs à liberdade dos costumes, ali se mostrou sem véus a bela natureza para o grande ensinamento dos artistas." (GNA, p. 18). Essa oração, que em todo resume o aspecto central desta acessibilidade em relação à bela natureza, ou seja, tal acesso como fruto de uma liberdade, civil e em relação à própria natureza, é posta diante de uma série de exemplos da relação pacífica que o grego possuía com a mãe natureza. A questão do ideal, sempre descolada do ambiente histórico parece aqui ganhar uma dinâmica própria. A partir de uma sociedade livre e de um céu benevolente é que se permitiu o nascimento da beleza ideal. Ela não é filha apenas de um indivíduo, ela emana desta sociedade.

Vale reforçar que a natureza, que tinha uma relação de unicidade com este povo, os brindou com toda sorte de benefícios que um céu ameno podia conceder. Da alimentação à indumentária, tudo colaborou para a boa formação do grego:

> Até as vestes dos gregos eram dispostas de modo a não fazer nenhum tipo de violência à natureza formante. O desenvolvimento da bela forma não era constrangido pelas diferentes formas de nosso estreito e opressivo vestir. (...) Tudo serviu de inspiração e ensinamento acerca das formações dos corpos, do nascimento ao desenvolvimento físico completo, a sua preservação, a sua elaboração e ornamento. Os gregos antigos trabalharam e aplicaram a vantagem da bela natureza, portanto é verossímil a opinião de que seus corpos, se confrontados com os nossos, tivessem o privilégio da beleza. (GNA, p. 17-18).

Mas há algo pode ser recuperado, ao menos como ideia: a liberdade! É essa liberdade grega, que ao se chocar com a boa disposição dos corpos, permite o florescimento e a boa educação dos cidadãos deste país. A natureza não faz o trabalho sozinha:

> A natureza parece que nunca ter feito sozinha todos os esforços para produzir grandes homens, em todas as faculdades, e fecundar o engenho daquilo que permaneceu na ociosidade e

> sem estímulo. Aqui acontece como em terras que foram um dia como um campo abandonado, que ao principiar o seu cultivo vê aquele que a cultiva alcançar uma riqueza incomum. A arte que aqui tratamos graças à liberdade com que cresceu se dilatou com viço renovado e com um espírito de emulação. E a época de uma mutação tão memorável e tão gloriosa para os gregos teve lugar cinquenta anos depois da guerra contra os persas. (MAI, p. 94)

Essa liberdade está na base do florescer das artes. Ela permite um tipo de vivência que vê as potencialidades da alma dos gregos se elevarem para o mundo externo. Uma liberdade que não é baseada apenas em um regime político, é uma liberdade dos costumes. O diferencial deste povo é o de "uma humanidade que fazia florescer a liberdade". (GNA, p. 19). Tal liberdade é que permitia a unidade do homem grego.

A própria maneira com que nosso autor busca compreender a Grécia está vinculada a este atuar livre. Até mesmo a forma do ensaio parece corroborar para essa maneira livre de abarcar a Grécia como um todo. E se a pedra fundamental de seu projeto histórico-estético já se encontra neste ensaio é por ter nosso autor uma relação de amor com a Grécia dos homens livres, com a relação unívoca entre a liberdade e arte: "Sobre a intenção da constituição e do governo da Grécia, devemos dizer que a liberdade é a principal causa da primazia da arte Grega." (GKA, I, p. 218) Ou ainda: "Por meio da liberdade elevou-se o pensamento de todo um povo, assim como de um tronco são brota um ramo nobre." (*Ibid.*). É esta vivência grega que nos falta. Nem sequer nosso discurso pode dar conta desta ausência. Nessa vivência o artista e o observador podiam ver

> A bela nudez dos corpos que se mostravam em atitudes e posições tão várias, verdadeiras e nobres, que não seriam possíveis aos nossos modelos aprisionados nas academias. (...) O sentimento interior constitui o caráter da verdade, e o desenhista, que quiser oferecer isto em sua academia não vai obter nem sombra deste verdadeiro caráter. (GNA, p. 19)

Na busca por conhecer essa verdade livre dos gregos, há um traço marcante, num mesmo patamar, e quase que de modo tangencial há a crítica ao modo burguês de atuação em sociedade: "Na Grécia, a juventude se consagrava ao prazer e à alegria" (*Ibid.*, p. 18). A educação que nos permite agora retomar essa experiência livre, mas por seus resultados, é a educação pelo mármore. Não nos é dado um espetáculo livre como o que tinha lugar na sociedade grega. Assim, sem constrangimentos à liberdade, é que o grego podia superar até mesmo a natureza gentil da qual era filho e apreciador. A educação contribuía para a apreciação correta desta natureza, tanto pela carne quanto

pelo desenho: “os gregos, como nos informa Aristóteles, instruíam seus filhos no desenho, pois acreditavam que isso acrescentaria muito na habilidade de apreciar e julgar os belos corpos” (*Ibid.*17).

Essa educação livre, e ainda abençoada por uma bela natureza, é que permitiu o caráter dos gregos. O *ethos* grego é o que falta na relação com a natureza. Mesmo os gregos do tempo de nosso autor, que em teoria estariam sob o mesmo céu, não possuem este caráter. Este caráter era moldado por uma série de fatores contingentes que permitiam ao grego o pleno desenvolvimento de suas características, a questão se desenvolve num lugar no espaço tempo, a Grécia antiga.

A liberdade, tão fundamental ao amoldamento do caráter do homem grego está perdida. Não vamos poder reproduzir nos dias modernos a experiência grega como um todo. Este caráter apresenta-se na ação do homem grego. Winckelmann não via a antiguidade como pedra morta. Há no grego algo que chama para a ação. Essa liberdade faz frutificar toda uma sorte de potencialidades de tal modo que será impossível não pensar nelas em relação aos gregos. A liberdade levou o homem a agir de acordo com a verdade de seu sentimento interior. Como ressalta Goethe: “que se pense na grandeza dos antigos (...) a qual coloca perante os olhos a fonte e a norma para todo viver e fazer e nos reclama, não para vazias especulações, mas para a vida, para a ação.” (Goethe, 1997, p. 145). Esse mover-se é que vai permitir o amor aos gregos. Em direção à sua natureza não cindida.

Esta cisão, tão citada a partir de nosso autor, como em Schiller[55], tem um grande espaço aqui, pois ela leva a uma unidade artística correlata deste ser uno que foi o homem grego. O ver a obra de arte grega é o que permite que a beleza, que é quase que fruto de uma relação unívoca com a natureza, seja concebida por um artista moderno: Se o artista se baseia neste fundamento, permitindo que suas mãos e seus sentidos sejam conduzidos pela regra grega da beleza, achará o caminho que o leva com segurança à imitação da natureza. (GNA, p. 25)

Há uma unidade corpo e espírito no grego. Tudo conspirava para essa unidade: “O milagre grego foi uma dádiva da adesão entre reino da liberdade com um meio natural favorável e do espírito crítico com o desenvolvimento dos corpos e do

[55] “De onde vem esta relação desvantajosa dos indivíduos, a despeito da superioridade do conjunto? Por que o indivíduo grego era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno? Porque aquele recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento, que tudo separa.” (SCHILLER, 2002: 37)

pensamento." (Pommier, 2003, p. 265). Daí decorre o fato de que "muito do que representamos como ideal para nós era para [o grego] natureza" (GKA,I, p. 212).

Nem mesmo o avanço das ciências, tão exaltado pelos defensores dos modernos, e que está, ao mesmo tempo, na base da cisão do homem moderno, pode suprir essa falta de unidade. O opositor ideal das cartas buscou entender as esculturas tendo por ponto de vista a realidade científica das mesmas: "Assim o corpo de Diomedes não expressa nem o primeiro movimento natural dos pés (...) nem a força de apoio dos braços, (...) em consequência, Diomedes não pode se levantar. (...) Qualquer um que tente ficar nessa posição, a encontrará quase impossível" (GNA, p. 60). Não se trata aqui disso. A descrição deve ir ao centro da questão, não se deve buscar o que é baseado em técnicas científicas.

A descrição deve, desde esse primeiro ensaio, alçar voo para além das materialidades. É nesse sentido que vemos a descrição da *Madonna Sistina* de Rafael, feita no ensaio. A chave não é narrativa, como o opositor faz com o quadro *Estratónica*, de la Boixieres, ele faz uma descrição que nos apresenta tão somente a cena, de modo tal que cada detalhe é elencado, a posição das figuras, a história narrada pelo quadro, mas não parece avançar diante dos particulares[56]. Concluindo que "Atento à verdade de sua história, o artista se mostra como um poeta" (*Ibid.*, p. 74). Não é nesse sentido narrativo que a descrição deve caminhar. Assim como no caso do *Torso*, devemos nos lançar para além da materialidade. A verdade que se busca aqui não é a natural, muito menos a narrativa.

Vejamos a descrição da *Madonna Sistina*: "seu rosto é pleno de inocência e ao mesmo tempo de uma intensidade que é mais que feminina, em uma atitude plástica que traz aquela serenidade plácida que os antigos deixavam dominar suas figuras de deidades." (*Ibid.*, p. 34). Destacar essa atitude não é pouco, pois lembremos que "quanto mais tranquila é a atitude dos corpos, mais eficiente é a figura para transmitir a grandeza da alma" (GNA, p. 31).

A verdade buscada nesta descrição deve ir para além da figura, deve estabelecer-se no âmbito do caráter de suas figuras. Não se deve buscar em obras como esta "as pequenas belezas" (*Ibid.*, p. 35) dos holandeses. Nela nada é material, mesmo a criança no colo da mãe "se eleva para além das crianças comuns" (*Ibid.*). Mesmo que "o passar do tempo tenha roubado o brilho e a força das cores do quadro, somente a alma que

[56] Cf. Winckelmann, 1995: 75- 79

insuflou o criador à obra de suas mãos segue vivificando-a em nossos dias" (*Ibid.*), quando se busca por detrás da materialidade há um substrato que permanece e que não pode ser considerado perdido. É esse substrato que deve ser buscado como existência e não como pedra morta ou cores em um painel.

Diante das sombras da verdade em que nos encontramos, uma via em que a imitação daqueles que tinham, por meio de sua liberdade, acesso pleno ao objeto, deve ser traçada:

> Por meio do estudo imitativo atento ao modo de trabalhar a bela natureza, do contorno, da *draperie* e da nobre simplicidade e da grandeza serena das obras dos mestres gregos, seria necessário que os artistas buscassem essa maneira de trabalhar, podendo então ser mais felizes em suas imitações. (GNA, p. 31).

Imitar os antigos é imitar a verdade; a beleza, esta verdade não revelada, seria assim atingida. É da unidade do homem grego que emana sua verdade. O interior e o exterior estão de tal forma fundidos que não há a possibilidade de segmentação.

A via de Winckelmann é uma via do amor, como já dissemos:

> Poucos autores conseguem transmitir a Grécia como uma presença de modo tão vibrante e com tanta vivacidade como Winckelmann. E isso não é pouco – é mesmo o mais importante. Com Winckelmann, aprendemos a amar a Grécia. (Borheim,1993, p. 32)

Como não lembrar de Goethe:

> O desagrado e o ódio fazem com que o observador se limite à superfície, mesmo se é possuidor de um espírito penetrante. Em compensação se ele se irmana com benevolência e amor torna-se apto para transpassar as barreiras das aparências do mundo e dos homens e pode mesmo esperar atingir coisas mais altas. (Goethe, 1997, p. 73)

Esse amor, que nosso autor, no decorrer de toda a sua vida tentou transmitir, fez com que suas observações e indicações acerca da arte antiga sempre viessem acompanhadas de uma visão do todo na qual seria impossível negar-lhe o posto de fundador de um novo modo de conceber tanto a arte como sua história. Compreender este amor nos evita o entender parcial do *Corpus* de Winckelmann. Esse amor é a unidade e ao mesmo tempo motor da sua obra. Não se trata de querer se aproximar analiticamente dos gregos como a uma arte que está separada de nós por vários motivos. O que nosso autor entende é que "devemos conhecê-las como conhecemos a um amigo" (GNA, p. 14). É nesta chave que suas descrições vão poder penetrar na obra de arte: "A descrição de uma estátua deve demonstrar a causa de sua beleza e indicar o particular de seu estilo artístico, deve-se tratar das partes das obras antes que se possa formar um

juízo acerca delas". (GKA, I, p. XVIII). Essa maneira de abordar as obras só será possível pela amizade que se tem com elas.

Amar a arte é conhecê-la – "aquilo que se disse de Homero, que conhecê-lo é o mesmo que admirá-lo, também vale para todas as obras de arte dos antigos" (GNA, p. 14) – e é nesta chave que nosso autor vai avançar e recuar diante dos objetos que vê. A sabedoria de vida dos gregos é chamada a fazer frente a toda afetação e empolamento, diante das normas que regem o século burguês, Winckelmann se verá atraído por uma vivência há muito perdida, mas que se impõe diante de uma leitura dos antigos que se insere na modernidade. Com o intento de retomar algo desta vivência, enquanto literato, tentou alçar voos na direção de seu objeto. E este, ainda que não se apresente em sua totalidade, vai ser o motivo de seu amor incondicional ao conhecimento da vida e obra dos gregos.

Segunda Parte: da preceptiva do ver à história

Quem nos dera, subindo as mãos, / Volver ao modelo antigo, / A queixa da alma domar. // Bebemos da solidão, / Solidão de luz e pedra / Elaborada pelo homem. Talvez que estas flores / Sejam até demais. (Murilo Mendes, "O claustro de Monreale", in *Siciliana*)

Preâmbulo – A propedêutica do ver

Depois de sua conversão ao catolicismo, depois do estrondoso impacto de seu primeiro escrito publicado, Winckelmann aporta em Roma, a cidade eterna; já em sua entrada no Estado Papal, lhe são apreendidas os seus volumes das Obras Completas de Voltaire, algo que em muito o incomodou, mas estas lhe foram devolvidos três semanas depois, conforme atesta a carta de 20 de dezembro de 1755, ao seu amigo Berendis (Br. 1, p. 194). Mas o verdadeiro descontentamento do autor germânico era em relação às condições culturais de Roma. Isso nos revela um saboroso fragmento, os *Pensamentos posteriores sobre a imitação dos antigos no desenho e na escultura*, onde o domínio francês na cultura europeia era o alvo privilegiado:

> Faz cerca de um século já, que uma parte de uma nação passou a gabar-se de não ter de entesourar nada que não fosse novo, e esse período foi por eles chamado de época de ouro das artes. Esta cegueira foi um mal quase generalizado deste tempo, e em Roma, sítio das artes, ela seguiu sendo perigosa (de longe). (KS, p. 145)

Uma característica fundamental deste fragmento que faria parte de um escrito maior sob o mesmo título, mostra a indignação de Winckelmann com o estado das coisas e parece colocá-lo, desta vez, em oposição ao seu querido Voltaire. Este diagnóstico é fundamental para entendermos os próximos passos teóricos de nosso autor que culminarão em sua monumental *História da arte da antiguidade*, pois é na contramão desta tendência que se encaminharão seus esforços: "as ciências estavam na mão de eruditos de acordo com a moda, os eruditos de antecâmara, e procurava-se apenas muitos saberes para que se possa falar muito, sempre parecendo apressado e sem grande empenho" (*Ibid*.) Esse processo de caráter cortesão não agradava o autor, que como gostam de atestar as suas biografias era filho de sapateiro. Isso acontecia não por uma questão de incômodo em relação à corte ou por uma luta de classes, mas pela maneira com que se relacionava com seus objetos. Essa maneira de lidar com as descobertas, que desembocaria nos *saloniers*, não agradava Winckelmann por sua pressa em relação às conclusões. Há uma crítica ao modo de proceder das ciências e das artes de seu período, tributária do racionalismo clássico e da sociedade burguesa.

O modo de pensar as artes e as ciências, não poderia contentar o autor que anos antes fez um grande esforço para compreender a sociedade grega e sua alteridade. Segundo ele, esse modo de abordar os objetos seria pernicioso: "Pensou-se ter encurtado o caminho para as fontes das ciências e a partir de então as fontes eram cada vez menos atingidas, até que se tornem desconhecidas; este arruinamento iniciou-se nas

ciências e chegou até mesmo às artes" (*Ibid.*) Esse prejuízo, que estaria na base de *O século de Luís XIV*, passa a ser um dos grandes inimigos do modo de pensar de nosso autor. A postura não parece ser alheia à herança do racionalismo clássico, que buscava suplantar os gregos na direção dos conhecimentos universais. Esse caminho, tomado em sintonia com as necessidades culturais de seu tempo, e que se pretendia um encurtamento em relação ao saber, seria pernicioso. Já nestes primeiros passos em Roma o problema era apontado em toda sua gravidade:

> Os escritos dos sábios da Grécia se tornaram tão pouco lidos quanto suas estátuas eram vistas e a soma daqueles que abordavam as obras dos antigos com reto entendimento era muito menor do que a daqueles que buscavam, aqui e ali, o movimento do entendimento e a doutrinação a partir desta nação para sua própria satisfação (KS, p. 145)

A questão aqui é a da compreensão de suas diferenças e dos caminhos que Winckelmann terá de trilhar para subverter este movimento e reconstruir uma metodologia que devolva o estatuto de dignidade ao acontecimento grego. Winckelmann irá marcar sua posição em relação aos produtos e movimentos da própria Grécia. O ler e o ver atendem a uma demanda clara: "trazer à luz a dignidade epistemológica do objeto em oposição à onipresença dos textos." (Décultot, 2004, p. 133). Não se trata apenas de uma empiria plena, mas um observar que é condição *sine qua non* da abordagem das artes. As leituras, a erudição e até mesmo as estruturas metafísicas não podem exercer um papel central, elas são subordinadas à atenta observação das artes. Somente a vivência com as obras pode fornecer um norte àquele que busca compreender as figurações artísticas.

Em oposição às abordagens de seu tempo, que de várias maneiras eram tributárias do racionalismo de Descartes, Winckelmann elenca artistas, para que se possa entender algo como uma boa abordagem da antiguidade: "Este foi o tempo do conhecimento e das artes, e Michelangelo, Rafael entre os artistas e Ariosto entre os poetas fizeram trabalhos imortais e eternos, pois trabalhavam para a imortalidade" (KS, p. 145). A dificuldade é que em nosso tempo, não conhecemos o mundo grego: "O conhecimento universal que nos ensinam os gregos, que nos leva a pensar como eles e com o qual os sábios fazem espalhar-se o espírito de liberdade é muito difícil de suplantar, como nos ensina Hobbes, posto que que para ele a leitura dos antigos deveria ser proibida." (*Ibid.*, p 146). Essa liberdade, motivação central dos *Gedanken*, é fruto de uma sociedade que nos coloca ainda uma vez mais a questão da alteridade, uma alteridade que deve ser, ao menos em tese, transposta pela observação e leitura das

obras; não no sentido de recolocar essa liberdade, mas para que tenhamos a consciência daquilo que fora perdido. O rigor racionalista do filósofo inglês, lido por Winckelmann em Jena quando cursou medicina segundo Walther Rehm (KS, p. 410) serve aqui de ilustração da força da antiguidade mesmo diante dos supostos avanços técnicos. diantedaquilo que diz Hobbes – no capítulo 21 de seu *Leviathan* –, "Sobre a liberdade dos sujeitos", onde cita a leitura dos antigos na seguinte chave: "ao lerem estes autores gregos e latinos, homens em sua infantilidade tiveram o hábito (sob a falsa aparência da liberdade) de favorecer tumultos" (Hobbes, 1985, p. 267), Winckelmann não pôde deixar de apontar criticamente esta leitura que a partir de parâmetros modernos tenta compreender os parâmetros antigos. O exemplo de Hobbes, que mostra a força que emana da liberdade dos antigos, faz com que nosso autor reafirme ainda mais a alteridade grega:

> Muitas terras [e tempos][57] possuem um suave jugo e sob tais obrigações suspiram e sob a humanidade a desigualdade não se introduziu. porém os eruditos daquele tempo[58] tinham uma grande e próxima vantagem em relação à grandeza de Rafael e Michelangelo: seus amigos eram todos aqueles que Xenofonte e Platão formaram e os textos desta nação são aquilo que deveriam ser os textos de todo o mundo (KS, p. 146)

Notamos que são sempre os artistas que podem ser pensados como aqueles que introduziram a antiguidade viva em tempos modernos. Não se pode abordar os antigos de modo analítico. Um outro aspecto, cuja a introdução é de nossa responsabilidade, posto que em nenhuma das edições críticas a contempla, é a oposição àqueles que de certo modo se colocaram a compreender as artes da antiguidade. Devemos lembrar que no ano de 1752, iniciava-se a publicação dos *Recueil d'antiquités égyptienes, étrusques, grecques et romaines* do Conde Caylus, que vinha na esteira da também monumental obra de Mountfaucon. Ambos grandes fundadores de uma relação com as artes da antiguidade que avança por sobre particulares gerando uma miríade de apresentações de obras que, de certa forma, em muito se diferenciam daquilo que Winckelmann, desde os *Gedanken*, parecia querer apresentar. Ao que parece, o opúsculo de Winckelmann de que tratamos anteriormente, foi traduzido rapidamente para o francês, foi de um impacto editorial ainda mais profundo que as obras de ambos os autores, mas eles figuram entre aqueles que devem ser, de algum modo, superados.

[57] Inserção posterior de próprio punho feita por Winckelmann.
[58] O tempo dos gregos

Já em uma carta para o Barão von Stosch, Winckelmann declarava o seu descontentamento com tal tipo de obra:

> Caylus, em seu segundo volume, cometeu um grande erro já na primeira estátua a ser descrita entre as coisas supostamente gregas: 1. ele não sabia que ela estava no *Museo Capitolino*, deixando que a gravassem a partir de um croqui de Sally, que até mesmo em Copenhagen o cavalo e o rei saberiam fazer. 2. ele achava, a partir das indicações de Sally, que esta era do primeiro e mais antigo gosto dos gregos. Assim falou tudo que se podia a respeito, em jorros. Esta estátua é na verdade do tempo de Adriano. Fala-se de acordo com o que se sabe e que se viu. (Br., I, p. 317)

Mais do que a oposição em relação a um rival que se debruçava por sobfre objetos semelhantes, o que Winckelmann, de acordo com as partes deste texto fragmentário, os *Reifere Gedanken*, coloca em questão é o método de abordagem das obras. Além de apontar sempre para a necessidade da presença das obras, a diferença de métodos é de cunho heurístico. Ainda que seja crucial o apelo à abordagem direta das obras, uma tendência à exaustão em relação ao número de objetos, não poderia estar de acordo com a intensidade com que Winckelmann pretendia favorecer na sua ligação com o universo figurativo dos antigos. A partir de incontáveis pranchas, o Conde de Caylus buscava ampliar o escopo dos monumentos e gravados conhecidos, coisa que Winckelmann não deixou de fazer em suas obras mais catalográficas *Descrições das pedras gravadas da coleção von Stosch* e *Monumenti antichi inediti*, mas há uma grande diferença metodológica de base entre esses dois autores de relação sempre dúbia e complexa.

A relação que Winckelmann busca estabelecer com as obras antigas não é de cunho analítico, os substratos da antiguidade devem ser atingidos e observados de um modo que, em se substituindo o racionalismo moderno, não se intente uma abordagem esquemática. A disputa heurística nos leva a entender que a questão se estendia a partir do próprio modo de se entender o contexto antigo. No prefácio aos seu *Recueil*, há a apresentação do método que seria empreendido por Caylus no trajeto monumental desta obra:

> Sem fazer violência a tais [os antiquários] autores e aqueles que eles interpretam, eu gostaria que eles buscassem deslumbrar menos e instruir mais e que se unissem testemunhos dos antigos como forma de comparação, a comparação seria para o antiquário o mesmo que a observação e o experimento para os físicos. A inspeção da multidão de monumentos reunidos, em termos de usos é como o exame dos diversos efeitos da natureza combinados sob uma ordem e revelados por princípios. Esta é qualidade de certos métodos. O antiquário é como o do físico: o

> primeiro confronta novos monumentos e o segundo novas experiências. (Caylus, 1752, p. iii-iv)

Essa comparação com a ciência da física e o método de ordenação que não leva em conta a singularidade da obra mesma, além do fato de não haver em Caylus a insistência na relação direta com as obras não poderia estar de acordo com o modo, que veremos construir-se, com que Winckelmann pensou a antiguidade. O paradigma experimental, no qual Caylus parece confiar, não é algo que se sustentará na teoria de nosso autor, o caminho que o levará ao *Lehrgebäude* da *História da arte da antiguidade* será de outra sorte; a busca pelos monumentos se fará no sentido da intensão, o que para Caylus se dava por extensão. Esse tipo de método, que busca encurtar a relação com as obras, ou as fontes da beleza, é pernicioso, pois não dá conta dos objetos. A única forma de chegar perto desta grandeza é pelos movimentos figurativos e artísticos, o caminho de Rafael, Michelangelo e Ariosto, jamais o do método científico moderno. A aplicação do experimento pressupõe uma ordem que se encontra fora do objeto e deduz a partir desta ordem o lugar deste objeto.

O caminho de Winckelmann, podemos dizer, é mais "estético", busca fundamentar a experiência com a obra a partir de critérios como a beleza, a graça e a expressão. Preocupação longe de experimental e que não permite que se estabeleça um modo dedutivo rígido para se entender as artes. Os princípios nas artes devem ser fornecidos pelas próprias obras e até mesmo quando são usadas as conjecturas, como veremos, é à demanda das próprias obras que esta deve responder. O estatuto epistemológico das obras se encontra no ver; a busca é por uma heurística que coloque em movimento o espectador na sua relação direta com os objetos. Mesmo que se trate de um artista, o caminho permanece o mesmo, pois é na relação com os objetos que a pedra nos vai poder falar e revelar seus mistérios. Não há aqui nenhuma sorte de apelo sistemático.

Mesmo em seu texto mais catalográfico, as *Description des pierres gravees du feu Baron Stosch*, onde as obras são ordenadas, a questão de se colocar de um modo direto se vai fazer presente:

> eu me sinto lisonjeado por poder tirar destas obras tudo que elas me possam ensinar e dizer sobre elas tanto quanto for possível, sem me propor a formar um sistema. (...) O conhecimento das artes consiste principalmente da diferença da maneira, tanto de nações quanto de séculos e do sentimento do belo." (KSB, p. 228-229)

É por sobre este sentimento que se ordenarão as obras a serem descritas neste catálogo de 1760. Não há uma dedução clara das maneiras dos povos e tempos, mas

parece que mesmo essa divisão tem por fundo critérios que emanam das obras e que permitem que se veja nelas o que elas são, em termos de localização histórica, e aquilo que elas indicam em sua relação com o sentimento do belo. Mas este sentimento é tributário do que se vê plasmado nas obras, não se trata de arbítrio individual; ainda que seja algo que se possa sentir: "o sentimento da bela forma, portanto, o conhecimento da mais bela maneira dos gregos está ligado ao entendimento do desenho e pode nos conduzir à ciência de distinguir o antigo do moderno." (KSB, p. 230).

Tal compreensão exige a abordagem das obras de modo direto, não sendo tributária nem de sistemas, nem de nada que seja alheio à obra mesma e seus predicados. É claro que nesta espécie de catálogo, mais precisamente em sua apresentação, esta categoria, a do sentimento do belo, não possui a descrição mais acabada que virá a ser trazida à luz em um ensaio sobre ela de que trataremos adiante. Ela já indica um trajeto que está por se iniciar, sem sua carga mais teórica, mas já em seu posto central. A abordagem em primeira mão, ou seja, o "vá e veja", se coloca aqui em primeiro plano ainda mais uma vez, embora de modo mais técnico que na descrição da Galeria Real de Dresden.

Uma abordagem de segunda mão é sempre perniciosa, mesmo que se trate de artistas. Para ilustrar esta abordagem, que não daria conta dos objetos Winckelmann se coloca diante de um movimento claro em relação aos irmãos Carracci:

> Ouve-se falar de um tempo onde não se estudou a arte dos antigos em sua totalidade, porém a arte se tornou artesanato. Tal como entre os Carracci e qualquer artista cujos discípulos se tornavam dependentes da habilidade das mãos e da imitação de seus mestres mais do que da beleza elevada dos artistas gregos. O mesmo ocorre com as instruções para a leitura de qualquer texto dos antigos. (KS, p. 146)

A aposta será na sensibilidade, sempre! Mas não em relação ao arbítrio individual, a regra ou a norma, se encontra hipostasiada nas obras dos antigos gregos. Essa maneira de operar entre a história e a norma será crucial nos escritos deste período e terá o seu apogeu na *História da arte da antiguidade*. Aqui o trajeto é quase tão claro quanto se possa pensar, pois a própria temática dos textos se impõe como uma construção de um ferramental que permitisse a abordagem das obras. Este será o móbile da própria historicidade colocada em cena de modo acabado nos anos subsequentes.

Num fragmento posterior, chamado *Gedanken über der Kunst*, que na verdade é composto de alguns fragmentos independentes, podemos antever como a atuação dupla de Winckelmann irá tomar forma. Principalmente se observarmos o primeiro e o último

fragmento, pois o primeiro versa exatamente sobre a propedêutica da obra de arte e o último sobre a beleza. Ambas facetas são cruciais e indiscerníveis no momento da expriência estética.

No primeiro fragmento, Winckelmann é categórico:

> Acontece com os juízos acerca das obras de arte o mesmo que com a leitura de livros: acredita-se entender aquilo que se lê, e não se entende nada quando os devemos esclarecer. Uma coisa é ler Homero, outra coisa é ler e ao mesmo tempo traduzir. Observar uma obra de arte com gosto e com o entendimento são duas coisas totalmente diferentes e um pensamento correto sobre as artes não se encerra no conhecimento, assim como não se pode inferir que quando Cicero diz que Canachus e Calamis são mais difíceis que Policleto, ele tenha entendido de modo fundamentado o que ele escreveu. (KS, p. 147)

O que está em questão é o modo de se abordar as obras de arte, não se trata apenas de entendimento, ele não dá conta da sensibilidade, a questão se desdobra para o gosto, que seria uma compreensão da obra que não se veja ligada a algo que lhe seja externo, a obra não pode e não deve ser entendida como experimento, ou como algo a ser examinado. Esta espécie de propedêutica da observação da arte, ou seja, esse momento inicial de aproximação, é fundamental e se vem desenhando desde o clamor inicial em relação ao contato direto com as obras. Embora o contato apenas não garanta sucesso nessa aproximação, ele exige um ferramental, uma postura, um movimento que a partir do espectador faça a própria obra falar. Somente assim o sentimento do que é belo se vai poder revelar.

O trajeto aqui será o de fundamentar essa propedêutica, de um lado, e do outro de permitir que tenhamos algum conhecimento da beleza, característica fundamental das obras de arte em questão. Traduzir a obra de arte é abordá-la por dentro de sua linguagem peculiar, não se trata de reduzí-la a sinais, signos ou ícones, mas de um modo de dar o impulso em direção à beleza e ao motivo da mesma dentro das obras. Essas duas características operam em conjunto na formação do olhar e aquilo que Winckelmann, nos *Gedanken* já insinuava, na comparação da visitação das obras com a amizade, vai ganhar, depois de alguns anos em Roma, contornos mais firmes.

O outro fragmento, que traz a faceta, digamos positiva da obra, que faz com que sua voz seja escutada, trata da beleza, do modo mais abrangente possível:

> A beleza não é outra coisa que o meio entre dois extremos. Assim como em todas as coisas a via do meio é a melhor, também acontece com o belo. E para encontrar o meio deve-se conhecer os dois extremos. Deus e a natureza elegeram apenas o melhor, e a beleza da forma reside aí; posto que as coisas estão comportadas em um meio, a uniformidade não faz beleza

> alguma. Nosso rosto pode não ser divido em dois como o dos animais, retendo o nariz e a testa. A harmonia é totalmente diferente em diferentes quantidades, duas coisas postas lado a lado não fazem nada de bom sem uma terceira, quando porém a igualdade das partes cresce, a uniformidade é imperceptível e a natureza aceita a desigualdade das partes. (KS, p. 148)

A questão da beleza, que se colocará de forma mais precisa no decorrer deste capítulo de nosso trabalho, é posta em sua caracterização mais distanciada da obra de arte, algo que permanecerá sendo uma meta especulativa de nosso autor. Ela é a parte ativa que se manifesta na obra e mesmo assim ela é insondável, posto que é um termo médio entre a natureza e Deus, pois estes operam de modo a tomar da infinitude de possibilidades a manifestação sensível. É do encontro entre esses extremos que surge algo que se possa chamar de belo, da corruptibilidade da natureza, inserida no mundo do devir, e do imutável que é em unidade apenas em Deus, afastado da corrupção do mundo natural manifesto, se unem, produzindo as belas manifestações e um todo harmonioso na arte. Afastando a beleza da uniformidade e da harmonia, ela se mantém num ponto insondável que se dá entre dois extremos que não podemos entender como totalidade. Tanto Deus quanto a natureza aparecem aqui como os dois extremos incognoscíveis que, na eleição de suas manifestações, podem gerar a beleza.

Esse fragmento final, traz ainda que *in nuce*, questões que serão fundamentais para o modo de se entender a expressão da beleza em Winckelmann; ela opera em paralelo com o olhar daquele que aprecia a bela manifestação das artes. Entre essa beleza que paira e se manifesta, de vário modo, só pode ser atingida, tanto em sua feitura em obras, quanto na sua apreciação, por aquele que tenha as faculdades do espírito necessárias a tais manifestações. Esses dois aspectos, o que fala na obra e o receptáculo, o observador, em união vão deixar surgir o sentimento da beleza, que tem sua faceta individual, mas que responde a uma demanda que transcende, de algum modo, a própria capacidade, mas que se faz perceber nela.

É da tensão gerada entre essas duas facetas da experiência estética que Winckelmann vai construir os seus próximos textos. O que ele vai buscar é dar voz às pedras por meio da compreensão dos traços fundamentais de sua maneira de operar. Três textos fundamentam a série de categorias em jogo neste momento. O primeiro texto, que diz respeito à observação mesma das obras, é uma espécie de apresentação da propedêutica que virá a permitir a abordagem da beleza manifesta nas obras; esse texto chama-se *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*. Depois, ao investigar uma série de coleções e obras da antiguidade, Winckelmann se debruçará por sobre uma

das categorias mais caras à sua abordagem das figurações artísticas, tanto antigas quanto modernas: a graça. Seu texto *Von der Grazie in Werke der Kunst* traz uma investigação acerca desta característica presente nas obras e que segundo ele é "um presente dos céus" (KS, p. 157). O último texto de que vamos tratar aqui é o *Ensaio acerca da capacidade do sentimento do belo na arte e de seu ensinamento*. Este ensaio, publicado meses antes que a grande *História da arte da antiguidade* fosse apresentada à oficina de impressão, traz uma série de apontamentos que só se verão crescer no decorrer dos seus trabalhos de maior fôlego. Ou seja, da propedêutica vamos à faceta objetiva, para que depois, como fruto da união entre obra e observador a capacidade de sentir o belo seja atingida.

I

A educação pelo mármore – Uma preceptiva do ver

1- A formação do espectador

O texto *Advertência sobre a abordagem da obra de arte*, de 1759, é o primeiro dos ensaios que Winckelmann publicou de seus primeiros anos em Roma. Ao observamos o aspecto formal, uma coisa já nos chama a atenção na primeira frase, o tom informal, inclusive recorrendo ao pronome alemão *Du* e não o *Sie*, isso parece aproximar o tom do texto ao de um caráter epistolar, afastado das tratadísticas e das preceptivas acerca da arte. O autor se dirigia ao leitor da publicação trimestral *Bibliothek der Schönen Wissenschaft und der freyen Künste*, de Leipzig, que em sua primeira edição de 1759 trazia, além desse ensaio, outros textos de sua lavra. A grande meta deste texto é a educação dos modos de se observar uma obra de arte. Sua forma parece querer colocar o leitor como que numa posição de cumplicidade: "Se quer julgar sobre uma obra de arte, primeiro veja nela aquilo que foi feito por meio da diligência e do trabalho e esteja atento para aquilo que foi produzido pelo entendimento." (KS, p. 149).

O caminho que introduz o espectador se dirige a três possibilidades que exigem uma observação atenta; não se trata neste momento de examinar a intensidade das cores, a forma do todo, a própria beleza entre outras características, mas algo mais singelo que exige uma movimentação inicial do sujeito em observação diligente. Todas as características citadas acima se ligam mais ao próprio ofício do artífice do que à maneira de se observar a obra. Pensemos que esse leitor, para quem Winckelmann de maneira muito informal se dirige, não é o especialista mas aquele que se quer conduzido a um modo de se aproximar da arte, o que não significa que o trabalho seja dirigido ao diletante apenas e que não tenha nenhuma profundidade, mas o modo de encaminhar esta propedêutica do ver vai ter de principiar em uma chave que não seja a da apreciação estética, mas das características ligadas à própria execução das obras, algo que liga mais o observador ao artista do que ao objeto e nessa seara ainda faz a indicação: "A diligência pode se dar sem talento e este último o encontramos onde falta a diligência". (*Ibid.*)

Nesse aspecto constitutivo da observação da obra de arte, Winckelmann vai indicar uma das coisas que lhe são mais caras, a comparação com as letras. Aqui, a diligência é posta lado a lado com a erudição dos livros: "Uma figura executada com

grande afinco por um pintor ou um escultor, que possui somente esse mérito, deve ser comparada a um livro trabalhado com afinco. Assim como erudição não é a grande arte na escrita, o mesmo acontece com um quadro de pinceladas plana e delicada, o que em si não é uma evidência do grande artista" (*Ibid.*) A um só tempo, o autor destas linhas critica uma sorte de arte vinculada à execução técnica e a escrita daqueles que se fazem passar por homens de grandes conteúdos e sabedoria em nome de suas fontes. Há uma inclinação a um tipo de execução, tanto de obras figurativas quanto escritas, que não sejam indicativas de pura técnica, o aspecto individual deve aparecer, mas unido à economia das partes: "Aquilo que vemos em um escrito, tomado muitas vezes de livros desnecessários nunca lidos, e que se aglomera em vários lugares é o mesmo que a indicação de diversas miudezas em uma imagem." (*Ibid.*). O exemplo de uma imagem deste tipo é o das folhas de louro na escultura de *Apolo e Dafne* de Bernini.

Essa primeira indicação, que nos leva, em pensamento, aos excessos figurativos daquilo que se convencionou chamar de barroco, parece ser algo que estava em voga na primeira metade do século XVIII. Um excesso de miudezas e imagens que se veriam plasmadas em conformidade ao que Argan chamou de "uma pintura não orientada à visão universalista de natureza e da história, mas à observação vívida do particular." (Argan, 2003, v. 3, p. 289). Esse mergulho nas coisas mais modestas e insignificantes, as citações da realidade, não seriam a maneira de uma boa execução, não seria algo que se aproxima do ideal. Ou seja, mostram a diligência e o afinco uma tendência tanto para uma arte que se perderia na fantasia do ornamento, tanto quanto um excesso de realismo que se inseriria no mundo de forma a observar cada particular em sua singularidade.

Uma busca pela redução em relação à carga de significados é algo que desde a sua apresentação de Xenofonte se faz presente; em busca de formas ideias o autor desta advertência terá de indicar uma economia daquilo que busca transmitir alguma sorte de significado. Algo que é até mesmo anterior à idealidade da beleza. Winckelmann nega às figuras significantes toda sorte de superficialidade, de miudezas, para que a transmissão possa ser plena. Isso vai ser ainda mais trabalhado em passagens subsequentes do texto, mas aqui a intenção clara é a de indicar um caminho inicial que de algum modo não se perca nas múltiplas e excessivas manifestações que introduzem o observador no caminho (falso!) de uma espécie de louvor à técnica e à capacidade prolífera fornecida pela diligência e empenho. Em um escrito, dada a sua filiação a autores de caráter menos sistemático, como Voltaire e Montaigne, não é pela enorme

gama de citações de diversas fontes que a mensagem poderá ser transmitida, mas pela carga significativa de cada passagem e pelo movimento do texto.

Esse primeiro passo serve de modo negativo à formação do olhar, pois mostra como aquilo que se busca inicialmente não é o fundamental na apreciação, por mais que aproxime o observador da obra: "Portanto, nenhum traço distintivo, no qual apenas a diligência tenha sozinha a participação, é capaz de fornecer conhecimento acerca das artes ou para que se possa distinguir os antigos dos modernos" (KS, p.149). Esse traço já leva o observador a abandonar esta forma de abordagem, posto que o interlocutor aqui é aquele que busca julgar as obras de arte, que, no caso, é o que faz parte da parcela ilustrada da população alemã. A intenção é apresentar aos alemães modos novos de se perceber a arte e modos de se abandonar a sua caracterização sistemática do ver. Outra etapa desta primeira aproximação em relação às artes deixará mais claro que tipo de interlocutor nosso autor tem em mente, pois outro fator a ser observado é "se o mestre da obra que tu abordaste pensou por si ou se apenas copiou (*nachgemacht*); se ele conhecia o principal intento das artes, a beleza, se ele se formou a partir de formas costumeiras ou se trabalhou ou brincou como uma criança". (*Ibid.*). Este outro modo de abordar a feitura de uma obra indica não apenas o caráter do artista, mas a própria maneira de pensar a execução a partir das concepções que se fazem plasmar em suas obras, não deixa de haver, em Winckelmann, uma espécie de primado da ideação no âmbito da execução de obras de arte, embora essa ideação tenha que transpor a materialidade no momento em que o pensamento se vê plasmado, é a própria investigação deste momento algo de fundamental para este leitor que, neófito, busca judicar as obras de arte, pois "a concepção intelectual é o momento primevo da criação artística e, no limite se exaure na totalidade dos sentidos" (Testa, 1999, p. 273).

A própria maneira de obras que se façam perceber como que relacionadas à própria beleza, esta não se dá como uma prescritiva, ela tem sua origem também no intelecto do artista, que não se encontra à deriva se tiver nela um norte. A beleza, que deve ser conhecida na relação com as obras de arte que a tenham atingido não deixa de ter sua característica ideal; ela exige um reconhecimento. Não se pode ser um mestre da beleza se a própria característica central da arte não for conhecida. Entre o menino que brinca e o homem que trabalha está a beleza, que supera a um só tempo a fantasia e o realismo.

Mais uma vez, como o público leitor não está em Roma, Florença (ou outro lugar onde as artes tenham de algum modo se feito proliferar), a comparação deve se

dirigir às obras escritas: “Livros e obras de arte podem ser feitos sem que se pense muito e eu os encerro naquilo que são: um pintor pode desta forma figurar uma Madonna que se deixe ver e um professor pode escrever do mesmo modo uma Metafísica que irá agradar a milhares de jovens.” (KS, p. 149). O modo como estas metafísicas de origem wolffianas são tratadas por Winckelmann é sempre o da crítica contumaz. Não há nele essa tendência à exaustão do pensamento que se atrele a voos abstratos, o “filosofa, mas com pouco” de Ênio é uma tópica constante destes ensaios; e é análoga à economia exigida das próprias artes figurativas e do discurso. A arte transmite à forma o pensamento do artista, mas de um modo restrito: “A capacidade de pensar de um artista pode ser encontrada apenas nas representações constantes de um artista, bem como nas suas invenções.” (KS, p. 149). A arte, enquanto transmissora daquilo que é particular de um artífice, ou seja, seu pensamento por si, não trata de um arbítrio individual que se ligaria apenas ao engenho, mas, de acordo com Fausto Testa, da “forma como *principium individuationis* da obra de arte e de seu consequente desaparecimento da originalidade” (Testa, 1999, p. 279). A questão não é a de buscar uma nova dimensão da legitimidade da obra que se integre ao sujeito e ao seu arbítrio como uma potência criadora, a invenção. Mas é ligada à forma que desse conta de um paradigma de beleza, que ainda não se explica, mas que se vê ligado à obra, uma norma que é extraída das formas na história, como veremos adiante. A questão se desenvolve no âmbito da transmissão, quase que alegórica, do pensamento do artista: “um único traço altera toda a formação de um rosto, do mesmo modo a alusão a um único pensamento, que se externa pela direção de um membro, pode dar uma nova imagem (*Gestalt*) a uma composição bem como demonstrar o mérito do artista”. (KS, p. 149)

Esse caso, o pensamento plasmado, nos leva a pensar na alegoria, como veremos ao final deste trabalho, mas mais do que isso, numa economia da figuração: “Platão, na *Escola de Atenas*, de Rafael, move apenas um dedo e diz o bastante. As figuras de Zuccari dizem pouco com todos os seus movimentos e torções” (KS, p. 150). Entre esses dois grandes pintores de afrescos, a diferença é clara: se Rafael, na *Escola de Atenas* economiza em movimentação, Federico Zuccari, num célebre *Juizo final* pintado na cúpula da Santa Maria del Fiore, nos apresenta figuras em toda sorte de movimento, torções, pouca frontalidade e outros recursos. O simples elevar do dedo de Platão, assim como a mão espalmada de Aristóteles, diz tudo o que deve ser dito. Os gestos simples apontam o lugar do pensamento destes sábios da Grécia, bem como o pensamento econômico de Rafael. “É mais difícil dizer muito com pouco do que o contrário” e

> para grande parte dos artistas a exigência de se representar um acontecimento em uma ou poucas figuras em tamanho grande, assim como para os escritores o é a exigência de buscar fazer um texto curto tendo como ponto de partida uma única matéria, pois nestes casos as faltas, que eles ocultam sob a variedade, apareceriam. (KS, p. 150)

Essa economia, que afasta o ornamento, é uma das tópicas mais caras a Winckelmann. Não se trata nunca da agitação, da variedade das figuras e de ornamentos, mas da transmissão eficaz daquilo que se busca transmitir. "O artista que busca agradar aos inteligentes se mostrará grande na unidade e pensante em repetidas e conhecidas variações" (KS, p. 150) em oposição ao jovem artista que "abandonado a si mesmo prefere representar composições com diversas figuras do que com uma única e completa"(*Ibid.*). Esse arbítrio que se abandona a si mesmo é um dos fatores da variedade de figuras, quadros com uma população inteira – que se tornaram tão populares a partir do maneirismo, e que se viram triunfar nas mãos de pintores como Tintoretto –, não podem estar de acordo com a economia das figurações que Winckelmann tanto parece enaltecer. Esse tipo de pintura se dirige a "sentidos dormentes e entendimento obtuso" (*Ibid.*), já a figuração mais econômica se dirige àquelas "criaturas pensantes e sensíveis" (*Ibid.*).

No intento de fazer-se crer por este leitor tão próximo, Winckelmann coloca pela primeira vez, nesse pequeno ensaio, o argumento de autoridade que lhe é mais caro: "Eu falo aqui a partir da boca dos antigos, isso nos ensinam as suas obras, quando estudamos seus escritos e suas imagens." (*Ibid.*). Nesse momento do texto, avançando em seu argumento de autoridade, segue-se uma breve indicação de algumas obras antigas que demonstram esse princípio de economia. A questão se dirige à artes dos antigos e suas obras centrais, para Winckelmann, colocadas no pátio de Belvedere, o Apolo e o *Laocoonte*. Do primeiro diz:

> O orgulho no rosto de Apolo se exterioriza principalmente no queixo, a cólera nas suas narinas e o desprezo na abertura de sua boca. As graças habitam as partes principais desta divindade elevada e a beleza, da qual ele é a imagem, permanece não misturada e pura como o sol em seu sentimento. (KS, p. 150).

Em realidade, esta interpretação da estátua de Apolo presente no Vaticano se mantém fiel aos modos em que ela se introduzirá na obra de Winckelmann, veremos essa noção se expandir cada vez mais no sentido da apresentação mais pura possível da beleza. Não se trata de buscar auxílio em nada externo, a expressão desta beleza se insere na materialidade, de forma a tomar dela apenas o necessário, e sua exteriorização

das paixões se vê vinculada a uma economia extrema. Os movimentos restritos da boca, do queixo e das narinas expressam paixões das mais potentes do espírito, mas de modo econômico. Estamos aqui diante de uma estética "onde o *pathos* não pode ser o fator preponderante, uma estética em que o sentimento deve ser reduzido ao mínimo vital, uma estética, enfim, que quase seria uma 'anaestética'" (Suzuki, 2001, p. 38). Não se trata do decoro, mas de uma tópica, já presente desde a renascença, que em Winckelmann se tornará ainda mais radical, observemos os dizeres de Alberti: "Sejam leves os movimentos dos jovens, agradáveis, com uma certa manifestação de grandeza de alma e boa força" (Alberti, 2014, p. 119).

Claro que no caso desta estátua de Apolo esta indicação figurativa do tratado renascentista se torna ainda mais radical, pois é do mínimo dos movimentos que se deve plasmar paixões cuja força não nos cabe negar. Ele é quase que a hipérbole desta indicação, nele tudo é repouso, o vital de suas paixões se apresenta naquilo que é minimamente visível, exigindo muita atenção do espectador. A estátua nos mostra o oposto daquelas Madonas decorosas citadas acima, há uma espécie de escala que atua no modo de Winckelmann ordenar as obras artísticas indo dos deuses aos homens:

> As artes plásticas antigas obedecem, segundo Winckelmann, a hierarquia do poder ou força presente na figura representada, e a lei geral das representações é aquela segundo a qual, quanto maior essa força, tanto menor a necessidade de movimento ou de ação na imagem plástica. Noutras palavras: quanto mais poderosa é a entidade retratada, tanto menos necessidade tem de mostrar seu poder através do movimento ou da paixão. (Suzuki, 2001, p. 40)

Seguindo o exemplo do deus sol, do deus da luz, está o *Laocoonte*, uma figura imersa em *pathos*:

> No *Laocoonte* tu verás toda a dor da infelicidade no encrespamento do nariz, assim como a dor paterna nos olhos é vista como um vapor turvo que flutua. Tais belezas estão como que em uma única impressão, assim como uma imagem está em uma única palavra de Homero; apenas se pode encontrar isso quando os conhecemos. (KS, p. 150)

Esse modo de proceder é a marca dos trabalhos da antiguidade, mesmo a dor de *Laocoonte* tem de se submeter a uma escala onde a grandeza de sua alma possa aparecer nesta imagem como que purificando-a. A carga significativa deve ser das mais amplas entre os antigos. Esta maneira de dizer muito com pouco é uma tópica que nos encaminha a uma espécie de visão alegórica, em sentido amplo. Ela é quase que a característica central do pensamento grego:

> Creio certamente, que os artistas da antiguidade, assim como os seus sábios, tinham a intenção de com pouco insinuar muito; aí

> reside o entendimento dos gregos nas suas obras em sua profundidade. No mundo moderno acontece como com os mercantes indigentes: buscam mostrar todas as suas mercadorias. (*Ibid*.)

Essa economia impõe ao observador uma movimentação, nada é apresentado de modo direto. O modo, que se demonstrará ao final deste trabalho como alegórico, de expressão dos gregos exige um espectador ativo. A simplicidade e a unidade devem regular as figurações no caminho desta expressão econômica, que incide sobre os gestos assim como sobre o número de figuras no todo de uma composição. Isso não se apresenta de forma imediata e exige uma atividade incessante daquele que observa, esta ação que se encerra no limite econômico da plasmação das paixões deve servir de norte à figuração e ao *disegno*. É no conhecer de perto que o reconhecimento disto poderá se fazer efetivo, ou seja, é na contante observação que as obras se vão poder revelar em sua grande carga de conteúdos. A exigência ao que busca julgar a obra de arte é a seguinte:

> Esta é a convicção que se pode retirar do que digo, e com ela é que tu deves se aproximar das obras dos antigos: na esperança de muito encontrar tu deves procurar muito! Mas isto você deve fazer com grande tranquilidade, aí então o muito em pouco e a serena simplicidade (*stille Einfalt*) se mostrarão, caso contrário permanece tu inedificado, como em uma leitura apressada do grande Xenofonte, que se apresenta sem adornos. (KS, p. 151)

Atravessar a alteridade com que o universo grego e sua carga de significados são tratados é uma tarefa que exige muito daquele que observa. Não há a possibilidade de uma abordagem que não se dê de na tranquilidade. Assim atingimos o pensamento único das obras. Essas têm sua carga de significados sempre encerrada em si e a abertura deste mundo exige mais do que um observador comum. É para que se possa ver atuando essa série de significados e significantes que o trabalho do observador deve, em primeiro lugar, observar com diligência, a obra possui uma voz que só pode ser ouvida mediante a constante revisitação. A formação do observador se dá diante das obras, a condição *sine qua non* de Winckelmann recebe, neste texto, uma preceptiva, o autor, num diálogo de aspecto informal e quase que imperativo com os alemães, intenta ser um preceptor da observação das obras de arte.

Todos os aspectos abordados até o momento fazem parte de uma primeira etapa desta propedêutica do observar. E nesse caminho que está a se inciar uma última questão é colocada: que o observador ficasse atento ao fato de o artista ter pensado por si. Esse aspecto é fundamental quando se aborda a distinção da imitação e da cópia, pois para ele, "oposto ao pensar por si está a cópia (*Nachmachen*) e não a imitação (*Nachahmung*), sendo a primeira entendida como o seguir servil, a segunda, porém,

pode dar àquilo que imita, quando guiada pela razão, uma outra natureza e se tornar algo único." (KS, p. 151). Depois de indicar essa diferença consagrada, parte para os os exemplos da imitação: Domenichino, o "pintor da ternura" (*Ibid.*) que tomou a conhecida cabeça do chamado Alexandre de Florença da cabeça de Niobe, de Roma em suas figuras e Poussin, que tomava seus perfis de moedas antigas, como exemplificado no seu julgamento de Salomão (*Ibid.*). Da cópia os exemplos são uma "Madonna de Maratta, um São José de Barocci e outras figuras que se fazem a partir de uma única composição, como diversas imagens de altar, até mesmo em Roma, o são." (*Ibid.*).

As obras que partem da imitação "são como uma planta que replantamos em um solo diverso do seu solo de origem" (*Ibid.*). A cópia, por sua vez, não exige um objeto do qual se copie: "Copiar, nomeio eu, indo mais longe, trabalhar sobre um formulário já conhecido, sem que se perceba que não se está a pensar" (*Ibid.*). Mais uma vez, se torna claro que a imitação dos antigos, como passo transformador, não é a mera sujeição às suas supostas regras, o cânone é dado na atividade daquele que observa, que nunca é passivo, sua atividade se encerra na visão cautelosa desta unidade simples da figuração antiga e só assim se permite ouvir os conteúdos nela encerrados. A imitação é uma atividade pensante, "a concepção intelectual é o momento primário da criação artística" (Testa, 1999, p. 273). Nessa trajetória, a imitação, quando submetida aos pensamentos e à razão, permitirá ao artista um novo objeto em relação ao original a partir do qual se pensa e, do mesmo modo, devemos proceder diante da própria natureza, que ao grego forneceu os instrumentos para que se descortinassem tanto a bela natureza quanto a beleza ideal. Tal dádiva não nos é possível, como já vimos, e mesmo os pintores modernos não podem aderir a uma pintura isenta de conceitualidade, que geram "puro prazer sensível provocado por imagens não vivificadas pelo pensamento, [sendo] simples duplicação da natureza" (*Ibid.*, p 97).

A própria execução de regras que se tenham mostrado efetivas na boa apresentação plástica seria considerada uma imitação, como aconteceu "com as últimas grandes estátuas dos santos em São Pedro em Roma" (KS, p. 151), que diante da semelhança entre si, no modo de sua execução, são "grandes pedaços de mármore, que não trabalhados valeriam 500 escudos" e "aquele que viu uma viu todas" (*Ibid.*). Pensando que o que aqui se intenta é a educação do espectador, através da própria apresentação sensível dos significados, o desvio na direção à imitação é ainda um reforço no sentido do "primado da forma na determinação do valor da obra" (Testa, 1999, p. 313). Todas as indicações formais que se colocam nesta primeira etapa desta

singela "educação estética" são manifestações sensíveis daquilo que se exige da beleza de uma obra. Tanto que depois de explorar esses valores que podemos chamar de formativos da obra de arte, o autor vai indicar a segunda coisa a ser atentamente observada:

> O segundo aspecto que deve ser observado de modo atento na obra de arte tem de ser a beleza. O mais elevado assunto da arte para os homens que pensam é o homem, ou pela sua superfície externa, que é tão difícil de prescrutar para o artista, quanto o interior do mesmo o é para o sábio, e o mais difícil, mesmo que não pareça, é a beleza, pois dela não se pode falar por meio de números e medidas. (KS, p. 151)

Entra em cena um dos aspectos mais complexos de Winckelmann, a maneira de se pensar, falar, executar e transmitir a beleza. Já na primeira aparição desta característica algo fundamental é apresentado: "O entendimento das relações com o todo, bem como dos ossos e dos músculos não é tão difícil e tão universal quanto o conhecimento do belo" (*Ibid.*). O aspecto técnico pode até ajudar na expressão do belo, mas não é de modo algum a sua definição. Aliás a própria definição passa a figurar um outro plano: "Quando o belo também pudesse ser determinado por meio de um conceito universal, que se deseja e se busca, ele em nada ajudaria àquele a quem o céu recusou o sentimento." (KS, p. 151-152). Ou seja, a própria noção do belo, numa impossível dedução que extraísse dele a sua conceitualidade não excluiria a necessidade de que ele fosse sentido. Esse sentimento do belo será ainda o assunto de um texto de que vamos tratar adiante, mas vale lembrar que a passagem está em grande afinidade com aquilo que Winckelmann havia escrito em sua descrição das pinturas da Galeria Real de Dresden[59]. O apelo será sempre na direção do sensível, não se trata de uma caracterização do belo que o afaste das artes e de sua observação.

A questão da beleza vai mais uma vez se dirigir à sua figuração: "O belo consiste na variedade na simplicidade, esta é a pedra filosofal dos sábios que o artista deve buscar e que poucos encontraram, apenas aquele que formou esse conceito em si mesmo poderá entender essas poucas palavras." (KS, p. 152). O apelo ao sensível vem no sentido de formar o apreciador das artes, mas exige sempre uma atividade do sujeito; não se pode alcançar a sensibilidade necessária em relação ao belo no campo das teorias e conceitualizações. Essa variedade na simplicidade é a máxima conceitualização possível da beleza nas obras de arte, é algo que se vê manifesto nas obras mesmas. A chamada aqui é sempre a da sensibilidade, um voo na direção da beleza conceitual será

[59] Como já vimos: "Pergunte a um filósofo da antiguidade: o que é a beleza? Eu falo com referência em Aristóteles: Deixe essa pergunta para os cegos, ele diria. Venha e veja." (KS, p. 8).

um problema, como veremos, que está para além da própria realidade material da obra de arte.

A explicação se volta para um caráter dos mais abstratos acerca da beleza que é, de certa maneira, tributário deste primeiro:

> A linha que circunscreve a beleza é a elíptica e contêm em si uma simplicidade e uma contínua alteração, isso não pode ser circunscrito pelo círculo e que muda a sua direção em todos os pontos. Isso é fácil de dizer, mas difícil de aprender: qual a linha, mais ou menos elíptica, que forma as partes diversas da beleza a álgebra não pode definir. Mas os antigos a conheciam, e nós a encontramos nos homens e em seus vasos. Assim como nada é circular no homem, nenhum perfil em vasos antigos é feito na forma semicircular. (KS, p. 152)

Até mesmo a mais matemática das definições disponíveis no *corpus* da obra de Winckelmann não é mais do que um apelo à vivência em relação às obras dos antigos. A variedade na simplicidade é representada por uma figura geométrica, mas não basta um conhecimento analítico desta forma, de seus dois focos e sua configuração, para que se possa poderá aproximar qualquer um que queira sentir em si o poder da beleza. A atividade do sujeito é uma condição para que se atinja algum grau de proximidade em relação à beleza da forma. A questão é exatamente essa: o campo de recepção em relação à beleza se restringe à forma, e esta deve ser encontrada nas belas obras dos gregos. Mais uma vez o argumento se repete: se se busca a norma, devemos nos debruçar sobre a forma, e não qualquer forma, e sim a forma dada à beleza plasmada na obra dos antigos. Somente ela pode ser percebida pela atividade do espírito. Devemos buscar a proximidade com a obra de arte antiga, pois estas obras, além de serem um modelo, são um caminho para qualquer sorte de compreensão da beleza que não a isole dos seus objetos, sejam eles quais forem:

> Se eu fosse solicitado a determinar um conceito sensível da beleza, o que é muito difícil, dada a falta de obras antigas inteiras ou de um aceno delas, não exitaria em tomar as partes isoladas dos homens mais belos do lugar de onde escrevo. Como isso não pode ser feito entre os alemães, eu teria de me contentar, se quisesse ensinar alguma coisa, em sugerir o conceito negativamente, mas por falta de tempo devo limitar-me ao rosto. (KS, p. 152)

A beleza das partes isoladas, que será tema de uma parte considerável da *História da arte da antiguidade*, aparece aqui na sua relação com a natureza, encarnada no humano, como parte de um complexo de belezas isoladas que exigiriam a eleição, como o modo com que os gregos se vincularam à bela natureza. Num caminho explicativo, a condição humana, em sua corruptibilidade, poderia ser um ponto de

exteriorização da beleza, e da linha elíptica o autor se dirige às partes isoladas dos corpos encontrados na Itália, mas não como totalidades; eles serão apenas abordados em partes isoladas. Da mais extrema abstração, a da linha elíptica que se afasta dos conceitos matemáticos Winckelmann desce até o corpo humano na tentativa de dar uma explicação satisfatória da beleza. Circunscritas em uma unidade, as partes isoladas poderiam formar uma visão da beleza, o que permitiria que se abandonassem as particularidades que não se vejam contempladas numa visão de beleza. A superfície humana, em analogia à sua interioridade para os sábios, deve ser conhecida tendo em vista a beleza. Circunscritas as partes isoladas num critério de beleza, elas podem fornecer um quadro sobre a própria beleza, mas ela exige algo que o anteceda, uma certa vivência com a beleza dos antigos; é a partir da generalização das belezas particulares que vamos poder encontrar meios para superar a corruptibilidade material. O movimento será o de abstrair delas a beleza que se aproxime daquilo que chamaremos a beleza ideal.

Para que se entenda o que aqui se expõe, a experiência deve ser aplicada a seu leitor alemão, que não poderá ter diante de si os corpos que se pode ver na Itália. Por isso, essa forma de eleição, que seria útil ao ensinamento da beleza, não pode ser tomada aqui. Mais do que um indicativo do desejo e do erotismo por detrás das teorias de Winckelmann, tão alardeado por Alexander Potts (1994, pp 113-144), o que temos aqui é a possibilidade de um caminho usual das artes, que pudesse levar à compreensão da beleza a partir da composição e eleição de particulares, numa conceitualização análoga à que os gregos fizeram em relação à bela natureza (como expusemos no capítulo anterior) e não numa tipologia do desejo. Dessa multidão de particulares sairia uma característica central: "A forma (*Form*) da verdadeira beleza não possui nenhuma parte interrompida." (KS, p. 152). O engraçado é que mesmo que se tenha em mente a forma na natureza, o que a abaliza é a arte grega: "Esse dito baseia-se no perfil das cabeças que nos legaram os antigos, onde nada é linear ou imaginado, mas é raro na natureza e parece ser ainda mais raro em um céu áspero do que em um feliz." (*Ibid*.).

A arte atua até mesmo na ordenação da natureza, ela é que conduz o olhar àquilo que se encerra como uma bela manifestação da própria natureza. Essa linha, se localiza no "suave descender da testa ao nariz" e "a sua beleza é tão característica que um rosto, que pareça belo se visto em sua frontalidade, perde muito sempre que visto de perfil; ele se se afasta desta linha" (KS, p. 152). Depois desta breve apresentação desta linha, Winckelmann vai ao ataque: "Bernini, o detrator das artes em seu momento de maior

florescimento, não conheceu esta linha, pois não a encontrou na natureza comum, que era seu exclusivo assunto, e seus discípulos os seguiram." (*Ibid.*). Essa linha tomada da natureza mais rara e presente nas obras antigas nos indica o caminho usual do autor, é da arte que se deve extrair o conceito da beleza, a natureza tão caridosa com os gregos nos é menos prolífera em belas formas. Ainda que se nos instalemos sob um céu dos mais harmoniosos, é a partir da argumentação que já nos é conhecida acerca da observação e da imitação dos antigos que vamos conceber a possibilidade das belas formas e até mesmo a de encontrar na natureza correlatos deste tipo de beleza.

A argumentação que parecia ir ao encontro da natureza, apela agora à arte, aos perfis antigos. A presença de Bernini em Winckelmann é sempre neste tom, o "detrator das artes" é uma espécie de inimigo figurativo ideal por sempre representar uma imitação fiel da natureza que é "fruto de uma escrupulosa naturalística e de um virtuoso magistério técnico no tratamento da matéria escultórica" (Testa, 1999, p. 90), isso já havia sido indicado neste texto na menção do fato de que em sua escultura *Apolo e Dafne*, o escultor romano se dedicou às miudezas como as folhas de louro. A natureza, ainda que apresente formas adequadas à figuração do belo, deve ser observada com o olho que se treina com as artes. A educação do ver deve estar atenta a este ponto, pois mesmo que se tome a imagem de um deus a ser figurado da natureza, a eleição e a composição não se ausentam, o olho deve estar treinado pela beleza que emana das obras ideais.

Continuando a sua exposição da explicação negativa desta linha, o autor nos apresenta o seguinte dado: "Daí se segue que nem o queixo, nem as bochechas, sulcadas por covinhas, podem ser medidas da forma da verdadeira beleza: a própria Vênus mediceia, que tem um queixo deste tipo, que não é uma beleza elevada, e eu creio, que a sua formação (*Bildung*) tenha sido tomada de uma bela pessoa"(*Ibid.*). Ou seja, ainda que a peça seja antiga, isso não garante sua beleza, retomando a clássica distinção de Dolce, onde a imitação da natureza se melhora pela imitação dos antigos, pois esta observância das obras que nos legam a antiguidade nos permite que se estabeleça "bom critério para evitar imitar as partes ruins e tomá-las por boas" (Dolce, 2010, p. 140). Nessa mesma argumentação, o conhecido caso da cortesã Frine, que serviu a Apeles para sua Vênus, só pôde ser considerada como participante da beleza, pelo pintor grego ser conhecedor das formas ideais, pois "na forma (*Form*) da verdadeira beleza, as partes proeminentes não são obtusas e as partes sinuosas não são cortadas: os ossos da órbita ocular tem um forte relevo e o queixo é totalmente arqueado." (KS, p. 153). Nesse

movimento, sempre a transitar entre a carne e o ideal, a observação que se busca é a que reconheça essas belezas singulares e nem mesmo a arte deve ser poupada: "Os melhores artistas da antiguidade, portanto, talharam de forma acentuada esta parte onde residem as sobrancelhas, e na decadência da arte da antiguidade e na corrupção das artes em tempos modernos, essa parte é arredondada e obtusa e o queixo é em geral mesquinho." (KS, p. 153) Com este parâmetro, Winckelmann localiza duas estátuas do pátio Belevedere como "não sendo do mais elevado das artes" (*Ibid.*): o chamado Antinoo, segundo ele, de forma errada, e a Vênus.

Aqui se encerra a apresentação da beleza dos rostos, "que reside na forma" (*Ibid.*), que se deve libertar de toda a acidentalidade possível em sua manifestação intelectual receptiva, onde "a superfície das coisas é consumada a um ver intelectual, que purifica a contemplação e permite que se nos dirijamos à interioridade de conteúdos ideais" (Testa, 1999, p. 249). Esse atravessamento só é possível ao espectador treinado pela beleza sensível legada pelos gregos em suas obras do melhor período, elas não são apenas meios de transmissão desta beleza material possível, mas a beleza está de certa forma encerrada nestas obras. A indicação, mais uma vez é a da história como ambiente normativo, uma espécie de horizonte ao qual o observador atento supera a mera ilustração por exemplos e se coloca como o lugar da beleza sensível. Somente a beleza vai ser tratada aqui, mas não é só ela que garante o estatuto elevado das obras gregas, há algo mais em sua configuração: "as feições e as excitações, que também a ampliam, dizem respeito à graça, exigem um tratamento a parte" (*Ibid.*). Este será o tema de nossa próxima etapa, mas aqui já se adianta a sua participação em relação à beleza e à sua expressão.

Um modo assim sucinto de tratar da beleza, ainda que esta se insira neste texto como um ferramental a ser ensinado ao observador e apreciador das obras de arte, não pode deixar de ser problemático. Antes de avançar em particularidades que revelem ou não a beleza, Winckelmann demonstra a sua consciência da problematicidade desta abordagem quase que rasteira da beleza: "Mas creio ter ultrapassado o meu intuito que se me impõe pelo pouco tempo e a grande carga de trabalho, eu não pretendo escrever aqui um sistema da beleza, ainda que pudesse"(*Ibid.*). Essa sistematização não será o foco de Winckelmann nem em seus textos mais específicos sobre a beleza, ele não está falando aos cegos de Aristóteles. Mas vamos encontrar em suas obras momentos mais sistemáticos em que questões de cunho mais filosófico ou estético se colocarão. Ao que parece, esse ímpeto especulativo vai se dirigir para a pequena frase densa em

significados colocada por ele: a variedade na simplicidade. A sua colocação, agora, vai da carne para a arte:

> Uma figura masculina tem sua beleza quando jovem, mas toda variedade na simplicidade é mais difícil do que a variedade em si e, na mesma medida, desenhar uma figura juvenil em tamanho grande (e eu a entendo dentro da gradação possível de completude) é o que há de mais difícil. (KS, p. 153).

Há uma analogia que tenciona seus resultados pedagógicos na comparação constante entre as formas constantes das artes, em sua não vida, e a suavidade da forma viva, em sua corruptibilidade. O aspecto que aqui se busca ressaltar é o da grande dificuldade imposta àquele que se propõe a apresentar o máximo de conteúdo num mínimo de apresentação no mundo do devir. O lado empírico apresentado na estrutura dessa economia que busca unir em um único jovem belo a conceitualidade máxima da aparência sensível da beleza, é algo que tem grandes chances de fracasso. O caminho que nos levaria a reconhecer o ideal dos gregos se estabelece, nesse texto, diante de uma tensão clara e recorrente que se faz mover intelectualmente, ao menos, entre dois polos de ação – "o friamente abstraído e o sensualmente vívido, o inanimado e o que vive" (Potts, 1994, p. 172) – para se fazer perceber, enquanto correlação material de sua conceitualidade, no mundo do devir.

"Se houve um artista com beleza pessoal, com sentimento do belo, com espírito e conhecimento da antiguidade, este foi Rafael. Eu conheço pessoas que são mais belas que sua inigualável Madonna, do Palácio Pitti e que seu Alcibíades da escola de Atenas." (KS, p. 153). Começa assim a comparação entre as belezas artísticas e as naturais, tomando em conta obras do mais clássico dos pintores, descendo para Correggio, cuja Madonna em Dresden, que inicia o seu primeiro texto, "não é nenhuma ideia elevada", "sem desvantagem para a noite, pintada por ele, que é de uma beleza primordial", indo para a "conhecida Vênus de Ticiano" que é "formada a partir da natureza comum", até as cabeças pintadas por Albano que, pequenas, "parecem belas, mas se as tornamos grandes, ocorre quase o mesmo que quando se estuda náutica a partir de livros e se quer lançar uma embarcação no oceano." (KS, p.153). E a forma de se colocar diante da simplicidade da figura isolada diz respeito até mesmo ao mais clássico dos pintores do século anterior a Winckelmann: Poussin. Sobre este diz: "Poussin, que buscou mais do que qualquer outro seus predecessores na antiguidade, se conhecia e nunca se aventurou no grandioso" (*Ibid.*). Esses exemplos, não tratam da superioridade da natureza, mas da grande dificuldade de se poder figurar a variedade na simplicidade. A natureza, que é por excelência o lugar da variedade, por vezes supera

aquilo que está plasmado em uma Nossa Senhora de Rafael, mas de modo efêmero. E no caso de Alcebíades, o jovem é tomado como unidade, mas na verdade, ele é parte de uma variedade que é o afresco da *Escola de Atenas*. No caso de Correggio, sua Madonna não possui a beleza da Natividade que possui várias figuras.

Essa simplicidade é muito rara em seus sucessos e é um desdobramento do dizer muito com pouco. Poussin mesmo, em seus quadros dispõe sempre uma variedade de figuras para apresentar-se do modo mais clássico o possível. O que temos aqui, é mais uma vez o ideal escultórico que se apresenta, na escultura raros são os casos de grandes variedades, não serão considerados belos os conjuntos de esculturas que não se façam de modo econômico, grupos enormes como a *Fontana di Trevi*, concluída poucos anos depois da redação deste texto, em 1762, não figuram entre as possibilidades figurativas a serem abordadas por Winckelmann, aliás, o escultor Bracci, que fez boa parte das esculturas será sempre tratado com grande reserva (Cf. Br. II, p. 538). A crítica ao excesso de natureza, não entra em jogo, pois os pintores citados acima buscam a raiz ideal na figuração do ser humano e não são conhecidos por nenhuma sorte de excesso figurativo. O argumento se volta à dificuldade do simples, algo que já vimos, no âmbito de Juno e as graças, capítulos atrás.

Para que se busque efetivamente o sucesso nessas figurações não podemos nos perder nos excessos de escultores como Bernini e pintores como Barocci. Os exemplos acima mostram que até mesmo grandes pintores fracassaram no caminho desta simplicidade vária, representada pela figura de um homem jovem na natureza. Seguindo em sua caminhada condutora em relação ao seu leitor alemão, a arte antiga vai ganhar a cena mais uma vez: "Os gregos parecem ter projetado beleza, como o oleiro gira um pote, isso demonstram quase todas as cabeças em moedas de suas cidades livres que são mais perfeitas que as que encontramos na natureza e essa beleza repousa na linha que formava os perfis." (KS, p. 153-154). Essa insistência na numismática é um chamamento ao observar. Uma figuração mínima, de perfis em sua grande maioria, como a dessas moedas é algo que exige um deslocamento do observador na direção da forma mais simples possível, e é nessa simplicidade que ela vai servir de receptáculo material para a beleza. A própria passagem de Rafael, que não encontrou belezas particulares ao pintar sua Galatea, ganha aqui uma indicação curiosa, a de que o pintor Urbino poderia "ter tomado a forma (*Bildung*) dela de uma das melhores moedas de Siracusa" (*Ibid.*). Essa simplicidade e a linha da beleza que essas moedas contêm seria

de grande utilidade dado que “as mais belas estátuas, excetuando-se o *Laocoonte*, em seu tempo não haviam sido descobertas” (*Ibid.*).

O ideal que se fez descobrir em pequenas peças da antiguidade é tão marcante que o autor diz: “mais longe do que foram essas moedas, no sentido do conceito de humanidade, não se pode ir, e eu também não o poderia aqui” (*Ibid.*). O conceito de humanidade se encerra de maneira elevada nesses perfis, na sua inclinação para a simplicidade, é um correlato material da unidade que permite a variedade. As imagens destas moedas exprimem esse ideal antigo, dividido até mesmo entre os filósofos, da multiplicidade no singular, da concentração conceitual máxima ela exigiria do observador e do artista uma observação que superasse a própria materialidade plasmada em sua singularidade para conseguir atingir esse conceito de humanidade que se apresenta aos olhos. Em sua concentração conceitual extrema tais moedas serviriam de modelo, de uma regra da beleza plasmada e constituída historicamente. O conceito de humanidade se pode encerrar numa pequena moeda, ou seja, ela seria uma espécie de correlato material deste conceito abstrato. Não se trata de voltar à abstração e alçar mais uma vez um voo teórico, mas de um norte figurativo que se encontra como um dado aos sentidos.

Essas moedas, sem volume, sem cores e sem tamanho, indicam um grau muito elevado da redução dos significantes, nelas se vê plasmado o auge “do processo de gradual elisão da materialidade, de redução da presença sensível da representação artística, do caminho em direção à pura forma” (Testa, 199, p. 270). O caminho do observador é o de retirar a tendência ao excesso formal que uma primeira vista pode encantar. Essas pequenas apresentações sensíveis do ideal de humanidade se colocam como o oposto dos excessos figurativos do barroco tardio e comportam um passo importante na preceptiva do ver que Winckelmann intenta fazer aqui. É como se ele nos quisesse educar o olhar para que ele atravesse a forma dirigindo-se a conceitos puros, que, em última análise, não são passíveis de figuração.

Da impossibilidade de se avançar mais, o autor se dirige a outras obras: “Eu devo querer que o leitor veja a cabeça do belo Genio da Villa Borghesi, a Niobe e suas filhas como imagens da mais elevada beleza. Fora de Roma ele deve aprender a partir de moldes ou de pedras incisas” (KS, p. 154). Isso não significa que o autor não se importe com o local das obras e de seus originais, mas num caminho onde a materialidade deve ser sempre superada, a própria obra se vê de algum modo esvaziada do seu invólucro material e nesse caminho que leva ao que é transcendente, à obra, a

própria caracterização do seu valor parece estar, até certo ponto, afastada da matéria de que esta se compõe. “De tal modo, a despeito da insistência que Winckelmann faz da necessidade de que se anteponha sempre os originais às suas duplicações, (...) ele admite [aos moldes de gesso e outras cópias] preciosa função enquanto instrumento didático” (Testa, 1999, p. 278). E é ao elemento didático que Winckelmann dedica estas linhas.

A insistência no ver se radicaliza ainda mais: “aquele que não viu os melhores trabalhos da antiguidade não conheceu ainda, creio, nada que seja verdadeiramente belo” (KS, p. 154). Não apenas nesse sentido do conhecimento do belo podem atuar as obras de arte, elas executam em sua observação uma analogia de sua própria caracterização, elas extinguem os excessos individuais do observador. O observador também deve passar por um processo de limpeza, onde a beleza seja sentida em sua faceta mais universal, e a única maneira é dada pela visitação à obra dos antigos. Sem essa constante observância das regras plasmadas na estatuária antiga, a noção de beleza “permanece individual e formada a partir de nossa mera inclinação”, pois “que o conhecimento da verdadeira beleza pode servir de regra no julgamento das obras de arte transformado em regra nos mostram aqueles que com grande diligência que a partir de baixos relevos da antiguidade trabalharam novas pedras.” (KS, p. 153). Temos nesse pequeno texto, ainda mais uma vez, o que há de mais característico da visão estética de Winckelmann, diante da relativização da experiência do belo, com o intuito de universalizar a beleza, o argumento se volta para a história, não como narrativa, e sim como horizonte normativo. Houve um tempo pregnante de belas figurações, a antiguidade clássica (embora Winckelmann, vale ressaltar, nunca tenha usado este termo), a via de se tornar grande é ainda a da relação com a antiguidade. O juízo sem o amparo destas figurações que transmitem uma ideia da beleza em sua mínima materialidade permaneceria mero arbítrio subjetivo e, na luta por uma redefinição da percepção da beleza, o argumento vai ter de se voltar ainda mais uma vez à inversão mimética que faz transmitir-se a regra por meio de um objeto historicamente determinado. “Winckelmann quando pensa no fundamento, pensa o clássico, do céu da ideia à luminosa solaridade da Grécia, da transcendência à imanência, no tempo, na história” (Testa, 1999, p. 160).

A insistência neste ponto é um dos nós centrais do todo da obra de nosso autor, e se verá em sua forma mais acabada nas partes sobre o essencial nas artes do capítulo sobre a arte grega em sua *História da arte da antiguidade*, mas já se vem anunciando

desde o seu texto de estreia, os *Gedanken*. Aqui o intento é o de educar o observador das artes, portanto não teremos uma rica argumentação em torno deste modo de entender a regra e a beleza em sua expressão material em sua historicidade. Mas o otimismo em relação à compreensão tem seus limites: "Natter[60] ousou copiar a cabeça de Minerva [de Aspásio] tanto em seu tamanho original, quanto em dimensões menores, portanto nunca atingiu a beleza de sua forma" (KS, p. 154). Não é fácil esta imitação. Ela não se baseia apenas na sensibilidade empírica, ela exige um modo de abordagem que se movimente por sobre a materialidade plasmada numa ascese às formas incognoscíveis. Se mesmo nesse caminho imitativo a beleza nem sempre é atingida, "o que se pode esperar diante de belezas concebidas por nós mesmos?" (*Ibid.*). O caminho que coloca no sujeito imaginativo em toda a sua potencialidade a capacidade de produzir belas formas, mesmo diante das dificuldades do caminho mimético, não é uma alternativa.

A dificuldade parece demonstrar o atingir de um tipo de figuração que do muito no pouco se faz coerente com a beleza, se lembrarmos que ela é o termo médio da máxima unidade, Deus, e a máxima variedade, a natureza. Natter, segundo Winckelmann, "não demonstra grande conhecimento da arte antiga, até mesmo no gênero que ele praticou exclusivamente" (*Ibid.*), o que não quer dizer que "seja impossível a simples imitação das cabeças antigas, mas é claro que alguma coisa falta a estes artistas" (*Ibid.*). Essa imitação exige um artista completo, um artista que seja um criador, um Rafael ou um Poussin. Há a convicção desta dificuldade mimética: "A convicção desta dificuldade em atingir a beleza dos antigos é um dos principais motivos da raridade de sucesso na falsificação de moedas dos seus melhores tempos." (*Ibid.*). Essas moedas são, aqui, o exemplo máximo desta beleza que se dá da variedade na simplicidade, a unidade vária que se vê expressa nelas não é mero artifício técnico, mas algo que se liga ao próprio conceito de humanidade, intimamente relacionado à beleza das obras gregas.

É claro que, enquanto segunda exigência para o bom apreciador das artes, que se encontra em formação, a beleza não vai ser explorada como em outros textos, mas a sua configuração é apresentada em algumas poucas obras e na insistência da observação. Ainda que este seja o passo mais necessário a esta formação, e o mais detalhado deles, ele não encerra a totalidade do trajeto, do pensamento à beleza, e agora o autor se dirige

[60] Autor de um célebre trabalho, publicado em 1754, chamado *Traité de la methode antique de graver en pierres fines*.

a aspectos mais técnicos da execução da obra: “Em terceiro lugar, a elaboração da arte em sentido mais restrito, a partir de seu encontro no acabamento daquilo que foi projetado, onde se louva a diligência e também se estima o entendimento.” (Ks, p. 155). O caminho agora é o de “reconhecer a mão do mestre, assim como em um escritor reconhecemos o modo de escrever e a força do autocontrole de seus pensamentos temos de reconhecer o acabamento do artista na liberdade e retidão de sua mão” (*Ibid.*). Do aspecto mais intelectual, Winckelmann faz um apelo à mais técnica das condições da obra de arte: a sua configuração material, o sucesso técnico da imagem em relação àquilo que fora ideado.

O exemplo é, mais uma vez, Rafael, e o quadro escolhido é a *Transfiguração de Cristo*, onde se pode notar “a retidão do trato do grande artista na figura do Cristo, São Pedro e dos Apóstolos” e negativamente podemos perceber onde o quadro não foi executado pelo mestre: “as figuras à esquerda mostram a execução árdua de Giulio Romano.” (*Ibid.*). É contra a própria execução técnica que a argumentação se volta, numa espécie de condução que nos leve a admirar a relação com a beleza imaterial das próprias obras. O autor, neste último quesito imposto ao observador das artes, se coloca de maneira imperativa mais uma vez: “Nunca mais se encante com a superfície de brilho suave em um mármore, bem como com a superfície lisa como um espelho de uma pintura. O primeiro é fruto do trabalho que custou o suor de peão e o segundo não custa ao pintor nenhuma ponderação.” (KS, p. 155). Esse aspecto técnico em nada se relaciona, a princípio, ao que mais importa na pintura e na escultura. O excesso de técnica reforça o caráter da modernidade e nada tem de significativo no cumprimento de uma concentração dos significantes, há uma busca por certa conceitualidade na obra, pois no posto das técnicas “o Apolo de Bernini é tão liso quanto aquele que está em Belvedere” e na superfície lisa das pinturas, “uma Madonna de Trevisano é trabalhada com mais ardor do que uma de Correggio” (*Ibid.*). Essa sorte de recurso se encontra tão afastada da beleza concentrada das moedas dos gregos, quanto um Bernini e um Trevisano de um mestre como Rafael.

Aquilo que pode encantar num primeiro olhar (e aqui esta indicação é posta no primeiro modo de se apreciar um quadro, mas que lá mesmo no começo do texto se desdobra para outros aspectos menos materiais da composição) é colocado num outro lugar da reprodução, a mera técnica que não se dá a conhecer a beleza e nem mesmo o pensamento do artista. Isso não nos levaria ao que seria a regra da beleza materializada, ou seja, as obras dos antigos: “Naquilo que diz respeito à força dos braços e diligência

nas artes, os antigos não possuem o primado sobre nós" (KS, p. 155). Elas não servem nem de critério de datação, pois a superfície lisa "não serve nem para que se distinga um trabalho antigo de um moderno (...) uma superfície lisa no seu acabamento é como a pele delicada de um rosto, que em si não torna nada belo" (*Ibid.*).

É claro que Winckelmann não nega que essa superfície lisa "acrescente algo à beleza"(*Ibid.*), mas esta característica e o encantamento gerado por ela não devem ser confundidos com a beleza em si e nem devem se antepor a ela. E ainda que se eleve esta característica ainda assim seríamos superados pelos antigos, pois temos de ter em mente que os gregos "atingiram o segredo de finalizar suas obras somente com o cinzel, como podemos ver no *Laocoonte*" (*Ibid.*). Assim como mesmo que em um quadro "o asseio do pincel tem um grande valor, mas este deve ser diferenciado da mistura de tintas" e ao final o autor indica que "uma imagem feita apenas pelas cerdas de um pincel nos agradaria tão pouco quanto uma estátua que tivesse a sua superfície como a casca de uma árvore, mesmo se vista de longe ou de perto" (*Ibid.*). É claro que tais características, de certa forma, acessórias, auxiliam na configuração das belezas particulares, pois nas artes a beleza tem de se materializar de algum modo e a execução não pode ser um empecilho para sua recepção, mas um acessório para que sua imaterialidade se faça visível. É claro que posto o momento primário da criação de uma obra, a técnica que vem em um segundo momento passa a ser vista como uma coisa que não participa da essência da obra, além disso nela reside um grande perigo, a própria dimensão material de sua existência, ela não pode ser ideada ela é existência apenas na sua relação com o mundo do devir, isso será sempre perigoso. A contemplação não deve demorar-se sobre o aspecto técnico da execução, há mais a ser visto. Nesse caminho, o olho deve anular-se de suas capacidades receptivas comuns e tentar penetrar a obra, fundir-se a ela no que ela reserva do ideal. O observador e seu ferramental também devem reduzir-se a um mínimo de inclinação em relação à superfície, para então se tornar uma espécie de observador ideal.

Winckelmann, na verdade, se dirige também contra aqueles que na técnica veem o primor das artes, há algo de acessório e de pouco determinante em relação à beleza nisso e, quanto à execução, seu alvo é bem claro: "essa opinião se estende àqueles trabalhos cujo grande valor é dado pela diligência, como os da escola de Bernini na

escultura e os de Denner, Seybold[61] e seus similares na pintura." (KS. p. 156). Por se tratarem todos de grandes retratistas, esses pintores não podem ser louvados por Winckelmann, pois padecem do mesmo mal em que se coloca a obra de Bernini na sua teoria: um excesso de diligência que visa ser ao mesmo tempo um excesso de natureza. Como quadro que transmite uma realidade, o retrato não dá conta de uma beleza universal, se colocando diante de uma imitação que imita a natureza em todas as suas manifestações, o retrato que apresenta realismo em relação ao retratado se insere num movimento de um duplo prejuízo em relação à ideia: ele se faz valer da técnica, de materialidade inegável, para se debruçar mesmo sobre o que é material, ou seja, uma realidade individual inserida na corruptibilidade da natureza.

Isso não significa que ao artista esteja dispensado o rigor na execução, não se trata de libertá-lo da matéria no sentido de uma abstração. O artista deve possuir certa diligência para que sua arte se torne objetiva, não se deve louvar aqueles que se perdem em fantasias, não estamos diante de qualquer sorte de louvor ao arbítrio individual. O artista deve cumprir com uma prescrição: "Deve-se conceber com o fogo e realizar com fleuma" (*Ibid.*). Ou seja, o artista deve, na concepção, se colocar diante de toda a sua potencialidade, mas na hora em que a matéria entra em sua execução, a impassibilidade deve ganhar campo e a economia das figurações deve ser preservada. O arbítrio é limitado à concepção e não temos aqui nada que aproxime esse artista de uma subjetividade livre e criadora; a própria norma dessa execução já nos é fornecida em obras que atingiram a beleza das formas. O artista deve se conter diante das forças do espírito que é capaz de sentir em si. Em símile a toda movimentação do texto, o artista deve, a partir dessa grande variedade e força que emana de seu fogo, estabelecer uma unidade, uma simplicidade àquilo que vai plasmar. "A arte é conhecimento, exercício da verdade" (Testa, 199, p. 144), não se pode colocar no sujeito toda a carga ontológica de sua autonomia, um critério histórico vai impor uma impassibilidade que conduza o fogo do sujeito às formas claras e econômicas da arte clássica. A refundação mimética proposta por Winckelmann, visa tirar o peso central do poder criador individual e seu correlato na técnica do centro do debate; o horizonte normativo não prescritivo da história se coloca como anteparo à espiritualização ou psicologização da arte.

Ao encerrar este denso opúsculo, Winckelmann ainda coloca uma advertência:

[61] Balthasar Denner e Christhian Seybold, ambos pintores alemães conhecidos por seus detalhados retratos, o primeiro viveu até o ano de 1749 e o segundo até o mesmo ano da morte de Winckelmann, 1768.

> Leitor! Esta advertência é necessária. Pois como a maioria dos homens se deslocam apenas pela superfície das coisas e nossos olhos se veem primeiramente atraídos pelo que há de mais agradável e brilhante, o simples aviso em relação ao erro, como aqui pudemos apenas apresentar, é o primeiro passo para o conhecimento. (KS, p. 156)

Essa propedêutica estética que se apresenta aqui, é como uma antecâmara para seus próximos escritos que vão ampliar e especificar muito do que foi aqui indicado. Seu leitor alemão receberá ainda neste mesmo volume do periódico de Leipzig o seu ensaio sobre a graça na obra de arte, mas com este texto, Winckelmann busca também livrar aquele que busca conhecer as artes dos seus detratores na Itália e encerra o texto com um ataque que se faz atual mesmo em nossos dias: "Nos diversos anos que tenho passado na Itália, tenho tido ocasião quase que diária de ver como os viajantes, especialmente os jovens, são conduzidos por guias cegos e com quanta leviandade flutuam por sobre as obras primas das artes." (*Ibid.*). É exatamente a esse neófito que que o autor intentou se dirigir neste texto que apresenta ao leitor alemão uma espécie de Winckelmann *in nuce*, mas que já nos deixa claro suas posições e exigências diante do universo artístico, quer em sua recepção, quer em sua execução.

2- A Materialidade e a graça

Plínio, o velho, ao descrever os méritos de Apeles, escreveu:

> A graça (*venustas*) de sua arte era inalcançável, ele viveu na mesma época de grandes pintores, mas se admiravam suas obras, mesmo depois de haver louvado todos, veríamos que neles aquela particular graça que os gregos chamavam de *Charis*, todas as outras qualidades eles podiam possuir, mas nesta somente, nenhum outro lhe era par. (Plinio, 1988, v. V, p. 379)

Inserindo-se na tradição figurativa, o termo Graça, ligado à *Charis* grega, se liga ao fundamento que se opõe ao excesso formal e se liga a certa naturalidade, ela se opõe ao forçoso e ao diligente já nas palavras de Plínio, que, ao opor a Apeles o pintor Protógenes, o insere em um outro registro: "admirando a obra de Protógenes, fruto de imensa diligência e de uma atenção meticulosa que chega ao excesso, pode-se dizer que ele era par dele e superior a ele [Apeles], em uma coisa apenas ele era superior, pois sabia tolher a mão em um quadro" (*Ibid.*). Sua ligação é com a figura humana e, conforme o fragmento de Menandro, tem nele a sua condição: "O homem é gracioso, se for apenas homem" (Menandro, *apud* Charchia e D'Angelo, p. 167-168).

É claro que o termo em sua historicização passou por diversas mudanças de apreensão e manifestação, temos de nos voltar ao momento em que a graça se liga ao homem, pois no que chamamos barroco, sua ligação com os movimentos naturais e adornos deve até ser incluso na noção de graça que aqui se expõe, mas não é a sua principal característica. Há também um caráter de oposição à Alemanha tão influenciada por Leibniz, que em sua *Monadologia* não deixou de mencionar esta característica segundo a qual "a Harmonia [entre dois reinos naturais: um das causas eficientes, outro das finais] leva as coisas a conduzirem à Graça pelas vias naturais" (Leibniz, 1974, p. 72). Essa caracterização da graça ligada à Harmonia não é desprezada pelo autor da *História da arte...*, mas enquanto resultado nas artes, ou seja, de uma harmonia da ação e do ritmo natural que leva a uma movimentação extrema aos quadros do século XVII, vai receber um tratamento que se volta a concepções anteriores deste traço das artes e do ser humano.

Winckelmann parece seguir na tradição indicada aqui por Plínio no momento em que deve tratar da graça, pois mesmo que em alemão a terminologia usual fosse *Anmut* e ou *Gnade*[62], o autor utiliza o termo latinizado *Grazie*, utilizado, ao que parece pela primeira vez em alemão, para indicar esse aspecto das artes e sua relação com a beleza. A primeira definição nos demonstra que mesmo que o autor se ligue à antiguidade, ele não pode se furtar de ser moderno: "A graça é o agradável racional" (KS, p. 157). Neste primeiro período do texto, já temos a indicação de um lugar intermediário entre o agradável e o que pode ser pensado racionalmente. Sua ligação com a razão é aquilo que permite alguma figuração e recepção comunicável desta característica, ela deve ter suas raízes naquilo que une os homens em sua condição. Essa raiz racional do agrado distingue o gracioso do agradável, ela exige uma universalidade que pode ser incluída apenas pelo aparato cognitivo do homem. Não se trata de uma concordância do artifício com a natureza; da ligação daquilo que é figurado com a compreensão das concordâncias racionais da natureza e de seu estudo. Não estamos aqui em um registro da harmonia. O modo de apreender a graça, apesar de sua ligação ao modo racional de percepção, é afastada de qualquer sorte de excesso intelectual, mas ela se desenvolve em acordo com a faceta racional do homem e seu pleno desenvolvimento. Não se trata de um aspecto racional de matriz metafísico-teológica, mas da razão aplicada às

[62] O primeiro "a graça no sentido do fascínio, do agrado. do 'não sei o quê' que emana de uma pessoa ou numa obra de arte" e o segundo "a graça no sentido do dom que se faz mesmo sem merecimento da pessoa que o recebe e em primeiro lugar o dom de Deus ao homem" (Pommier, 2003, p.73)

manifestações da graça que a *grosso modo* estejam de acordo com a faceta racional do homem.

Não se trata do mero agradável, que nada tem a ver com a beleza ou com a graça, mas de algo que é "um conceito de grande extensão, pois se aplica a toda ação" (*Ibid.*). Essa característica de um movimento, de uma ação, é aquilo que liga a graça a toda humanidade enquanto seres atuantes. Ela é quase que um limite colocado ao que se manifesta no humano e se liga a uma sorte de decoro. Ela parece subordinar a ação a seus princípios e conduz a própria ação a uma lei de economia, já presente em outros textos de Winckelmann, evitando o excesso de acidentes das manifestações apaixonadas e rebuscadas, levando a ação a se submeter a um decoro que se mantém alheio a qualquer tipo de afetação.

Há algo de insondável nela, posto que "é um presente dos céus, mas não como a beleza, porque o céu emite [em relação à graça] apenas a inclinação e a capacidade" (*Ibid.*). Este céu parece atuar aqui de maneira dupla: tanto em sua faceta da ligação com o divino, quanto o céu que permite a algumas populações, como visto nos *Gedanken*, a manifestação de suas potencialidades. Em ambas ele permanece como algo que apresenta um horizonte, o da divindade inalcançável e o da alteridade grega. Mas há a distinção da beleza, já na relação, quer com um céu benevolente, quer com o céu como faceta do divino, o que emana deste horizonte categorial de duplo viés, o céu, é a inclinação e a capacidade da graça, mas ela exige um preparo posterior para ser figurada ou percebida. Tanto no âmbito da alteridade quanto do divino temos um lugar da beleza quando nos referimos ao céu. Este céu, descoberto como horizonte normativo histórico, no caso do céu dos gregos, é também, aqui, a manifestação do divino. Parece que Winckelmann está mesmo a jogar com essa dubiedade que mantém a beleza como algo que irradia tanto do divino, enquanto o lugar que lhe cabe, em última análise, e o que se viu como o seu simulacro no mundo do devir, ou seja, a beleza manifesta nas obras de arte dos gregos.

Neste aspecto é também crucial que se insira, já nas primeiras passagens do texto, essa diferença fundamental, posto que ela se liga mais ao humano do que ao divino, o que não é o caso da beleza. A partir dessa ligação com a dubiedade dos céus possíveis, Pommier, parece indicar apenas a ligação com o céu no sentido da divindade, quando insere o autor do ensaio "Sobre a graça nas obras de arte" na tradição clássica, "francesa em particular, [o fato de que] Winckelmann continua ver na graça um dom do céu, dizendo de outra forma, um modo de falar do engenho do artista, o que constrói um

grande alibi para não pressionar mais tentativas de definição" (Pommier, 2000, p. 136). Não consigo ver essa ligação com a tradição suprimir a carga terminológica, no contexto das obras de nosso autor, do termo "Céu". Não seria coerente com a formação histórica a ser apresentada no ensaio e no todo da obra de Winckelmann que esta capacidade tão característica das obras gregas, que se verá em formação na história em sua *História da arte da antiguidade*, se afastasse da história de modo completo e se formasse no mundo divino apenas e sendo transmitida em potencialidade do divino às suas manifestações sensíveis no âmbito do arbítrio individual, o que a ligaria ao engenho, apenas. Essa dualidade imposta pela dupla maneira de se entender o que vem a ser o céu na obra de Winckelmann vai se desdobrar teoreticamente e vai gerar, em textos futuros, as duas graças. Isso veremos em um momento futuro.

A faceta insondável desta característica, aplicada a toda ação, não completa a sua prefiguração, pois esta é "formada pela educação e pela consideração podendo se tornar natureza, pois é nela que ela é criada" (*Ibid.*). Por sua ligação com a razão ela pode ser ensinada e desenvolvida nos sujeitos, mas não como emanação dos céus, ela se insere na relação com a natureza e a ela volta. Ela não é fruto da convivência social e tem suas raízes em aspectos humanos ligados a certa naturalidade indizível, ela é manifesta naquilo que mais se aproxima do natural. Ela quase que marca a antinomia entre a sociedade e a natureza. Mas há nela algo que exige uma vivência numa sociedade livre: a sua educação. Temos de pensar que a educação, tanto do observador, quanto do artista, é um dos objetivos que permeia toda a obra de nosso autor. Aqui esta educação se dirige a algo que se manifesta nos sentidos, mas que deve ter sua ligação com o racional. A graça exige a educação do olho e do espírito em sua naturalidade.

Em seguida, a questão se vai tornando mais clara por suas oposições: "Ela se afasta de toda coação e de toda sagacidade (*Witz*) ensaiada" (*Ibid.*). Nesse caminho de se tornar natureza, há uma busca pela naturalidade, que não pode ser encontrada na coerção ou na dissimulação espirituosa. Neste caso, da sagacidade ensaiada, me parece haver um ponto crucial: Winckelmann quer afastar a graça do gracejo, do elemento de sociabilidade ensaiado. Ela não pode ser atingida no gestual diante do espelho, ela não deve ser buscada dessa forma. Há algo nela que se manifesta diante de um estado que seja gracioso em sua movimentação e não um estado que busque a graça ensaiada. Ela deve ser indiferente ao outro que observa, este dom ao qual os céus nos inclina, exige uma tranquilidade verdadeira para que se tenha sucesso em suas manifestações, quer na ação humana quer na arte.

Isto não significa que haja um indicador de desleixo, um relaxamento: "mas se exige atenção e diligência para que se alcance a natureza em todas as suas ações no justo grau de leveza nas várias manifestações do talento de cada um" (KS, p. 157). Outro traço que parece ser uma insistente indicação das adversidades do arbítrio individual, é que mesmo o talento se deve submeter a algo maior, a naturalidade, que não significa a imitação desta natureza de modo servil, mas de um estado de naturalidade de manifestações, artísticas ou não, da graça. Ela não é um dom do engenho que se eleva por sobre a diligência e o empenho, mas um aspecto do espírito diligente que consegue acompanhar as manifestações da graça na natureza. A leveza lhe é fundamental, nela nada pode se tornar excessivo e adornado, ela é quase que um correlato daquela bela natureza que Winckelmann nos apresentou em seu texto sobre Xenofonte, que não se apresenta em sua pura nudez, mas também não se quer carregada de adornos. Nesse mesmo texto temos uma indicação desta naturalidade indizível manifesta em sua materialidade: "As graças nuas custariam mais empenho para ser ilustrada do que a esposa de Júpiter em toda sua magnificência" (KS, p. 14).

Essa noção de graça exige um empenho, mas não é um empenho calculado que possa ser medido em qualquer sorte de escala, a leveza da qual ela emana é uma coisa muito difícil de atingir, mesmo se pensarmos nas pinturas que apresentam as próprias divindades nuas. Por se encontrar na natureza, ela deve ser buscada com um olhar diligente, a própria percepção da graça é das mais difíceis. Ela exige uma posição do espírito, mais do que ensaio e veemência: "Ela atua na simplicidade (*Einfalt*) e na serenidade (*Stille*) e se apaga por meio de um fogo selvagem e por inclinações violentas" (*Ibid.*). A própria colocação da graça em sua ligação a dois termos importantes como a simplicidade e a serenidade apresenta um estado que é fundamental à manifestação artística, ou seja, a graça exige uma atitude que "designe o estado de recolhimento e de pacificação, de abandono e fé da alma que se isola das agitações do mundo" (Pommier, 2000, p. 140), ela implica calma e silêncio, opondo-se a qualquer dinâmica da agitação e do vigor das forças da ação. A graça tem a sua necessidade no sentido da acese por sobre a matéria, pois ela incide na já apontada economia das figurações e reconduz, de certo modo, "à solidão na relação com o mundo e a abertura de Deus, a graça na obra de arte (…) reconduz irresistivelmente à esfera do religioso, do qual é emanação na própria origem do pensamento grego" (*Ibid.*).

Uma outra característica, que também é ligada ao conceito de *Caritas* é a sua ligação com a figura humana: "todo feito e ação humanos se tornará por meio dela

aprazível e ela prevalece em um corpo belo com maior poder" (KS, p. 157). Na densidade deste primeiro parágrafo, outro traço dos mais importantes se insere na dinâmica da apresentação do que deve ser a graça, a sua ligação com o homem em suas ações e feitos. A graça tem sua imagem ligada ao humano e às suas manifestações. Isso será mais desenvolvido no decorrer do texto, mas por ora vale ressaltar a centralidade da graça na mediação o que é humano em relação aos olhos de outros seres humanos.

Na continuação deste denso parágrafo Winckelmann vai se dirigir às manifestações da graça na história e em várias artes: "Xenofonte foi agraciado por ela, Tucídides, porém, nunca a procurou. Nela consistia a qualidade de Apeles e de Correggio, entre os modernos. Michelangelo nunca a alcançou, mas as obras dos antigos a verteu em geral e ela pode ser reconhecida até nas obras mais medíocres." (*Ibid*.). Como usual nas obras de nosso autor, o leitor é convidado a ver, é no ver que a vamos distinguir. Ela exige, como característica ligada à esfera problemática da beleza, um espectador que se deixe conduzir pelo que é visto. Os casos aqui presentes nos deixam claro o caminho para entendermos o termo: Xenofonte, como vimos, é parte de um tipo de discurso que tem na sua leveza a sua característica mais marcada, as musas falam por suas palavras, se retomarmos os dizeres de Quintiliano, isso nos indicará um caminho: "Deveríamos citar a célebre amenidade de Xenofonte, privada de esforços, mas que nenhum esforço será em grau de a poder atingir, a ponto de parecer que as Musas (*Gratiae*) mesmas plasmaram sua linguagem (....)"(Quintiliano, 2007, X, 1, 82). Essa amenidade sem esforço e a relação das *Gratiae* com o seu discurso é aquilo que anuncia a qualidade artística da graça. Se tomarmos o pintor moderno em questão, Correggio[63], conhecido por suas formas agradáveis teremos um indicativo que apresenta a graça mais uma vez ligada a certa suavidade além de uma sensualidade natural que é característica deste pintor emiliano. Longhi, em sua controversa e breve história da arte italiana, coloca este pintor como aquele cuja pintura traz algo de "lânguido e vicioso" (Longhi, 2005, p. 77). Essa ligação com a sensualidade, que aqui não é ignorada, faz com que os desdobramentos acerca da obra de Correggio, no espectro classicista de Winckelmann seja sempre de difícil compreensão. Winckelmann traça "a imagem de um Correggio pintor da graça amável, mas também capaz das mais sedutoras invenções, um pintor digno de ser emulado aos artistas gregos do belo estilo." (Pommier in Held, 2009, p.

[63] Que em Vasari era tido como um artífice "Tenha-se por certo que ninguém melhor que ele tocou as cores, e nem com maior leveza ou com mais relevo algum artífice pintou melhor que ele, tanta era a suavidade da carne que ele fazia e a graça com que terminava seus trabalhos" (Vasari, 1986, p. 562),

28). Veremos desdobramentos desse modo de abordar Correggio mais adiante em nosso trabalho, mas lembremos que no que tange à graça, essa posição dúbia do pintor será ilustrativa em mais de um momento. Presente desde a primeira linha do primeiro escrito de Winckelmann, ao lado de Rafael, este será o pintor que melhor ilustrará certos aspectos da arte que serão desenvolvidos mais adiante.

A presença de Michelangelo como alguém que nunca atingiu a graça é um outro aspecto que nos faz entender a questão da graça de modo mais claro, o que já no contexto dos *Gedanken*, podíamos notar como uma reprimenda constrangida a respeito do pintor da Capela Sistina e a reserva a ele dirigida se ligava ao aspecto heroico de suas figuras, pois se pensarmos a graça como algo que tem sua ligação com a leveza e a fluidez das formas, Michelangelo não pode ser pensado como alguém que a tenha atingido. No caminho que Winckelmann traça em direção à beleza econômica dos gregos e sua relação com a graça, Michelangelo, apesar de ser considerado um Fídias moderno, não poderá ser poupado. No âmbito da arquitetura ele parece ter também se afastado de qualquer sorte de graciosidade: "Michelangelo, cujo fértil sentimento não pode limitar-se à economia e à imitação dos antigos, iniciou as divagações do ornato" (SW, 2, p.470). Essa maneira de observar a arte do pintor está ligada à tradição que coloca em Rafael o mérito de ser o maior dos pintores do que chamamos de renascimento. Tal tradição tem, entre os seus representantes mais ilustres, Lodovico Dolce, que no "*Parangon* entre Rafael e Michelangelo" já apontava para um modo excessivo de figurar do último:

> no que se refere ao nu Michelangelo é estupendo, e certamente milagroso e sobre-humano e não houve ninguém que se adiantasse a ele jamais. Mas isso acontece apenas em uma maneira somente: a de fazer um corpo nu musculoso e estudado, com escorsos e movimentos potentes que mostram todas as dificuldades da arte. Advirtamos pois que Michelangelo tomou do nu a forma mais terrível e pesquisada e Rafael a mais prazenteira e graciosa. (Dolce, 2010, p. 168).

Esse gigantismo das ações com que o pintor toscano busca maravilhar o espectador e a força de suas ações não pode se relacionar com a graça. Essa busca pelo difícil e majestoso não pode encontrar abrigo sob um conceito cuja economia é uma característica fundamental, a graça se exclui de qualquer expressão que não seja econômica. No texto que estamos trabalhando aqui esta reserva em relação a Michelangelo será melhor desenvolvida.

Outra aparição notável nesta lista é a das obras dos gregos, fundamento e objeto da própria noção que se pode atingir da graça, suas imagens a emanam e a demonstram

num caminho que podemos chamar de alegórico, pois elas transmitem a graça, enquanto conceito, de certa feita abstrato, quase que de modo presencial. A presencialidade da graça no todo dos monumentos disponíveis da antiguidade é como que a aparência sensível de algo que, em última análise, não é figurável. É na obra dos gregos, e de alguns poucos modernos, que tal conceito vai poder ser sondado, apresentado e inserido no mundo do devir: "O conhecimento e o julgamento da graça nos homens e sua imitação, em estátuas e pinturas, parecem ser diferentes, pois muito do que não é contrário à imitação seria desagradável na vida" (KS, p. 157). Há essa grande diferença entre o objeto da imitação e a própria imitação, "pois esta ou agrada mais se é mais distante do que se imita, ou em sentidos não treinados e na lacuna de uma abordagem e comparação embasada das obras de arte" (*Ibid*.).

A distância em relação ao objeto imitado é algo que trata não da realidade das coisas, mas mais de uma realidade que compete ao mundo das artes. Nesse campo da imitação, o realismo irá agradar apenas àqueles que não tem uma vivência com as obras, a realidade plasmada não é a base da beleza, mas pode ser razão do agradável. Na arte grega, há uma distância entre a natureza comum e aquilo que se vê figurado em suas estátuas, já entre os modernos, a via da imitação leva àquele realismo anunciado por Bellori, nenhum dos caminhos citados acima seria o correto, pois uma grande distância da coisa imitada poderia trazer o caráter fantasioso à arte, que marca a tradição do barroco tardio ou rococó; e uma imitação fiel daria à arte um realismo que não elege o mais belo para ser figurado.

Há de se educar o espectador no sentido de lhe fornecer a base de uma observação das artes que o insira na dinâmica das suas potenciais virtudes figurativas, todas ligadas ao belo e à beleza: "aquilo que pelo esclarecimento do entendimento e por proveito da educação agrada nos modernos, será transformado em desagradável depois de um duradouro conhecimento obtido das belezas da antiguidade". (*Ibid.*). Essa educação se faz ainda mais necessária se compreendermos que o "sentimento universal da verdadeira graça não é natural, mas ela pode ser adquirida, ela é uma parte do bom gosto e, como este, pode ser ensinada. (...) A própria beleza pode ser ensinada, embora ainda não se tenha uma explicação universal determinada dela." (KS, p.157-158). A versão que temos da beleza, em Winckelmann, sempre trará esta marca da incompledute de sua explicação e determinação. A sua possibilidade conceitual é díspar em relação à força de suas manifestações, sendo a graça algo que se liga a ela de modo unívoco, o caminho da definição da graça está ligado à noção de beleza.

A graça se liga então ao motivo fundamental destes textos anteriores à *História da arte da antiguidade*, a educação do observador, uma educação que se faz na conceitualidade e na própria experiência estética imediata. A mediação proposta por Winckelmann é no sentido da ampliação da experiência individual em relação às obras de arte e da libertação, por meio de uma experiência mediada, do senso comum. O bom gosto, assim como o bom senso, deve ser adquirido na relação com as artes e a mediação do autor se coloca no sentido de se tornar dispensável. A graça seria, neste ensaio sobre ela, o elemento mais afastado da etereidade da beleza; presente na natureza ela já tem em sua origem fixada no mundo do devir, ligada ao humano, "no ensinamento acerca das obras de arte a graça é o mais sensível dos elementos" (KS, p. 158). Ela reside na base da diferenciação das obras antigas das modernas e, desta superioridade dos antigos, ela fornece "a evidência mais compreensível" (*Ibid.*). É com a graça que se inicia o caminho que leva à observação que ultrapassa a mera sensibilidade, ela seria o ponto zero de uma escala ascendente até a beleza abstrata: "com ela deve-se começar o ensinamento que permite levar à elevada beleza abstrata" (KS, p. 158). Num caminho de superação do material, a graça se coloca como uma etapa inicial da compreensão das possibilidades imateriais da beleza. "A graça anuncia a beleza e prepara o nosso espírito a compreendê-la na mediação direta dos sentidos" (Pommier, 2000, p. 137).

Não se trata de eliminar a faceta material plasmada que vemos figurar-se nas obras de arte dos antigos, mas de uma educação dos sentidos em sua fusão com a sensibilidade; sentidos internos e externos, dirá Winckelmann em seu ensaio sobre a capacidade do sentimento do belo. Tal educação deve iniciar o movimento na direção da imaterialidade, da qual as obras são quase uma metáfora: "Na lógica do sistema de Winckelmann, a graça age tal qual um princípio de mediação na direção da beleza transcendente e sua manifestação sensível, controla a inessencialidade e trabalha no sentido de seu próprio cancelamento." (Testa, 1999, p. 247). A graça é o primeiro traço de evidência sensível primeira da beleza e se aplica a toda extensão sensível das obras de arte que figurem aquilo que de alguma forma possa ser pensado como que ligado ou participante em relação àquilo que pode ser considerado belo.

Voltando-se para o mecanismo da graça o autor começa a dar indícios técnicos de sua presença nas obras: "A graça nas obras de arte diz respeito apenas à figura humana e reside não somente naquilo que é essencial, em sua posição e seus gestos, mas também naquilo que é acidental, seus adornos e vestimentas" (KS, p. 158). Esse caráter

sensível, marcado pela existência terrena que aproxima nossa vista daquilo que é de uma existência que se afasta do material, conecta-se à acidentalidade, ao falível e ao devir. Colocar a graça no que adorna a figura humana não a exclui do que é essencial, mas seu campo de ação se amplia até aquilo que se considera supérfluo, tornando-se a graça algo que se faz perceber até no mais baixo dos aspectos das artes figurativas.

O trajeto da graça quase que se opõe ao da beleza, ela, em sua ligação com a figura humana, tem a sua matriz ligada ao insondável e se faz dirigir à materialidade em suas manifestações mais materiais. Essas manifestações estão ligadas ao que se coloca mais imediatamente diante de nossos olhos. A graça faz a união entre o que é visível e o que é invisível, ela é uma espécie de apresentação formal de conteúdos que não são figuráveis: "Sua característica é a peculiar relação da pessoa que atua e a ação, porque ela é como a água que é mais perfeita quanto menos gosto tem. Toda amabilidade externa em relação à graça, tal como na relação com a beleza, lhe é prejudicial." (KS, p. 158). Há uma exigência de concordância entre o caráter daquilo que é representado e sua representação, da ação e do agente que leva a uma pureza da expressão. Essa pureza, que será a marca daquilo tudo que caracteriza a beleza, tem sua ligação com um modo de ver a beleza e tudo que se liga às suas manifestações. Essa seria uma primeira introdução do grande paradoxo que encontramos nas obras de Winckelmann: em última análise a beleza não é passível de figuração. Essa pureza, se levada a cabo, não pode se misturar à materialidade.

A acidentalidade não participa de uma graça pura, a ausência de mobilidade é que deveria levar à beleza etérea, mas há sempre a questão da expressão. A arte tem de usar dos meios materiais para se expressar. No caminho da beleza abstrata, isso se trataria de um desvio, mas um desvio necessário que torna possível a manifestação da beleza no mundo sublunar, no mundo do devir. É como se a beleza se apresentasse apenas como simulacro na contigência histórica. A beleza material seria um caminho metafórico de analogias que permite que sintamos a beleza em meio à corruptibilidade do mundo. A graça não deixa de ter, e isso será melhor delimitado quando Winckelmann dividir, em sua *História da arte da antiguidade*, a graça em dois tipos, um celeste e um material, sua ligação com aquilo que de tão insondável não seja inserido em nenhuma imagem, em nenhuma materialidade. Ela subjaz o sistema da beleza no sentido de um cancelamento do sensível, "controla como princípio regulador e como limite ideal o inessencial da representação, a representação em si sendo considerada como acidente da beleza, e opera em sua redução, em sua anulação" (Testa,

1999, p. 248). A graça atua como princípio que nos leva a um caminho de metáforas e analogias, um caminho alegórico, na direção da imaterialidade material que regula a figuração artística, a caminho de sua própria exclusão. Esse paradoxo das figurações ao invés de paralisar a busca pela beleza lhe serve de móbile e de impulso na direção da superação da matéria por meio do materialidade plasmada que lhe serve de alegoria.

Este paradoxo obriga o autor a voltar-se à matéria. Não qualquer matéria, mas a alegoria mais perfeita da beleza abstrata: a arte grega.

> A posição e os gestos das figuras dos antigos são como as de um homem, que inspira respeito e o pode exigir mesmo quando se apresenta diante dos olhos dos homens sábios. Sua movimentação contém o necessário motivo do seu agir, como deve ocorrer com um sangue sutil e fluido unido a um espírito modesto. (KS, p. 158).

Essa necessária ligação entre caráter e figuração, já presente no modo de nosso autor observar as obras de arte desde a sua descrição do *Laocoonte* e de Niobe nos *Gedanken*, é a possibilidade de distinção entre os gregos e os modernos no âmbito deste aspecto material mais sensível que é a graça. A postura é a representação necessária do caráter do figurado. Tendo em vista a economia que rege o todo da teoria figurativa de Winckelmann deve haver uma correspondência entre o homem e sua ação, entre os movimentos internos da alma e dos movimentos externos do corpo. A aparência dos movimentos externos deve revelar uma sutileza espiritual que leva ao movimento necessário por meio da indicação de toda sorte de conteúdo interno.

Depois dessa apresentação teorética da graça em suas características gerais, como de costume em textos de nosso autor, a reflexão se volta para as imagens que com sucesso ou não tentaram transmitir essa característica em suas figuras. Já no começo desta indicação acerca da graça em termos de suas posições e gestos, o autor ao falar da postura das figuras humanas, diz que "Para os artistas modernos uma posição de repouso parece insignificante e sem espírito" (KS, p. 158). O *pathos* calmo e tranquilo dos antigos não é o objeto de interesse dos modernos, há neles a preocupação de transmitir uma "posição ideal" (*Ibid.*) e para tal, eles se afastam da naturalidade e da natureza: "eles colocam o peso do corpo fora da perna que lhe dá sustentação e a parte superior do corpo, nos modernos, se torce em relação ao seu repouso e sua cabeça se volta como a de uma pessoa que vê um relâmpago inesperado" (*Ibid.*). Essa movimentação forçada, longe da natural disposição de um espirito ligado à naturalidade apresenta algo que não tem nenhuma ligação com a serenidade dos antigos.

“Qualquer um que, como estes, graças a uma lacuna de oportunidades de ver o antigo, não é esclarecido o bastante, prefere representar um cavaleiro em uma comédia ou um jovem francês em sua peculiar afetação” (*Ibid*.). Há uma exigência de posicionamento que liga as figuras dos gregos com as figuras “elevadas ou heróicas e trágicas da arte” (KS, p. 158). Isso fornece o campo de ação para a figuração da graça, onde qualquer traço de comédia é posto de lado. Há o indicativo de uma respeitabilidade da imagem, que nos é ensinada pelos gregos. Eles se encontravam ligados a um escrupuloso bem estar que não permitia que suas imagens aparecessem com qualquer parte ociosa. Tudo participa do que é interno àquilo que se representa, num modo que a determinação do gestual da estátua é dada pela própria caracterização da mesma, os limites são fornecidos pelo próprio objeto: “os antigos eram conscientes do bem estar assim gerado, tanto que é difícil encontrar em suas obras imagens com as pernas cruzadas” (*Ibid.*). Esse exemplo mostra que o gestual da representação deve conter-se em limites de um certo decoro, que permite a sensação de bem estar do espectador e ao mesmo tempo transmite a força de sua imagem.

Indo para os gestos, o que se detecta é também uma característica tributária da economia que comanda os critérios figurativos de Winckelmann: “no gestual das figuras antigas a alegria não irrompe em uma risada, mas mostra-se apenas no júbilo da satisfação íntima, no rosto de uma bacante igualmente vemos apenas a aurora da volúpia”. (KS, p. 159). Não há uma possibilidade figurativa que carregue sua característica interna na manifestação exagerada, tudo se dá numa certa serenidade, mesmo nos casos de dor e desespero: “Em aflição e em descontentamento elas são a imagem do mar cujas profundidades são serenas quando a superfície começa a se agitar, mesmo quando mostra a mais sensível das dores” (*Ibid.*). A graça, nesses dois casos, está ligada ao refreamento dos motivos internos na sua manifestação exterior. Pommier acha que a declaração que compara a graça à água pura se coloca no sentido de anteceder a uma objeção: “mas se a graça é a forma que assume a interiorização da alegria ou da dor, das paixões ou dos instintos, não se confunde agora como uma espécie de neutralização da expressão?” (Pommier, 2000, p. 138) A resposta está tanto na comparação com a água que “é como a água que é mais perfeita quanto menos gosto tem” (KS, p.158) quanto na metáfora marinha, retomada da imagem já apresentada nos *Gedanken*. Nessa profundidade como o domínio do que é inamovível, as profundezas serenas se colocam na agitação da superfície como algo que não se oculta, a junção de um espírito sereno e uma superfície que manifesta essa serenidade mesmo diante das

maiores agitações da vida é a própria manifestação da graça: "Junção imperceptível entre alma e corpo, pura virtualidade de todas as formas, aspiração do concreto à abstração, a graça conjuga as suas contradições na imagem globalizante do mar. (Pommier, 2000, p. 139).

Retomar a imagem de seu célebre ensaio (GNA, p. 30) gera uma unidade entre o que se vê manifesto na graça e a célebre característica das obras gregas por lá elencada: nobre simplicidade e grandeza serena. A graça seria a manifestação dessa serenidade que se torna grandiosa em sua figuração, ela seria o primeiro passo na direção desta conceitualização ligada à eticicidade dos gregos. Perceber essa característica das figurações gregas é perceber a faceta sensível e que nos foi legada de todo o *ethos* grego. Aquilo que se mostrava no rosto e no corpo do *Laocoonte*, "uma grande e formada alma" (*Ibid.*), faz-se aqui uma exigência da graça "Niobe, mesmo na dor mais intensa, é como a heroína que não quer ceder a Latona" (KS, p. 139). A caracterização, que é símile ao tratamento dado ao *Laocoonte* nos *Gedanken*, vai ainda além:

> A alma pode se encontrar em uma condição onde ela, dada a grandeza do sofrimento que ela não pode expressar, submerge se aproximando da insensibilidade. Os artistas da antiguidade tinham aqui, como os seus poetas, a representação de suas personagens fora da ação que provocaria horror e lamento, e isso também para representar a dignidade humana e o controle da alma. (KS, p. 159)

A graça nos apresenta essa grandeza da alma na sua faceta mais sensível. Retomando aquilo que Winckelmann inseria na arte imitável que a Grécia nos havia legado, ela transpõe algo que é da esfera ética para a figuração. Sua função de expoente sensível se vê então ligada à própria eticidade da arte grega, que responde por isso a critérios de figuração que matém a economia das expressões. A sua função não deixa de ser a da metáfora da grandeza da alma, posto que esta é uma característica que não se apresenta à figuração. Ela traz um símile material do recolhimento do espírito e faz como que a anulação das paixões violentas. Nessa correspondência com a anulação das paixões violentas, ela serve à ascese na direção de uma beleza que é pura abstração. Ela traz como que uma resposta determinada à indeterminação da beleza que se encontra nas esferas superiores. Ela, como característica das obras dos antigos, não se trata de um recurso figurativo, mas da própria garantia material de sucesso na figuração que é ideal.

Os modernos não a conhecem: "Os modernos, que ou por não terem visto os antigos ou por não terem sido capazes de observar a graça na natureza, representaram a natureza não apenas como ela é sentida mas também naquilo que não se sente". (KS, p.

159). Isso gera um tipo de postura que é "uma posição similar à de uma pessoa diante do espelho, que se mostra em plena luz e de modo mais evidente sua bela mão a quem conversa com ele durante os seus cuidados de higiene, tão longamente quanto se possa. Na expressão suas mãos parecem as de um iniciante no púlpito" (KS, p. 160). Há nessa concepção da graça uma ligação com a tradição que a destaca de todo o aspecto da sociabilidade, não se estuda a graça diante de um espelho, ela não é algo que se pode atingir artificiosamente na postura dos corpos. Ela exige um grau de naturalidade, que para os gregos era uma realidade, mas para os modernos é uma coisa desafiadora. Essa relação com a natureza que nos coloca em um patamar de alteridade extremado em relação aos antigos faz com que a capacidade de ver a graça na própria natureza se veja em desvantagem em relação aos antigos, há algo que vem ao socorro que é o artifício à dissimulação, que no intento de se aproximar da graça nada mais faz do que se afastar dela.

Segundo a argumentação que nos indica o aspecto mais técnico das apresentações da graça, há algo ainda a ser explorado: a graça nos acessórios, "a graça no que é acidental das figuras antigas, ou seja, nos ornamentos e nas vestes, era, como na própria figura, aquilo que mais se avizinhava da natureza." (*Ibid.*). Nesse ponto que podemos considerar o mais atrificioso das artes, a ligação com a natureza é fundamental, pois é ela que, em termos da naturalidade, se deve apresentar entre as vestes e joias, "as possibilidades da matéria nunca foram exageradas" (*Ibid.*). Essa ligação com a matéria e o que é acidental deve responder a uma espécie de escala onde sua determinação não pode sobrepor à daquilo que se apresenta naturalmente. Há um decoro a ser seguido:

> Os deuses e os heróis se portam como se estivessem em um local sagrado, onde a serenidade (*Stille*) habita e não como um jogo do dos ventos ou o tremular de uma bandeira. Vestimentas esvoaçantes e arejadas devemos buscar apenas na nas pedras incisas, em uma Atalanta, por exemplo, onde a personagem e a matéria exigem e permitem. (KS, p. 160)

Há sempre um tom restritivo ao que é mais material na obra de Winckelmann e a graça deve se afastar de qualquer sorte de exagero, ela tem em sua origem e execução um aspecto que a liga ao ambiente religioso, o modo se aperceber dela exige uma serenidade que é típica dos deuses e heróis. "A reflexão sobre a graça leva a uma visão de um estado de graça em que o espectador se encontre em comunhão com a obra, sinal de uma realização quase religiosa que vem a fundir categorias da ética e da estética" (Pommier, 2000, p. 141). Esse entrave ético se antecipa à estética na condição de uma

decorosa expressão, mesmo das vestimentas. Devemos atingir essa *Stille*, que como vimos, tem sua origem marcada pela religiosidade, num caminho que do mais acidental da graça nos eleve às belezas que são incorpóreas. Posto que ela é acidente, ela pode ser um tipo de recurso que nos conduza, a princípio, às belezas mais imateriais. Tratar da vestimenta não é tratar do caminho inverso que faça o espectador se debruçar sobre a acidentalidade, essas vestimentas vem ao auxílio da incorporalidade, elas estão no centro da questão da graça:

> A Graça se estende à vestimenta, porque ela e suas irmãs antigamente estavam sempre vestidas e a graça na vestimenta se forma como que em si em nosso conceito, quando representamos para nós como as Graças deveriam ser vistas vestidas. Não as queremos em roupas de gala, mas como uma bela que amamos, ou seja, gostaríamos de vê-las levemente cobertas como que recém levantadas da cama. (KS, p. 160)

Essa versão da mulher amada que não queremos ver entre grandes adereços é tópica frequente da antiguidade.

Há no desejo uma afinação em relação à natureza, mas que não elimina a sua força moral: o artista deve recorrer a ela como um enamorado, mas com a possibilidade de vencer toda a materialidade acidental de sua obra. Essa sensualidade se liga apenas ao que é superficial da graça, sua acidentalidade, não significa que esta graça possa e deva se fazer sentir nos gestos e nas posturas das figuras. Ela é o anúncio de uma naturalidade que se perdeu entre os modernos:

> Nas obras modernas, depois de Rafael e seus melhores discípulos, não se pensou que a graça também podia ser tomada aplicada às vestimentas, porque ao invés de panos leves resultaram sempre em tecidos mais pesados, que cobriam a sua incapacidade de se figurar o belo. Posto que as dobras pesadas dispensava o artista de buscar nos antigos a forma dos corpos sob o tecido e a figura parece ser feita apenas para ser vestida. (...) Nós nos vestimos com peças leves, mas as figuras de nossa arte não gozam da mesma vantagem. (KS, pp. 160-161)

Essa distinção histórica prossegue:

> Quando se pretende falar da graça em sentido histórico depois da retomada das artes, então teríamos mais do que o contrário. Na escultura a imitação de um único grande homem, Michelangelo, afastou os o artistas do conhecimento dos antigos e da graça. Seu entendimento elevado e sua grande ciência fizeram com que ele não se restringisse à imitação dos antigos. Sua imaginação era muito inflamada para os sentimentos ternos e para a amável graça. (KS, p. 161).

Lembremos que já desde o começo do texto Michelangelo não se relaciona com o que Winckelmann entende por graça. Nele a naturalidade não se manifestava: “ele

buscou apenas o extraordinário e o difícil na arte e a eles submetia o agrado porque o agradável reside mais no sentimento do que na ciência" (*Ibid.*), o que não pode ser pensado diante da graça que exige um modo de operar que se deixe levar pelos tênues movimentos e a uma naturalidade espontânea, Michelangelo, "por sempre mostrar ciência, se torna exagerado" (*Ibid.*). Não se trata de detratar o pintor toscano, mas de mostrar o quão distante a graça se encontra do engenho e da individualidade inflamada. Michelangelo encarna sempre o artista livre, que se vê longe das regras, do decoro e da própria antiguidade. Ele é a própria figuração que liga ao engenho individual os frutos de sua arte "como exercício arbitrário de uma liberdade sem lei, que transcende os confins normativos dos antigos e da natureza, explorando o herético território do irregular" (Testa, 1999, p. 107-108). A partir desta guinada da arte iniciada por este artista algo se colocou como necessidade aos artistas: a ciência excessiva ligada ao extraordinário. Aqui Winckelmann segue, como já dissemos, a tradição representada por Lodovico Dolce, uma vez mais: "Michelangelo buscou sempre em todas as suas obras a dificuldade" (Dolce, 2010, p. 173) ou "Michelangelo não quer que suas invenções sejam entendidas mais do que por poucos doutos" (*Ibid*, p. 164). Mas vai além, pois localiza nele um ponto de inflexão que fez a arte se afastar de sua graça e da herança dos antigos. Seguindo no sentido histórico, a herança deste pintor é apresentada pelo modo de operar de seus discípulos: "Seus discípulos seguiram seus exemplos, mas não o podendo alcançar em ciência, e suas obras falham até mesmo neste valor, também falharam na graça, aqui de modo mais digno de nota e escandaloso; o entendimento deles não podia se ocupar dela" (KS, p. 161).

Depois de apresentar o desvio exercido por este grande pintor e escultor, para o qual grande respeito ainda é aplicado, apesar das discordâncias, Winckelmann volta-se para o seu mais pernicioso desdobramento histórico: Lorenzo Bernini: "Afinal aparece Lorenzo Bernini no mundo, um homem de grande talento e espírito, mas para quem a graça não apareceu nem em sonho" (*Ibid.*). Mais uma vez, o escultor mais célebre do que se convencionou chamar de barroco é o alvo privilegiado das críticas de Winckelmann. Esse escultor, que era defendido por seu opositor ideal nos *Gedanken*, representa todas as características perniciosas da arte que nosso autor gostaria de suplantar mediante a convivência com a arte da antiguidade. Mesmo que esse escultor, pintor e arquiteto ainda muito jovem tenha executado uma obra como *Apolo e Dafne* "Uma obra maravilhosa pra tal idade e que prometia que por meio dele a escultura chegaria ao seu mais elevado cume"(KS, p. 161-162). Seu David "já não se aproximava

daquela obra" (*Ibid.*, p. 162). A dinâmica história, apenas esboçada aqui se coloca na vida deste escultor que "Não podendo alcançar ou eclipsar as obras dos antigos tomou uma nova via, na qual facilitou o gosto deteriorado de seu tempo, assim ocupou o primeiro posto entre os artistas modernos e nisto ele foi bem sucedido. (*Ibid.*).

Seguindo para o conceito aqui delineado ele mantém o tom combativo: "Naquele tempo, afastou de si totalmente a graça, pois ela não podia coincidir com seus propósitos" (*Ibid.*). Esse propósito era o de

> se prender ao fim que é diametralmente oposto à antiguidade: buscando suas imagens no mais comum da natureza.Seu ideal é tomado de criaturas que estão em um céu que lhe era desconhecido, já que nas partes mais belas da Itália a natureza se mostra muito diferente daquela que ele forma em suas imagens. (*Ibid.*)

Essa ligação com o agrado de seu tempo o afastou das grandes manifestações da beleza e da graça, e esta última, como algo que é um agradável por meio da razão não pode ser atingida por um artista que "foi adorado e imitado como um deus da arte, e suas estátuas recebiam apenas a santidade e não a sabedoria, por isso uma figura de Bernini é melhor para uma igreja do que o *Laocoonte*." (*Ibid.*). Essa inserção no seu mundo e no contexto religioso de seu tempo é o motivo central do insucesso de Bernini como artista, pois ele foi um deus num momento em que o gosto se tornava corrompido e suas figuras são o reflexo deste momento decadente da arte. Suas formas excessivas agradavam o mundo e de "Roma, podes tu, meu leitor, estar certo que suas consequências seguiram para outras terras" (Ks, p. 162). Bernini é a representação do tempo em que a arte se tornou mais decadente, suas figurações realistas e encantatórias são a apresentação sensível de noções deturpadas da arte. O excesso de carga sensível o afasta da graça, essa apelação ao que há de mais baixo no sentido de uma expressão cheia de *pathos* afasta a arte de seu caminho, obrigando os teóricos do neoclassicismo a estabelecer uma estratégia de refundação em relação à antiguidade; como vimos na primeira parte deste trabalho, o mal supremo é representado ainda mais uma vez por Bernini que é aqui a imagem de toda a decadência da arte do século XVII.

Depois de apontar sua panóplia para o artista que desencaminhou a arte, os olhos do espírito de Winckelmann se voltam uma vez mais para a Grécia: "As graças eram postas na entrada dos lugares mais sagrados em Atenas. Nossos artistas deviam colocá-las em suas oficinas, portar um anel delas para que sua lembrança não cessasse e seus sacrifícios deveriam ser dedicados a essas deusas" (*Ibid.*). Na sua busca por refundar a arte e sua apreciação, a presença destas divindades deve ser uma condição aos artistas,

não é coincidência que dois de seus pintores mais diletos, Rafael e Correggio, tenham feito obras que figuravam essas divindades, o primeiro em um quadro hoje em Chantilly e o segundo, nas *lunette* da Câmara de São Paulo em Parma. Essas divindades e sua manifestação sensível plasmada no todo das obras da antiguidade seriam para nós que as observamos, algo que se coloca de antemão na entrada do lugar sacro da beleza, pois assim como as divinas graças portavam na entrada de lugares sacros, a graça como característica das obras de arte em seu deve anteceder o grande passo sagrado que é a apreensão da beleza.

Esse texto mesmo cumpre uma função análoga, a de anteceder um projeto maior, pois nele o autor confessa:

> Nestas breves considerações me limitei principalmente à escultura, porque pode-se fazer algo análogo em relação à pintura mesmo estando fora da Itália. E o leitor terá o prazer de descobrir por si ainda mais do que o que eu disse. Eu semeio apenas uns poucos grãos de uma semeadeira maior que eu farei assim que o ócio e as circunstâncias permitirem. (KS, p. 162)

É na antecâmara de toda sua construção teórica que os textos que apresentamos até aqui se posicionam. E embora guardem uma coerência com seus desdobramentos posteriores, não podemos negar que muita coisa vai se alterar quando tais conceitos abordados forem colocados na dinâmica histórica de sua *História da arte da antiguidade*. Por ora, que nos baste entender que do primeiro passo, que tratava da mera observação e consideração das obras de arte, deu-se este segundo que aproxima categorias abstratas de nossa sensibilidade na chave da característica fundamental da graça. O próximo passo terá uma diferença em relação a esses dois, pois se pretenderá pensar a própria capacidade de sentir o belo.

3- A educação dos sentidos – A capacidade de sentir o belo

A obra que finaliza este ciclo de escritos que antecedem a publicação de sua *História da arte da antiguidade* é um extenso ensaio intitulado "Ensaio sobre a capacidade do sentimento do belo e do ensino desta capacidade". O ensaio revela a soma dos avanços ocorridos nos quase quatro anos que o separa dos ensaios anteriores. Sua noção da beleza aqui se vê atrelada a toda uma indicação acerca dos mecanismos da sensibilidade que se ampara na indicação do sujeito em relação a este importante sentimento. Esse texto é o que mais se dedica às faculdades empenhadas na abordagem da obra de arte, se no primeiro texto de que tratamos nesta segunda parte a questão imanava da obra para o sujeito, neste texto é do sujeito, em uma experiência estética, que se vai para a obra. Não se trata de um tipo de abordagem que isole as facetas da experiência, pois "a capacidade de sentir o belo na arte é um conceito que une a um só tempo a pessoa e a coisa, o que contém e o conteúdo, que eu porém encerro em um só conceito" (KS., p. 212). Tamanha é a unidade entre as partes, que é da própria união que vem a permissão para que aqui se trate "principalmente da primeira" (*Ibid.*)

A questão de investigar a capacidade de sentir o belo, aqui se vê encerrada em um viés mais voltado para o sujeito, pois o texto tem um endereço claro no aspecto individual, já colocado, de certa forma, na dedicatória:

> Meu amigo! Sobre o atraso neste prometido projeto, me torno claro por meio das palavras de Píndaro a Agessidamo, um jovem nobre de Locri, 'de bela forma e brindado pela graça', que esperava por longo tempo uma ode a ele prometida: Aquilo que se paga com culpa tolhe a intenção". Sua bondade pode aplicar essa passagem à presente dissertação, que acabou se tornando diversa daquela que era a intenção anterior, quando eu pretendia incluí-la naquilo que viria à luz como as chamadas *Cartas Romanas*. O conteúdo foi tomado de ti. (...) (*Ibid.*)

O interlocutor desta comunicação é um jovem nobre do norte, mais precisamente o Barão Friedrich Rudolph von Berg, por quem o autor parece ter nutrido grande afeição, mas para além disso, mais uma vez o endereço é e pode ser mais generalizado, trata-se da parcela da população do norte que pretende se educar no campo das belas artes. Este conceito que funde suas duas facetas, a obra e o sujeito, é o da beleza, pois "o belo tem um significado mais amplo que o da beleza, este último trata sempre da forma e é a mais elevada intenção da arte, o primeiro se estende por sobre tudo que pode ser pensado, esboçado e trabalhado." (*Ibid.*)

Essa distinção é necessária, pois aqui se trata do belo nas artes e a beleza como sua manifestação. A importância individual da beleza é algo de que vai se ocupar Winckelmann. Não se trata ainda do belo na história ou um belo que emana da educação e da liberdade de todo um povo que emana das obras.

O duplo influxo desta experiência é uma característica de todo o modo de ver as artes do autor. Somente da união entre esses aspectos, ou seja, o olho e a obra, é que a capacidade de sentir o belo pode ser formada: "Acontece com esta capacidade o mesmo que com o universal entendimento sadio, todos acreditam possuí-la, e esta é ainda mais rara que o engenho (*Witz*)[64], posto que todos possuem olhos, todos acreditam poder ver como os outros" (KS p. 213). O que não significa que o arbítrio e a subjetividade devam suprir as diferenças e preencher qualquer sorte de lacuna pois "o céu deu a todas as criaturas racionais a capacidade do sentimento do belo, mas em grau muito diverso" (*Ibid.*). Embora haja uma série de diferenças possíveis, o substrato sobre o qual repousa tal capacidade é dado a todos os homens e se desenvolve a partir dos objetos.

Tal capacidade é também comparada ao espírito poético, e como este ela é vista como "uma dádiva dos céus" (*Ibid.*), mas, ao contrário do espírito poético, é "menos formada por si mesma e permanece vazia e morta sem doutrina (*Lehre*) e lição" (*Ibid.*). O texto, diz Winckelmann, vai se desdobrar em duas partes: uma é sobre "essa capacidade natural em geral" e a outra, sobre "o seu ensinamento" (*Ibid.*). Esse sentimento dado a todos deve ser educado na grande maioria dos homens, pois em sua maioria, eles têm esse sentimento ou a disposição para ele, mas "são como partículas leves que se atraem indistintamente a um corpo elétrico qualquer e logo voltam a cair, aí então o sentimento é curto como o som de uma corda cortada rapidamente" (*Ibid.*). Na ausência de uma educação que leve em consideração a capacidade, "o mediano e o belo serão igualmente bem vindos, assim como o meritório e a turba o são para homens de cortesia mediana" (*Ibid.*).

[64] Apesar de o termo *Witz* poder ser traduzido por chiste, como o fez Márcio Suzuki, acreditamos que aqui ele se refira a outra tradução possível do termo, pois Winckelmann parece se inserir em um léxico cujo contexto é mais Leibniziano (Christhian Wollf definiu o chiste como "facilidade de perceber semelhanças" [Wolff, apud. SUZUKI, 1998, p. 197, nota 28]) , a frase lida com a acepção que o próprio Márcio Suzuki sugere: um termo que ainda se vê carregado da "ressonância filosófica da palavra em alemão, onde corresponde ao francês *esprit*, ao inglês *wit* e ao latim *ingenium* (o que tornaria plausível a tradução por engenho em português)." (SUZUKI, 1998, p. 197, nota 28). Embora aqui a ressonância da concepção que leva à tradução por chiste também se apresente, pois quem duvida da raridade de se obter sucesso em um chiste, gracejo ou piada? Podemos pensar também que Winckelmann joga com a acepção de vário tipo da palavra em alemão.

Há uma insistência nessa diferenciação de graus da capacidade de se sentir o belo, e o exemplo dado é muito divertido:

> Em alguns essa capacidade é encontrada num grau tão baixo que parece que a natureza a deixou de fora em sua distribuição. Dessa sorte era um jovem bretão de primeira categoria que não deu nenhum sinal de vida e de sua existência quando, passeando comigo em uma carroça, lhe fiz um discurso acerca da beleza de Apolo e de outras estátuas de primeira classe. A sensibilidade do Conde de Malvasia, autor de uma vida dos artistas bolonheses, devia ser de um tipo próximo a este. Esse palrador chama o grande Rafael de oleiro de Urbino, junto com a opinião corrente da turba, ele diz que este deus dos artistas pintava vasos.(...) A verdadeira beleza age sobre tais criaturas como a aurora boreal, que ilumina mas não esquenta. Deve-se dizer, tendo em vista tais pessoas, que eles são do tipo de criatura que nos conta Sanconiaton (...) que não tem nenhum sentimento. (KS, p. 213-214)

A presença de dois dos critérios centrais nessa declaração acerca destes dois sujeitos mostra que essa capacidade, por mais que não extrapole o aspecto individual, não é isenta de critérios: Apolo, o de Belvedere, e Rafael, dois dos exemplos mais centrais do autor permitem que se julgue a altivez desta capacidade nos sujeitos; pelas obras é que podemos entender o grau de aperfeiçoamento da capacidade, pois estes momentos de observação são a própria capacidade. É só a partir do conteúdo é que se pode avaliar a capacidade de conter essas belezas. O que fornece a regra é a própria obra. Alguém que não consegue atingir a grandeza de Rafael em suas observações ou que permanece impassível diante do *Apolo de Belvedere* não possui a capacidade em sua manifestação máxima. Enquanto disposição natural ela é rara.

Da raridade desta capacidade há ainda outro argumento: "Pode-se ter a ideia do quão raro é tal sentimento pela ausência de textos que ensinem o belo, desde Platão até o nosso tempo os escritos deste tipo são vazios e são, quando consideramos a beleza universal, sem ensinamento e de conteúdo escasso." (KS, p. 214). É apenas nessa união das partes que se pode falar da beleza; ela possui a sua faceta material que se nos apresenta aos olhos. O problema é que "alguns modernos tentaram abordar o belo nas artes sem o ter jamais conhecido" (*Ibid.*) e é apenas na presença das obras que esse sentimento se pode ver completamente sentido. Ele é a união da obra com a pessoa, é o que as une de maneira estável e não como partículas que se atraem por um objeto qualquer. Há uma busca pela solidez deste sentimento; uma solidez que se possa estender até a beleza mais universal.

Seguindo na sua apresentação, Winckelmann apontará um de seus amigos para poder dar reforço ao exemplo, o amigo em questão é o Barão de Stosch, que antes de conhecer Winckelmann "queria instruir sobre a gradação das melhores estátuas e uma ordem para examiná-las e observá-las" (*Ibid.*). Ao retomar a situação Winckelmann diz-se surpreso ao ver

> que um Antiquário dos mais formados tenha colocado o Apolo Vaticano, esta maravilha da arte, abaixo do Fauno Dormente do Palácio Barberini, que é de uma natureza selvagem; do Centauro da Villa Borghese, que não é capaz de nenhuma beleza ideal, dos dois Sátiros antigos do Campidoglio e depois da cabra de Justiniano, da qual apenas a cabeça é uma parte melhor. Nessa ordem a Niobe, o modelo de beleza feminina, ocupava a última parte. Quando o questionei sobre esta equivocada ordenação, sua desculpa foi que quando jovem ele viu as obras dos antigos na companhia de dois artistas transalpinos e os juízos destes artistas eram os seus até aquele tempo. (*Ibid.*).

Dessa amizade surgiu ainda um outro debate. Acerca de uma "obra redonda na Villa Pamphili, com figuras em riste, que ele tomava como o mais antigo monumento da arte grega e eu ao contrário o tomava por um trabalho de tempos mais tardios entre os dos Césares" De onde viria o erro? pergunta Winckelmann. "Tinha-se por mais antigo aquilo que era pior e com esse mesmo sistema (*Systema*) seguiu Natter em suas pedras incisas." (*Ibid.*). Aquele mesmo problema que se manifestava na forma da arte, a de deduzir as formas a partir de algo já estabelecido se coloca aqui no aspecto da recepção, a cópia é problemática até mesmo na faceta receptiva das artes. O sistema coloca um tipo de recepção que não é a de quem pensou por si mesmo. A preceptiva que se constrói nestes textos não é uma preceptiva no sentido de fornecer regras exteriores ao olho, mas regras ao modo de se olhar uma obra de arte. Nos dois casos, o senhor von Stosch se colocou diante das obras com uma carga anterior à observação. Mas, ainda assim, o pensar por si não é totalmente autônomo, ele se determina de acordo com as obras observadas que têm sua objetividade garantida como faceta material de algo que não pode ser manifesto na natureza de outro modo que não a manifestação artística.

O valor dos objetos de arte não advém de algo que se instale conceitual e programaticamente, é no reconhecimento interno de uma obra digna de beleza que os esforços deste texto se colocam: daí o texto ser sobre uma capacidade e de sua educação. Os exemplos que se colocam neste início do texto são quase que a representação negativa do que aqui se pretende apresentar, isso vai ficar cada vez mais claro no texto. Mas não se trata de um atributo independentemente autônomo do arbítrio

individual: “Nada é mais delicado que negar a alguém o bom gosto, que em outras palavras significa também a mesma capacidade [de sentir o belo]” (KS, p. 213). A associação com o gosto faz dessa capacidade algo que é manifesto nas obras, como vimos no tratamento dos *Gedanken*. Impedindo qualquer aplicação meramente subjetiva e relativa da capacidade. É exatamente por essa objetividade que se manifesta nas obras, principalmente as dos gregos da antiguidade, que a própria potencialidade dela vai poder se aprimorar: “Essa capacidade se tornará madura e desenvolvida por meio de uma boa educação (...). Essa se desenvolve mais em cidades grandes do que em pequenas e em uma frequentação habitual (*Umgang*) mais do que por erudição” (KS, p. 215). A visitação habitual em oposição à erudição é uma marca do pensamento de Winckelmann, posto que os critérios objetivos se encontram nas obras não é pelo auxílio exterior que se vai poder atingir a plenitude desta capacidade.

Sobre a erudição o argumento será o mesmo que sobre a brevidade necessária na história: “pois o muito saber, diziam os gregos, não desenvolve nenhum entendimento sadio e aqueles que se tornaram célebres pela erudição na antiguidade não são os que se tornaram de longe os mais hábeis nessa capacidade” (*Ibid*.). A questão é a do necessário, como o exemplo de Sócrates no início do texto sobre Xenofonte, temos de ter em mente que o saber anterior adquirido pela leitura de livros e um olhar frio em relação às obras nada garante em termos de uma capacidade que só se faz formar diante delas. Há uma necessidade nesse abordar que não pode ser frio e que vai para além daquilo que se pode adquirir pelo acúmulo de informações. O que se manifestava como um sistema, uma teoria ou até mesmo uma ordenação, se torna morto se não houver um tipo de aproximação e abordagem das obras que não seja desinteressado. O bom termo desta capacidade exige uma movimentação do sujeito, uma movimentação que possua um móbile que a direcione em relação às belas formas.

O que está em jogo também é a crítica à tradição antiquária romana, algo que mostra que a erudição não dá conta das manifestações da beleza e, a relação fria que se baseia em aspectos que não sejam a beleza, não despertará este sentimento mesmo diante de uma constante visitação. Os romanos não desenvolvem a sua recepção do belo mais rápido que outros povos, o que Winckelmann acha estranho, mas sua resposta jocosa nos dá uma noção do que ele achava dos que, nascidos em Roma, mesmo diante do maior acervo de belas obras, não se desenvolviam: “os homens são como galinhas que abandonam os grãos que estão próximos para pegar sempre aqueles que estão mais

distantes, por isso aquilo que temos diante dos olhos diariamente não desenvolve grande atração sobre nós" (*Ibid*.).

Exige-se que essa capacidade se forme diante de uma inclinação e um carinho em relação às artes. Não nos esqueçamos que Winckelmann, filho de um sapateiro em Stendal, se coloca como alguém que superou algumas condições adversas "mesmo quando a educação é negligente, esta capacidade não é suprimida, como o sei por minha experiência" (*Ibid*.). Uma capacidade assim deve ser estimulada, mas não há nada que a possa anular. Ela depende de muitos fatores que impõem uma certa dinâmica na história individual dos agentes. "Na primeira juventude esta capacidade, como toda inclinação, é envolta em emoções vagas e obscuras e se anuncia como um comichão na pele que não se pode encontrar em um lugar específico na hora de coçar."(KS, p. 215) Essa imagem, das mais chulas de Winckelmann, mostra apenas a imprecisão da origem desta capacidade. Na sua insistência pela educação deste sentimento, o autor vai colocar os primeiros aspectos que denotam esta capacidade:

> um coração suave e sentidos obedientes são os traços desta capacidade. (...) Onde esse sentimento falta, seu ensinamento é análogo ao de se tentar ensinar o conhecimento belo para um cego, assim como a música para um ouvido não musical. Um outro traço evidente desta capacidade nos jovens, mesmo naqueles que não crescem em contato com as artes, é o impulso natural para o desenho." (*Ibid*.).

Nesse caminho de uma educação estética, a inclinação do sujeito e a educação é que vão ser os principais aspectos de uma formação que vise a contemplação das belas formas. Essa iniciação deve se dar na presença de obras, mas mesmo essa dinâmica é variável, ela depende de diversos fatores contingentes. A ausência de uma destas condições, não faz ruir o complexo aparato que se coloca a operar diante da beleza. A educação estética que Winckelmann busca aqui tem uma clara ligação com o caráter daquele que a deve aprender. Essa educação é também ética, aquilo que Márcio Suzuki diz acerca da obra de Hutcheson também pode ser dito da obra de Winckelmann: "o senso da beleza abre caminho para a demonstração de que o homem também tem um senso imediato da beleza moral" (Suzuki, 2014, p. 171). Mas em Winckelmann a moralidade é partícipe da mesma inclinação difusa e que não permite uma localização exata que se manifesta num "coração suave" e em "sentidos obedientes".

Esses sentidos obedientes permitem que se alcance uma noção da beleza que vai para além da beleza manifesta na natureza ordinária pois o que se busca é "um conhecimento amplo da beleza humana que venha compreendido em um conceito

universal" (KS, p. 216) e ainda reforça: "demanda-se mais sentimento no belo artístico do que no da natureza porque no primeiro o belo é como as lágrimas do teatro, que são sem dor e sem vida e são provocadas e supridas pela imaginação" (*Ibid.*). A imaginação possui um papel nesta transposição para o mundo das belezas e é nela que devem se concentrar os esforços de uma educação estética: "[A imaginação] é na juventude muito mais inflamada do que na idade adulta, portanto essa capacidade da qual eu falo deve ser treinada desde cedo e deve se dirigir ao belo, antes que a idade em que com espanto reconhecemos que não o sentimos" (*Ibid.*). Há todo um processo individual a ser percorrido, mas sempre tendo em vista certa universalidade. Não se trata da beleza que sentimos nas formas da natureza, o belo ligado ao desejo da "beleza do sexo feminino" (*Ibid.*) nos afasta da verdadeira beleza, mas não por uma razão qualquer, nos afasta da beleza que nos é historicamente apresentada, pois os gregos "deram as maiores belezas mais para o nosso sexo do que para o outro" (*Ibid.*). Esse belo interessado e cheio de desejo, também típico da juventude deve ser evitado como critério, pois ele não auxilia no caminho da beleza conceitual e que é geral. Esse primeiro movimento em direção a certa liberação do belo em relação à materialidade não significa um desinteresse pleno, as paixões devem operar, mas diante do substrato material da beleza, ou seja, as obras dos gregos. Aqui a arte grega já parece exercer o seu valor normativo.

A particular beleza expressa nas obras do mundo grego vem em substituição ao belo da natureza. É dos modelos que se pode partir para a eles retornar, com a capacidade um tanto mais desenvolvida. Do modelo se parte e ao modelo se retorna. Por isso a escolha dos modelos é tão importante:

> Aquele que admira o feio não deve ser entendido como alguém que não possui a capacidade deste sentimento. Mas como alguém que é como uma criança a qual se permitiu que tudo que quisesse ver se apresentasse diante de seus olhos, de tal modo o sentimento pode se tornar mimado e equivocado, quando os objetos vistos nos primeiros anos forem medíocres e ruins (*Ibid.*)

Portanto, é na escolha dos modelos que a eficiência desta educação se deve encerrar. A preceptiva não se coloca no sentido de uma regra preestabelecida, mas de um objeto que manifeste este sentimento, ou o bom gosto ao qual este sentimento é identificado. A questão mais uma vez é a da norma que se manifesta na forma. "A educação do sentimento estético é de fato concebida por Winckelmann como uma iniciação à contemplação do belo por meio da visão da forma" (Testa, 1999, p. 313). A importância destes objetos supera o papel de ilustração ou de exemplo, eles são parte

deste sentimento e não podem ser afastados onde este sentimento deve nascer. É só na relação entre o que contém e o conteúdo, da obra e do olho, é que este sentimento é possível. O sentimento do belo não pode emanar de nenhum outro lugar que da beleza plasmada em obras de arte; ele é, a um só tempo, o princípio figurativo das artes e a própria possibilidade de sua recepção.

Depois de toda essa preceptiva negativa deste sentimento, o autor do ensaio vai para a caracterização deste sentimento. Depois de colocar a centralidade do aspecto modelar da arte a ser observada, o autor vai mostrar como opera a capacidade deste sentimento, o que se segue aqui é a explanação das operações do espírito que permitem a recepção da beleza e seu sentimento. Aqui se encontram passagens que mais se aproximam de uma teoria da sensibilidade, ou uma teoria das faculdades inferiores, como a tradição ligada a Baumgarten foi recepcionada. Ainda que agora Winckelmann vá se dirigir ao aparato humano do sentimento do belo, seu exemplo não deixa de ter sua ligação com o caráter normativo daquilo que é historicamente plasmado.

Sua primeira passagem a respeito da faceta individual começa assim: "O verdadeiro sentimento do belo é comparável a um gesso fluido despejado sobre a cabeça de Apolo que a toda parte toca e envolve." (KS, p. 217) Esse exemplo do gesso é interessante, pois vincula a observação a algo que interpenetra cada detalhe e curva da obra, o olhar deve ser daquele que se encaminha para dentro da obra sem deixar de se vincular à sua superfície. O autor "enfatiza esta metáfora líquida para dizer a adequação absoluta da obra prima e do sentimento experimentado diante dela" (Pommier, 2003, p. 100). O que se exige é a grande calma e tranquilidade dessa apreciação ativa das obras. Ela se obscurece diante de qualquer sorte de movimentação eloquente e autorreferente do observador: "o conteúdo deste sentimento não é proveniente do impulso, da amizade ou do agrado, mas provém do delicado sentido interno purificado de qualquer intenção, desse modo o belo mesmo é sentido" (*Ibid.*). Essa inclinação na direção do belo é uma espécie de aniquilação dos movimentos subjetivos do observador, ela não possui uma ligação com o interesse pessoal. Ela se identifica com a obra, pois toma de si o mínimo possível para a observação, tal como a obra toma de o mínimo da materialidade para se mostrar no mundo do devir. Há uma coerência entre os objetos e os sujeitos que sabem apreciá-los.

Há também uma declaração fundamental nessas passagens do texto, temos aqui a indicação mais clara de como Winckelmann acreditava que seria lido:

> O senhor vai dizer aqui que estou a entoar conceitos platônicos, que a muitos negam este sentimento. O senhor sabe, porém, que em doutrinas, assim como em leis, devemos buscar atingir o mais alto tom, pois a corda vai se tornar frouxa por si só, digo o que deve ser e não o que usualmente acontece; meu conceito é como uma prova da correção de uma conta. (KS, p. 217).

Esse aspecto é fundamental nesse ponto da implementação de uma teoria da beleza em Winckelmann, a nota mais alta seria a beleza imaterial, herdeira de Platão, que só pode existir em esferas outras que a da corrupção da matéria. Essa seria a nota mais elevada, a da beleza divina que não se apresenta aos olhos e que não cabe em um sujeito que a recepcione. "A censura platônica no confronto com a arte continua a agir no pensamento de Winckelmann, a beleza aspira escapar do contato corruptor da matéria para se retirar na intangível alteridade do céu das ideias" (Testa, 1999, p. 231). Este é o tom que afina o discurso de Winckelmann, mas que, em última análise, não permite a representação sensível e exclui a sensibilidade ordinária. Como o sujeito sem nenhuma sorte de inclinação, a arte sem arte que representaria a beleza mais pura não se apresenta a nós, mas serve como que uma ideia reguladora.

Como sempre acontece, depois de seu voo na direção do ideal mais abstrato, Winckelmann recorre ao mundo como conhecemos, mas desta vez o mergulho posterior à escalada se dá nas operações e ferramentas do sujeito em uma apreciação estética. Há uma grande movimentação do sujeito, no sentido das faculdades colocadas em atuação na apreciação do belo, ela não é um fluxo que se dá entre unidades indivisíveis. "O aparato deste sentimento é o sentido externo e sua sede é o sentido interno. O primeiro deve ser exato e o segundo deve ser sensível e delicado" (KS, p. 217). Este duplo atuar de nossas percepções coloca o trajeto em relação às belezas numa movimentação contínua de aperfeiçoamento, ao menos como possibilidade. Depois de dividir em duas faculdades o autor vai se aplicar na explanação do funcionamento de ambos os sentidos.

O primeiro passo já vai vincular o sentido externo à exatidão do olho que é, também, "um dom" (*Ibid.*). O primeiro passo será o de reconhecer os objetos: "A exatidão do olho reside na observação do verdadeiro aspecto (*Gestalt*) e na grandeza do objeto, e à forma diz respeito tanto a cor, bem como a forma (*Form*)." (*Ibid.*). Aqui temos o olho dedicado ao que há de mais material na obra, a sua expressão. A forma e a cor dizem respeito ao embate entre desenho e cor, já conhecido desde o século XVII quando os poussinistas debatiam com os seguidores de Rubens. Mas ambas participam da maneira de o olho preciso se colocar a atuar. Não se trata de buscar uma regra para tais características que o olho deve notar, pois "os artistas não veem a cor do mesmo

modo, pois eles a imitam de modo diferente." (*Ibid.*). A cor é tratada em sua apresentação nos artistas e aí segue uma série de casos para demonstrar seu argumento "não quero demonstrar [essa diferença] por meio da referência ao colorido ruim de certos pintores, por exemplo, o caso de Poussin." (*Ibid.*). O colorido "inferior à forma" da *Morte de Heitor*, de Gavin Hamilton também não é demonstrativo do que se quer fazer aqui. Se trata de basear o argumento "em pintores que, sendo bons coloristas, tinham alguma lacuna, posso citar com este propósito Federico Barocci, cuja carne sempre cai no verde." (*Ibid.*). Mas para mostrar a diferença, dois pintores serão mais exemplares: "O colorido, que nas obras de Guido [Reni] é suave e alegre, aparece forte, turvo e muitas vezes triste nos quadros de Guercino, isso pode se revelar no rosto destes dois artistas." (KS, p. 217-218).

Há uma diferença clara, tanto na execução como na recepção do colorido, mas o mesmo se aplica à forma:

> Não são menos diferentes os artistas quando se trata do verdadeiro aspecto da forma, o que devemos concluir a partir de sua imaginação seus próprios esboços incompletos. (...) Não quero dizer que faltava a todos os artistas a exatidão do olho no tempo em que as figuras eram todas igualmente tísicas, como antes de Rafael, ou no o que elas passaram a parecer aquosas, sob a influência de Bernini, pois nesses casos a culpa repousa sobre um falso sistema, o qual se preferiu e se seguiu cegamente. Com o tamanho ocorre o mesmo.

A questão é a de demonstrar que, por mais que a nota mais alta afine o discurso sobre a beleza na manifestação sensível, ela não é ordinária e, assim como na recepção, o sistema das artes, aqui no sentido de uma preceptiva da forma que se dá por regras que visem um certo modo de se fazer alguma das artes, não traz bons frutos. Há que se buscar um tipo de figuração que nasça da relação com o cânone plasmado nas obras gregas, tanto que os momentos escolhidos são os da arte pré-renascentista, as figuras esguias que dominavam a maior parte das pinturas do *Quattrocento*, onde a arte da antiguidade ainda não havia sido recuperada e da arte do século XVII, mais amaneirada e cheia de movimento, onde a arte antiga já havia sido esquecida. O sistema aqui revela sempre aquela faceta da cópia que faz surgir obras que não parecem ter relação com a verdadeira beleza, uma cópia por aplicação de regras.

> Podemos perceber que falta algo ao artista, na proporção das partes, mesmo em retratos que permitiram que o artista visse com tranquilidade e de acordo com os seus desejos o retratado. Em alguns a cabeça é menor ou maior, em outros, isso acontece com as mãos, o pescoço é por vezes muito comprido ou muito curto e assim por diante. Se o olho não atingiu essa proporção

> em anos de treino, então é vão que se espere que a venha a atingir. (KS, p.218)

O modo de atuar de cada artista revela a variedade de modos de se perceber. Aquilo que marca a maneira individual de cada artista deve ser superado pela relação com algo que faça irradiar uma proporção que valesse em qualquer momento. Não se trata de um retrato cujo realismo encante, a questão aqui é a de perceber um tipo de proporção que não seja a do sistema e nem a da realidade mais ordinária, mas uma proporção que se ligue à beleza. Uma beleza que encontramos nas artes dos gregos. O retrato, "como mera reprodução semelhante 'cópia símile' se inscreve sem resíduos no horizonte da decadência da perfeição clássica" (Testa, 1999, p. 91), nos seus excessos, quer de natureza, quer de arbítrio individual, o retrato acaba por mostrar a falta de visão de muitos artistas que não observaram a arte clássica com o mesmo empenho que se esperaria deles. Winckelmann buscaria algo como um retrato ideal, baseado na proporção exposta pelas esculturas da antiguidade, um retrato que não desse as costas ao que deve ser plasmado no caminho da beleza nas artes.

Embora esses exemplos visem demonstrar o modo vário como a visão se aplica às coisas, vemos que mesmo da cópia símile de um original da natureza, ou da dedução figurativa de um sistema que não acrescenta beleza à forma, o princípio da inimitabilidade proveniente da imitação dos antigos continua, ainda que em um plano menos enfático, a atuar. "Dado que notamos até mesmo em artistas treinados o que é fruto de uma falta de exatidão no olho, é claro que o veremos com mais frequência nas pessoas que nunca treinaram este sentido do mesmo modo" (KS, p. 218). Os exemplos buscam mostrar a importância do treino para o olho, mesmo naqueles que não são artistas, pois se "a disposição por essa exatidão existe, ela se desenvolve com o exercício, assim como com o modo de ver" (*Ibid.*). O que ele não diz claramente é que este treino só é possível na constante visitação das obras dos antigos, elas são a visão perfeita das formas elas plasmam o nível mais alto de precisão figurativa que o homem pode tentar abarcar.

Seguindo o seu mergulho nas faculdades da observação agora vamos aos sentidos internos. A exatidão do olho e a delicadeza do espírito são características em constante formação e educação. Tal educação se dá diante dos objetos vistos:

> Se o sentido externo é justo, podemos inferir que o interno seja, portanto, perfeito, pois este é um segundo espelho no qual podemos ver o essencial de nossa imagem através do perfil. O sentido interno é a representação e a formação das impressões do sentido externo, para dizer em poucas palavras, aquilo que

> chamamos sentimento. O sentido interno, todavia, não é sempre proporcionado pelo externo, ou seja, a sensibilidade do primeiro não corresponde em grau à exatidão do outro, pois o sentido externo procede mecanicamente, onde no interno há um efeito espiritual. (*Ibid*.)

Essa relação receptiva se vai repetir no desenho, pois "é possível que se seja correto no desenho, ainda que sem esse sentimento, e eu conheço alguém assim, mas estes só atingem alguma coisa quando imitam o belo, mas nunca por acharem por si mesmos ou realizá-lo" (KS, p. 218). O exemplo usual, Bernini, é aqui retomado para aclarar este ponto: "A natureza negou a Bernini este sentimento"(*Ibid.*). Há a imitação, a que não tem sentimento, mas se se consegue imitar o belo, mesmo que não se pense por si, já há algo de atingido, mas em Bernini é a exclusão da possibilidade deste sentimento que é negada. Esse sentimento é o que chamaremos de sentido interno, e é o que faz pulsar a busca pela beleza no sujeito.

Esses dois sentidos estão em constante contato e se determinam mutuamente. O sentimento, ou o sentido interno é fundamental na observação das belezas plasmadas. Ele "deve ser ágil, delicado e imaginoso" (KS, p. 219) para que atinja a sua plenitude. Há uma dinâmica por trás destas características, pois esse sentido interno deve ser "ágil e rápido porque as primeiras impressões são as mais fortes e precedem a reflexão – já o que sentimos por meio dela é mais débil" (*Ibid.*). Desta primeira necessidade que é anterior a qualquer pensamento possível, segue-se outra operação que carrega em si algo de insondável:

> Esta é a emoção geral que nos puxa para o belo e pode ser escura e sem fundamento, como costuma acontecer com toda impressão inicial e rápida até que o exame do objeto seja permitido, aceito e requerido pela reflexão. Qualquer um que aqui queira seguir da parte ao todo se revelará um cérebro gramatical e dificilmente irá ver despertar o sentimento do todo e o deleite. (*Ibid.*)

Ou seja, a dinâmica particular da recepção mostra que não é por uma espécie de método analítico que vamos chegar a uma espécie de abordagem das obras de arte que permita que se sinta a beleza. A verdadeira beleza se sente, ela não é como a verdade lógica, há a necessidade de que a agilidade do sentido interno permita um abarcar totalizante que é efêmero, mas que serve de impulso para que a observação mais atenta possa refletir sobre o objeto artístico, mas "o domínio do sensível e o do inteligível não se sobrepõem" (Pommier, 2003, p. 102), eles na verdade operam em esferas diversas e em aspectos diferentes, não temos aqui algo que funcione de modo análogo à razão. Há uma esfera onde pouco ou nada se pode conhecer e aí que o sentimento se fará

necessário, mas lembremos, este sentimento deve se desenvolver de modo apartado de toda inclinação. A mesma economia que opera nas manifestações artísticas terá sua analogia em relação ao sujeito, mais uma vez:

> Esse sentido deve ser mais delicado do que intenso, pois o belo reside na harmonia das partes, cuja completude se dá num suave subir (*steigen*) e descer (*sinken*) que consequentemente tem um efeito análogo em nosso sentimento guiando-o em um caminho suave e não por um caminho de rupturas abruptas. (KS, p. 219)

Há uma indicação quase que musical dos movimentos em direção ao sentimento do belo, a harmonia e os termos *steigen* e *sinken*, segundo a indicação de Pommier (2003, p. 102), estão aqui num sentido musical. Há uma sucessão de movimentos do espírito, que em analogia aos movimentos musicais, nos permite um avançar na direção do que subjaz no todo da obra. O belo imediato é a primeira condição, que, como o gesso, indo um pouco mais longe na metáfora de Winckelmann, num primeiro momento cobriria o todo da cabeça do deus, para em movimentos sutis preencher cada uma de suas concavidades e fissuras. Não se trata de "um inventário analítico" que seria, para Winckelmann, segundo Pommier, "uma limitação que impede que o sentimento do belo se desenvolva: é algo que acumula determinações que contradizem a noção do belo, imediato e total, e a sua imagem do gesso líquido" (*Ibid.*, p. 101).

Essa delicadeza do espírito, exigida na abordagem correta das obras de arte, se relaciona com os modos de percepção que devem se desenvolver. O decoro do observador deve ser manifesto nesse sentido de modo a poder haver simpatia em relação ao que se encontra diante dos olhos, a delicadeza desse segundo espelho vai determinar a própria visão objetiva das obras, não se trata, ainda que se use o termo sentido interno, de uma subjetividade que crie em si um mundo análogo à variedade do mundo. Sua intensidade deve ser controlada, pois "todo sentimento intenso passa por sobre os estágios de mediação para passar para o imediato"(KS, p. 219).

Esse belo sentido a partir de dentro é que vai, num movimento que é posterior, se movimentar por sobre as condições dadas pelo primeiro sentimento total e imediato. Este último não esgota a questão: "O lugar onde o sentimento (*Gefühl*) deve se mover deve ser como um belo dia que se anuncia pela amável aurora" (*Ibid.*). Há um grande número destes estágios que anunciam o estágio seguinte, mas sem nenhum tipo de movimento brusco. O modo de se colocar diante das obras é gradual e se desencadeia de uma coisa a outra dando a necessária atenção a cada um dos estágios. Aquilo que por meio da agilidade dos sentidos internos nos convoca o olhar não deve ser inflamado, toda sorte de impulsividade retirará a movimentação, quase que musical, do espírito.

Essa delicadeza em relação às obras também passa pelo fato de uma mediação ser necessária, pois "um sentimento intenso é prejudicial à contemplação e o agradável do belo porque ele é muito curto, ele nos leva de uma vez para aquilo que devemos sentir gradativamente." (KS, p. 219)

Essa movimentação musical é exigida até mesmo pela sorte de conteúdos que a arte grega, única via para a verdadeira compreensão da beleza, apresenta, pois há um fundo alegórico que não pode ser ignorado e por sobre o qual não podemos passar se quisermos penetrar a superfície da obra sem deixar nada de fora como o gesso líquido: "Em tal contemplação, a antiguidade mostra ter seus pensamentos revestidos por imagens, escondendo o seu sentido para que o entendimento tenha prazer em descobri-los de modo mediado" (*Ibid.*). Esse ponto é fundamental, na tranquilidade das inclinações podemos observar de modo amplo a obra, conseguindo decifrar suas alegorias, estas se dão como uma espécie de prazer do entendimento, assim como a graça se ligava à razão, o belo engloba todas essas faculdades, mas na sua faceta racional o que nos liga à obra também não é um método analítico, isso depende do constante movimento tranquilo de nosso espírito para que o pensamento se dispa de sua imagem e se torne então passível de racionalização. Há um conceito, fora a beleza, que se manifesta sempre nas obras dos antigos. É importante notar que no decorrer destes ensaios há sempre a indicação da alegoria como um modo de compreender as artes dos antigos, ela é como que um outro tipo de prazer que vem em auxílio do observador na compreensão totalizante da obra de arte. Essa maneira de abordar a obra como um conteúdo intelectual e alegórico o leva a tentar compreender essas obras também em sua conceitualidade, esse modo de conhecer "é determinado conceitualmente, e não por aproximação (...) isso ocorre pela feliz incursão que se faz para que se encontre o código de uma escrita esquecida" (Himmelmann, 1971, p. 599).

Todas essas indicações de momentos posteriores a uma primeira abordagem seguem aqui a dinâmica que apresenta recompensas àquele que se permite uma apreciação tranquila das obras de arte, o encontrar alegorias é o seu momento mais racional, mas mesmo para que se sinta a harmonia, a beleza da proporção e outros atributos, é necessária uma postura do observador:

> As cabeças mais inflamadas e superficiais não são as mais capacitadas para o sentimento do belo. Assim como o nosso próprio deleite e prazer verdadeiro é atingido na tranquilidade do espírito e do corpo, o mesmo ocorre com o sentimento e o prazer da beleza que também deve ser delicado e suave, como um leve orvalho e não como um aguaceiro. (KS, p. 219)

Há uma identificação com a serenidade manifesta nas obras e o calmo observador: “o que é verdadeiramente belo na figura humana geralmente é mantido quando revestido da inocente e tranquila natureza, do mesmo modo isso só se tornará conhecido e sentido por uma sensibilidade similar.” (*Ibid.*) Não há como atingir receptivamente ou executar uma sorte de conteúdo que seja distante de nós, a sensibilidade deve ser análoga à obra em sua economia. A obra mesma fornece os critérios da boa apreciação de si mesma. Assim como os movimentos bruscos e qualquer sorte de excesso figurativo do barroco deve ser evitado, devemos evitar em nós os movimentos bruscos do espírito se buscamos atingir o verdadeiro sentimento que reside na tranquilidade do espírito e do corpo.

Aqui podemos pensar em uma mimese espiritual, o ideal é que nos movimentos do espírito procedamos como o artista da antiguidade, lembremos que nos *Gedanken* o que Winckelmann instituiu como marca significativa das obras dos gregos, a nobre simplicidade e a serena grandeza, o passo será o mesmo nesse ensaio. Há, é claro, um fundamento moral nesse modo de contemplar a obra de arte. A arte bela exige que o espírito seja belo e que suas forças tenham uma semelhança com aquilo que pretendem abarcar. Não se trata de pensar a beleza como algo que é apenas um estágio para uma moralidade mais elevada, esse sentimento do belo exige uma capacitação do sujeito que o afaste de movimentações bruscas e inclinações muito fortes, não devemos “incorrer no anacronismo de separar moral e estética” (Suzuki, 2014, p. 172), como nos alerta Márcio Suzuki, tendo em mente Hutcheson.

Não há como não lembrar das *Cartas a Lucílio*, de Sêneca, “apressa-te para mais tempo te ser dado usufruir de um espírito correto e equilibrado. Mesmo enquanto te corriges podes ir usufruindo dele; a contemplação de uma alma livre de toda mácula e resplandecente, todavia, é um prazer de natureza bem superior” (Sêneca, 2014, p. 7). E é nessa contemplação que Winckelmann parece fazer repousar a delicadeza do sentido interno que permite a concepção das belezas. O moral e o estético são potencialidades comuns a todos os homens, e na sua teoria da sensibilidade, exposta neste texto, é algo que, como já apontamos, trata da nota mais alta e não de como as coisas devem realmente acontecer. O substrato para essa capacidade está em cada ser humano, ele só precisa da condução correta que é dada pelas próprias obras enquanto produtos acabados dessas potencialidades: “Aqui não é necessário nenhum Pégaso, para nos transportar pelos ares, mas uma Pallas, que nos guie”. (KS, p. 220)

Há, ainda nas colocações sobre o sentido interno, uma terceira característica necessária, ela "reside em uma viva formação (*Bildung*) do belo contemplado, ela é uma consequência das duas primeiras e não pode ocorrer sem elas, mas sua força cresce, assim como a da memória, por meio do exercício, e não contribui em nada com as outras duas." (*Ibid.*). Essa capacidade imaginativa é fruto do que foi dito anteriormente sobre a agilidade e a delicadeza dos sentidos. Ela é a faceta ativa que surge a partir destes dois primeiros traços do sentido interno, sua não contribuição às outras características indica certa autonomia, mas que será regulada pela boa formação dos sentidos internos e externos. Não estamos diante de uma capacidade criadora de formas que se vê excluída das questões de economia das figurações que permeiam o todo da obra de Winckelmann.

Aqui estamos diante de um observador que, em analogia ao artista, "é aquele cujo espírito encerra um modelo prestigioso de beleza para o qual ele pode, como verdadeiro criador, voltar seu olhar interior." (Panofsky, 2000, p. 17). O espaço de contato entre o que observa e o objeto observado – "o que contém e o conteúdo", nos dizeres de Winckelmann – ganha uma capacidade formativa e que produz imagens, uma possibilidade de representação receptiva, não se trata de um aniquilamento total do sujeito e nem de uma capacidade que "inaugura como que um espaço discursivo autônomo no qual o belo é teorizado no sujeito" (Testa, 1999, p. 144), mas de uma capacidade que entenda a arte "como conhecimento, exercício de verdade, a criação artística é *inventio* no sentido etimológico de encontrar, descoberta de valores dotados de estatuto ontológico autônomo" (*Ibid.*). Esse estatuto ontológico do belo encontrado em sua faceta material corrompida que é a manifestação artística deve possuir um correlato no espírito do observador, não uma faculdade autônoma e livre. A autonomia subjetiva, crescente como critério à época de Winckelmann, não possui aqui um representante a seu favor.

No choque com as artes da antiguidade é que o treino e a regulação desta faceta do sentido interno se vai afinar com a beleza material. O arbítrio individual da apreciação e da figuração não é chamado a falar, pois ele é impreciso na consideração de suas construções:

> O mais sensível neste sentimento pode possuir essa característica de modo mais imperfeito do que um pintor treinado e sem sentimento, isso ocorre porque a forma que é impressa em nós, ainda que seja universalmente amável e significativa, se enfraquece quando procuramos representá-la de modo parcial e preciso. Como acontece quando consideramos a

> imagem da pessoa amada que está distante. E como pode ser experimentado na maioria das coisas: quando se quer se dirigir para aquilo que é seccionado, o todo se perde. Um pintor mecânico, porém, cujo principal trabalho é o retrato, pode, por meio de uma prática necessária de sua imaginação elevar e fortalecer uma imagem vista de modo parcial e repetidas vezes. (KS, p. 220)

A fraqueza das impressões nos leva a considerá-la não em analogia aos frutos da arte bela da antiguidade, mas em analogia ao pintor de retratos. Uma pintura privada de conceitualidade que se faz diante da aplicação de técnicas, algo que no todo da obra de Winckelmann não pode ser elevado. A comparação com o retratista serve para que vejamos a problemática relação desta imaginação criadora em relação aos seus produtos. "Como mera reprodução semelhante, 'cópia símile', o retrato se inscreve sem resquício no horizonte da decadência clássica" (Testa, 1999, p. 91). Esse gênero baixo de pintura se coloca diante da imaginação livre como algo que é ainda mais incompleto que este pintor gerado pelo excesso de técnica e excesso de natureza. O que se insere aqui é a velha tópica de tolher a imaginação criadora como veículo das representações ideais que chegaram até nós provenientes do povo grego. O belo não pode ser teorizado como algo que tem origem no sujeito, não há espaço aqui para o gênio como aquele que "age em virtude da faculdade a-racional da imaginação" (*Ibid.*) na criação artística. O belo exige uma objetividade que, em última instância, independe daquele que o observa. O mundo da beleza, em sua completude, subsiste como algo que é externo ao homem e interno ao mesmo tempo, mas só se faz pleno quando ambas as facetas se encontram, como aponta o autor já nas primeiras linhas desse texto.

Por se tratar do sentimento do belo, é claro que o sujeito tem um espaço nesta dissertação, mas ele não pode instaurar a partir de si coisa alguma. Proposta em termos de um sentimento, a capacidade de perceber a beleza se insere em um debate com a estética nascida em seu tempo, mas ao percorrermos estas linhas sobre o sentido interno e as capacidades necessárias para uma completa apreciação do belo na arte podemos perceber que Winckelmann, ao colocar a imaginação, tão cultuada pelos círculos dos que elevavam as criações da subjetividade genial, numa comparação com a pintura que ele mesmo considerava a mais baixa, como vimos na menção de dois dos pintores mais diligentes desse gênero, Denner e Seybold, no texto sobre a observação das obras de arte, é a demonstração mais clara da oposição em que nosso autor se coloca em relação "à arrogante afirmação da autonomia por parte do sujeito que com infundada veleidade

pretenda colocar-se como árbitro absoluto e incontestável da beleza". (Testa, 1999, p. 127-128).

Winckelmann não nega a capacidade imaginativa, mas a faz operar sob a condição de uma objetividade, ou seja, lhe nega a autonomia. Nada que reside apenas no sujeito pode ser a resposta única para esta capacidade em relação ao belo, mesmo se pensarmos no caso que em seus *Gedanken* retoma a argumentação de Bellori, sobre a *Galatea* de Rafael: o que permitiu, de acordo com o que entendemos da teoria de Winckelmann, a figuração a partir de seu interior foi a vivência em relação às obras de beleza incontestável a que o pintor de Urbino se submeteu. Tanto que no texto que primeiro estudamos aqui nesta segunda parte de nosso trabalho há uma declaração que não deixa de ser interessante para este contexto argumentativo: "Não poderia Rafael, que reclamava de não encontrar nenhuma beleza digna de sua Galatea na natureza, ter tomado as formas das mais belas moedas de Siracusa, já que as mais belas estátuas, afora o *Laocoonte*, não haviam sido encontradas a seu tempo?" (KS, p. 154)

Ou seja, nem mesmo Rafael, que é considerado um artista "dotado de sentimento do belo" (KS, p. 153), poderia tomar suas belezas somente de si mesmo, mas daquilo que se manifestou como a beleza na antiguidade. Mas ao definir essa capacidade imaginativa, depois de apresentar seus problemas, Winckelmann acrescenta "essa capacidade é também uma rara dádiva dos céus que capacita o sentido para o prazer do belo e da vida, que consiste numa felicidade duradora de um agradável sentimento." (KS, p. 220). Essa capacidade imaginativa, quando em contato com objetos que possuam a beleza artística, e não quando se perde em suas fantasias, é responsável pela duração desta sensação que move o todo do texto. Ela é como que aquilo que seca o gesso antes que ele desça da cabeça de Apolo, ela trabalha para a estabilidade e permanência do sentimento. Sem essa capacidade todo o grande número de operações que vimos seria efêmero. A arte também não poderia ser imitada, pois é a própria capacidade de gerar imagens, a imaginação, que permite que a bela obra se eleve a um caráter modelar.

Depois de uma apresentação das capacidades do sujeito em relação ao belo, como de costume, Winckelmann passa à parte mais geral de seu texto, ou seja, à parte onde ele investigará a possibilidade de se ensinar esta capacidade. Esse duplo atuar do sujeito proporciona um tipo de movimento que é constante e interminável. E isso não se dá por uma exigência individual e subjetiva; há uma sorte de fundamento objetivo na própria capacitação destes sentidos diante das obras de arte. Depois de percorrer a faceta

individual do sujeito estético, Winckelmann fará agora um levantamento de possibilidades de educação dos sentidos diante das obras. Mas antes apresenta para quem ele se dirige, ou seja, para quem essa proposta quase que pedagógica deve interessar, uma espécie de leitor ideal é apresentado:

> Esta proposta, porém, bem como este esboço, não é para os jovens que aprendem apenas para a necessidade de ganhar o pão e que não conseguem pensar em algo mais amplo do que o que podemos entender por si só, mas para aquele que possua os meios, a ocasião e o ócio para se aproximar desta capacidade. Tais condições são necessárias. A observação de obras de arte é, como nos diz Plínio, para pessoas ociosas e não para aqueles que passam o dia num difícil e infrutífero cultivar de um campo. (KS, p. 220)

Essa colocação não deve ser entendida como algo que isole o belo e sua apreciação nas artes da vida comum, pois há algumas páginas atrás, Winckelmann ressaltava que "muitos médicos seriam mais hábeis se tivessem alcançado este sentimento" (*Ibid.*, p. 217). Mas quando se trata de ensinar de fato esta capacidade, a questão se volta à dedicação necessária para que tais capacidades internas e externas se desenvolvam. Há uma preocupação com um movimento gradual que leve à plena desenvoltura desta capacidade dos homens. O ócio é necessário para que o trajeto possa ser seguido, pois a própria capacidade, para ser plena, exige um trajeto:

> Primeiro este coração e este sentimento devem ser movidos e excitados pelo esclarecimento dos mais belos pontos dos antigos e novos escritores, principalmente os poetas e com isso sua própria consideração da beleza de toda sorte será assim preparada, pois este caminho conduz à totalidade. Ao mesmo tempo, este mesmo olho deve se habituar à observação do belo na arte que pode ocorrer apenas de modo precário em todos os países. (KS, p. 221)

Essa proposta pedagógica segue num sentido em que se possa educar o olho ao belo em qualquer lugar do mundo, mesmo que se trate de um lugar como sua cidade natal, Stendal, ao norte de Brandemburgo. O educar-se à beleza é dado de um modo em que a sua fonte não plástica, a poesia, faça com que a totalidade se apresente como característica da imaginação que observa, trata-se de uma educação do sentido interno, que se refina e se torna mais sensível. O ideal de Winckelmann é uma espécie de atividade estética universal alcançável por todos os seres humanos. O que não significa uma afirmação irrestrita da autonomia do sujeito, posto que todos os que experimentam essa relação com a beleza devem se submeter a ela. Sobre isso é interessante observar o que nos diz Fausto Testa: "o todo da teoria parece querer agora 'formar o bom gosto',

restaurar um conceito de beleza objetivo e universal, fixar um horizonte normativo que contraste a anárquica arbitrariedade do gosto subjetivo." (Testa, 1999, p.128).

A educação não parte de uma relativização subjetiva do gosto. Embora o que se pretenda na investigação da capacidade do sentimento do belo seja estabelecer uma via para a beleza que estabelecesse no sujeito a capacidade de sentir o belo. A universalidade do belo se impõe, mesmo que sob a via da comunicabilidade universal, ou seja, estamos diante de um viés individual, mas que é universalmente reconhecível. A educação garantiria o alcance de tal capacidade a todos os indivíduos possíveis, posto que a todos foram dadas, ao menos potencialmente, as faculdades nas quais eles se desenvolvem. Sua preocupação com esta educação em qualquer parte do globo obriga o autor a percorrer as coleções do mundo para saber se há dentre elas alguma que dê conta do desenvolvimento deste sujeito, pois a relação com o objeto é fundamental nessa instrução: "como a verdade persuade mesmo sem prova, o belo que foi visto na juventude agradará mesmo sem instrução" (KS, p. 221). Mas Winckelmann segue o seu trabalho, pois a proposta aqui é feita para "o jovem que depois de uma certa idade foi educado na campanha ou que não teve nenhum tipo de condução no conhecimento do belo." (*Ibid.*).

Como a preocupação com essa educação se estende para fora dos circuitos da arte um outro passo paliativo pode ser dado: "a prazerosa ocupação com o gesso das pedras incisas" (*Ibid.*), pois a cópia, num primeiro momento pode servir no auxílio do encontro com o belo. Mas ela exige uma mediação, um mestre e este mestre deve atender a certas demandas, o mestre ideal seria aquele que "distingue o trabalho de artistas modernos e artistas antigos e é positivo que uma coleção se adicione às cunhagens de pedras antigas algumas modernas, pois assim se permite a comparação do verdadeiro conceito do belo dos antigos e o falso conceito dos modernos"(KS, p. 222). O indício da regra fundamental da beleza dos antigos surge aqui de maneira clara, quando assomado a um intento pedagógico: o belo só é verdadeiro em sua conceptualização na manifestação que se pode perceber na antiguidade. Há sempre um caráter normativo no tratamento da arte antiga, a valência normativa é dada sempre no dinamismo da experiência empírica com os objetos. Esses objetos, a despeito da contingência histórica inerente à sua origem, carregam em si uma carga conceitual universal.

Esse paradoxo, sempre presente na obra de nosso autor, não deve paralisar a leitura, pois, ao transmitir a transcendência da norma à sua manifestação histórica, o que

temos é a origem de um estatuto do discurso histórico que transcende a empiria e a contingência. O verdadeiro conceito do belo das obras antigas, apesar de ser historicamente determinado, é, como vimos ao tratar dos *Gedanken*, baseado na condição historicamente específica que deu origem à sociedade grega: seus diversos fatores políticos, climáticos e de sua sociedade. Isso permite que a relação com conceitos universais se forme no seio desta sociedade e sua maneira de lidar com a natureza. Essa manifestação se demonstra num trajeto que estabelece um confronto heurístico fundamental entre gregos e modernos. A comparação dos dois ambientes criadores, o antigo e o moderno, que foi fundamental para a história da recepção de Winckelmann, ganha aqui uma versão pedagógica, pois a comparação deixa sempre clara a superioridade antiga. O passado, na própria dinâmica da experiência direta com seus objetos, ocupa o lugar dos fundamentos e se mantém como horizonte normativo cuja universalidade se evidencia no confronto com a arte moderna.

Depois desse louvor ao contato direto com as obras e suas cópias, Winckelmann vai insistir na aproximação com originais da arte mais do que com as cópias:

> Essas aulas particulares com gravuras e cunhagens é como a agrimensura desenhada em papel, que copia em pequenas proporções, ela é apenas sombra e não a verdade. A diferença que vemos entre Homero e suas melhores traduções, não é menor do que a que vemos entre as obras dos antigos e de Rafael e a as figuras feitas a partir delas, as últimas são como imagens mortas, as primeiras falam. (KS, p. 222)

Há uma necessidade da relação direta com os originais, algo que as cópias e os gessos só fornecem uma inclinação, e mesmo que tais mecanismos reproduzam a verdade formal das obras, elas são traduções, simulacros da arte antiga e possuem um papel limitado no âmbito da verdadeira formação na direção do belo: "Pode ser também que o verdadeiro e completo conhecimento do belo na arte não seja outra coisa do que aquilo que se adquire mediante a abordagem das próprias imagens originárias (*Urbild*) e isso é atingido mediante uma viagem à Itália" (*Ibid.*). Essa relação com os originais só se faz plena no contato constante com eles, pois mais do que manifestações de uma beleza não alcançada pelos modernos, elas são a imagem originária da beleza na arte. Isso significa que a obra antiga seria a manifestação sensível de algo cujo caráter primordial se apresenta aos olhos. No contato com essas obras é que se vão formar os sentidos e a própria possibilidade de percepção do belo manifesto no mundo sensível. Esse contato recoloca a possibilidade de um "fundamento extra subjetivo à reconhecida subjetividade do belo" (Testa, 1999, p. 150) e repropõe uma fundamentação que a

despeito de seu caráter empírico, se manifesta em contato com realidades materiais que são quase que a alegoria de um conceito do qual toda forma poderia ser abstraída, o conceito da beleza, que em Winckelmann não deixa de carregar um aspecto platônico-teológico.

Depois de percorrer as operações individuais que nos alçam à recepção do belo, Winckelmann vai insistir na operação de tais capacidades e faculdades no seu confronto com a imagem originária de seus objetos e nesse percurso vai apontar as coleções existentes na França, Alemanha, Inglaterra e Espanha para mostrar e reforçar a necessidade de uma experiência em Roma. Sobre essas coleções de Madrid, Paris, Londres, Viena e Dresden, seu juízo, apesar de fazer um levantamento de toda sorte de objetos antigos e obras de Rafael[65], para com tais coleções não é dos mais benevolentes: "Deste elencamento das melhores obras dos antigos e de Rafael fora da Itália e de Roma, deve-se concluir que o belo na arte será parcial e somente em Roma poderá o próprio sentimento se tornar completo, correto e refinado". (KS, p. 225)

Esta educação de "um jovem que mostra os primeiros sinais desta capacidade" (KS, p. 221) só se tornará plena em solo clássico, onde os originais abundam. É em Roma, onde o substrato material daquilo que sem seu correlato material permanece um tanto inacabado, que a formação do olho e do espírito se vai poder ver formar-se uma capacitação deste sentimento do belo em toda sua plenitude. O trabalho de entender o belo em sua manifestação artística só pode ser pleno diante de uma multidão de imagens que deem conta desta faceta objetivada do belo. É interessante que este é o ponto máximo daquilo que Winckelmann chama de "uma proposta geral de instrução" (*Ibid.*). A sua educação dos sentidos se dará diante de obras que permitam essa ascensão na direção da beleza desinteressada dos antigos.

A questão desta educação parte agora para uma espécie de escala de dificuldade, onde a diferença entre o sentimento do belo gerado pelas três belas artes, a pintura, a escultura e a arquitetura, será indicada.

---

[65] Nesse levantamento é surpreendente o que Winckelmann, que uma vez comparou Dresden a Atenas, diz da coleção que o formou, a coleção de artes do Príncipe Eleitor da Saxônia: "O maior tesouro da antiguidade se encontra em Dresden (...). Não posso porém me colocar acerca da beleza de suas peças mais belas pois estas se encontram espremidas como sardinhas em uma caixa, elas estão lá para que se olhe mas não para que observe." (KS, p. 224). Sobre a Madonna Sistina, tão importante para o seu escrito de estreias diz: "A tela do altar de São Sisto de Piacenza não é, porém, de sua melhor maneira e por infelicidade é feita sobre tela, quando seus outros trabalhos eram de óleo sobre madeira, ´por isso sofreu tanto em sua viagem da Itália. Se é verdade que ela pode dar uma ideia do desenho de Rafael, ela fornece uma medida insuficiente do seu modo de colorir." (KS, p. 224-225). Em Roma, tendo acesso às formas originárias da beleza de Rafael, o conceito desta pintura se alterou, embora ela ainda mostre a maestria do desenho do pintor de Urbino.

> O belo é mais difícil de compreender na primeira, mais fácil na segunda e ainda mais fácil na última. A prova da causa do belo, porém, é difícil em todas, aqui vale a conhecida frase que diz que nada é mais difícil de provar do que uma verdade aparente aos olhos, a qual pode ser conceituada pela ajuda dos sentidos. (KS, p. 226)

A questão aqui, portanto, será a de apresentar os modos com que as belas artes se apresentam aos sentidos Winckelmann se insere na grande dificuldade apresentada pelas teorias filosóficas da arte que buscavam dar conta da dificuldade de um modo de abordagem da sensibilidade que vise a sua conceitualização universal. A origem do sentimento, enquanto metafísica, não será aqui abordada por Winckelmann. O contato com as obras deve dar conta de uma universalização que escape à especulação metafísica e ao mesmo tempo do subjetivismo do gosto. A questão será a de rapidamente colocar a maneira de se perceber o belo nessas artes: "Na arquitetura, o belo é mais geral, pois ele repousa principalmente na proporção, por isso pode por meio dela apenas, sem nenhum adorno, ser e se tornar belo" (KS, p. 226). Seguindo na sua explanação sobre a beleza na arquitetura vai colocar a Basílica de São Pedro no mais elevado grau, ela é o lugar "onde se deve procurar conceituar o belo na arquitetura" (*Ibid*.). A escultura "não possui os dois dos mais difíceis momentos nos quais a pintura eleva a sua beleza, a saber, o colorido e o claro escuro. Por isso está em uma gradação menor de dificuldade." (*Ibid*.). A explicação parcial oferecida é a de que "o belo na escultura, mais que nas outras duas artes, é ajuizado a partir da unidade, tanto que ele deve ser mais raro na pintura e na arquitetura do que ele é raro na escultura" (*Ibid*.).

Na escultura antiga "o primeiro conhecimento para o treino do sentimento do belo é o de diferenciar o que é antigo e o que é moderno na mesma figura" (KS, p. 227). Mais uma vez o verdadeiro conhecimento vem do contraponto, da oposição entre o que se apresenta como coerente à beleza máxima expressa pelos gregos e o que nós detectamos como não participante de tal concepção de beleza, como um restauro à imagem. Winckelmann será um obcecado por tais distinções. Esse conhecimento parece emergir da própria superfície da obra: "eu falo aqui daquilo que é acrescentado à imagem e não de sinais colocados ao lado da imagem, pois estes não estão sob o sentimento da beleza em sua conceitualidade." (*Ibid*.).

Nessa consideração, é a própria conceitualização do sentimento do belo que vai indicar tais acréscimos, como nos mostra a consideração que faz do *Touro Farnese*, pois os escritores e críticos que observaram esta, que é a estátua de maior dimensão já encontrada da antiguidade, "não encontraram nenhuma parte moderna, mas o próprio

sentimento deveria despertar alguma dúvida sobre a completude pela metade destas figuras" (*Ibid*.). O problema que se coloca é o da má execução do nu nessas estátuas que formam o grupo. Nela "nem todas as figuras nuas são belas, mas como Platão disse em seu *Crátilo*, na antiguidade existiam também artistas bons e ruins, mas bem poucos eram defeituosos e ruins, assim como na nossa natureza chamamos de perfeito o que possui menos falhas" (*Ibid*.).

A falha em uma escultura antiga será sempre considerada um acréscimo moderno e, se observarmos com atenção as obras dos antigos, vamos perceber onde elas são falhas e atribuiremos esses traços não coerentes com a beleza clássica a acréscimos modernos. Mas há uma gradação desta beleza dos antigos, pois devemos levar em conta suas diferenças: "O belo abstrato e puro é diferente da expressão da beleza. O Apolo do vaticano é deste último tipo, o *Gênio Borghese* é do primeiro. A cabeça do Apolo só pode ser considerada uma cabeça de uma divindade desanimada e que despreza"(KS, p. 228). Mas a dualidade da beleza entre o belo abstrato e a expressão da beleza no mundo material será ainda mais radicalizada no futuro, de modo tão pleno que o belo será identificado a Deus. Mas aqui o importante é entender que não há um só tipo de beleza a ser considerada na abordagem da estatuária antiga.

A passagem sobre a escultura é lacunar, tanto que ao falar de esculturas o autor declara: "Depois de ter examinado tudo de belo da antiguidade remanescente na Itália não podia acreditar que encontrasse uma cabeça de beleza viril e jovem mais bela que o *Apolo*, do *Gênio Borghese* ou do *Baco de Medici*." (KS, p. 225). É na história da arte que a escultura vai ser tratada com o rigor necessário. Aqui o tratamento mais detalhado vai se dar na pintura, que em sua *História da arte da antiguidade* ocupa um lugar secundário, pois poucas pinturas da antiguidade nos foram legadas.

Sobre a beleza na pintura vai dizer: "a beleza na pintura está tanto no desenho, quanto na composição, no colorido e na sombra e lume" (KS, p. 228). Aqui a sua postura se alinha à das doutrinas do século XIV, onde Alberti dizia que a pintura "resulta da circunscrição, composição e recepção da luz" (Alberti, 2014, p. 102). A clássica distinção da pintura como desenho e cor é ampliada nos tempos do florescer da arte em solo italiano e em Winckelmann esse desdobramento é mantido. Se, em Alberti, apenas três condições são colocadas, em Winckelmann, o desenho, condição dos outros três, é inserido na dinâmica das outras características. O desenho como condição criadora da arte "noção que prevalece desde os primeiros textos gregos em sua relação com a cor, a qual só passa a preponderar na pintura de Tiziano e, decisivamente, em

textos do século XVII, como os de Boschni, seguidos dos da querela do desenho e a cor na personificação de Poussin e Rubens." (Kossovitch, in Alberti, 2014, p. 23).

A objetividade fornecida pelos gregos será a própria norma para o desenho: "A beleza é a pedra de toque do desenho até naquilo que deve despertar medo, pois mesmo o que se afaste da bela forma (*Form*) pode ensinar, mas não é chamado de belo desenho" (KS, p. 228). O desenho permite a própria expressão da beleza mas como "Materialidade que é reduzida ao mínimo possível" (Testa, 1999, p. 285). Contra o mal do arbítrio e engenho individual, o autor postula essa beleza, que tem sua faceta abstrata reconhecível numa economia das figurações, como fundamento ao desenho e sua comunicabilidade, numa linha que circunscreva a bela forma. Depois dessa faceta mais formal, Winckelmann se envolve numa série de aspectos históricos que colocam as mudanças no desenho a partir de Rafael. Esta imersão na faceta histórica, que é fundamental em toda a *praxis* argumentativa de nosso autor, não trata de exemplificar o argumento em relação ao desenho, mas é a própria maneira de demonstrar aquilo que se busca, didaticamente, ensinar: o reconhecimento da beleza.

Winckelmann parece estar de acordo com a primazia do desenho e embora pareça nutrir uma afinidade com Zuccari[66], que para ele vai ligar ao desenho a operação da capacidade do sujeito, em Winckelmann é a própria beleza, que faz operar o espírito e o olho, que vai ser o que comprovará a habilidade no desenho. Seu agressivo tom em relação aos maneiristas, dentre os quais o pintor citado faz parte, é comprovado pela seguinte passagem:

> Quando a escola de Rafael, que surgiu apenas como uma aurora, se dispersou os artistas se desligaram da antiguidade, o que se sucedeu foi que os artistas seguiram sua própria particularidade. Com os dois Zuccari começou a deterioração e com Giuseppe de Arpino cegou-se a si mesmo e aos outros (KS, p.229).

A pintura destes artistas, como já dissemos, conhecida como o maneirismo, coloca "o espírito soberano do homem, tendo chegado finalmente à consciência de sua própria espontaneidade, pensa não poder manter os direitos dessa espontaneidade em face da realidade sensível a não ser legitimando-a do ponto de vista da divindade" (Panofsky, 2000, p. 90). Essa elevação do sujeito criador, de origem divina, metafísica, é para Winckelmann, o grande mal da arte posterior ao início florescente do século XVI. Há ainda uma regra a qual deve se submeter o desenho, a antiguidade e a beleza por ela

[66] Em Zuccari "o espírito e os sentidos estão submetidos à Ideia (Desenho) e que esta, à maneira de um príncipe, de um chefe ou senhor, serve-se deles como de sua propriedade e sem limitação" (Zuccari *apud* Panofsky, 2000, p. 89),

formada. O capricho individual dos pintores acima não nos deve iludir, eles são perniciosos, ainda que sejam demonstrações da força do engenho humano: "O gênio conhece [em Zuccari] e afirma explicitamente sua própria sublimidade" (*Ibid*.). Esse modo de operar, divinizando o sujeito, para que o arbítrio individual passe a imperar na base da criação artística, é um mal na medida em que o abandono dos modelos antigos e da pintura de Rafael se coloca na base da decadência da beleza nas artes. Nesse momento maneirista "a subjetividade revindica um domínio próprio e autônomo, contido e negado pelo incipiente afirmar-se de novos horizontes normativos" (Testa, 1999, p. 133). Esse horizonte normativo, que não precisava ter sua matriz ligada à antiguidade, acaba por ligar a arte àquele momento que Bellori colocou o confronto e agitação, como já vimos, "em dois extremos contrários: um totalmente sujeito ao natural e outro à fantasia" (Bellori, 2009, p. 32). Essa arte que se lança no fantástico, "na comunicação 'retórica' dos afetos e das emoções" (Testa, 1999, p. 133), abandona o modelo antigo e mergulha nas vias do sujeito, tentando exprimir-se diante de artifícios que não se ligam ao modo alegórico dos antigos. A imitação da natureza mesmo, se colocava num ambiente em que o autor demiurgicamente emulava a natureza pelo viés de seu engenho.

Ao contrário de Bellori, para quem Aníbal Carraccio salvou a arte de tal conflito, Winckelmann vai colocar os Carracci em outra chave:

> Quase meio século depois de Rafael, começou a florir na escola da pureza da antiguidade de Rafael, o saber de Michelangello com a riqueza e a opulência da escola veneziana, principalmente de Paolo [Veronese], e com a alegria do pincel lombardo de Correggio. (KS, p. 228-229)

Essa ecleticidade não possuía uma relação com a antiguidade clássica que Winckelmann atribui como a "única via", os modelos de segunda mão, filtrados pela arte do *Cinquecento* não possuem um valor imitativo particular. Como veremos esse tipo de imitação que se perde na geração anterior, é o mesmo que está na origem da decadência da arte grega. Esse ressurgimento da arte diante dos Carracci, principalmente Annibale, mesmo que se trate de uma reafirmação dos produtos da antiguidade, não possui a noção da necessidade temporal de uma série de reposições. Estes pintores não possuem uma relação com o desenho que faça reabrir os olhos diante da antiguidade de maneira pura, o ecletismo repõe uma série de características que não permitem uma relação unívoca e direta com a antiguidade.

Essa não solução dos Carracci se coloca de modo mais claro na apresentação de seus discípulos: Domenichino, Guido Reni, Guercino e Albano. Estes pupilos "que

atingiram a glória de seus mestres, mas devem ser pensados como imitadores." (KS, p. 229). O primeiro "estudou mais os antigos que os outros seguidores dos Carracci. E não pintava antes de ter desenhado até os mínimos detalhes, até mesmo as mais ínfimas partes. (...) Mas no nu não atingiu a pureza de Rafael." (*Ibid.*). O segundo "nunca é igual a si mesmo no desenho e na execução, ele conhecia a beleza mas não a atingiu sempre. (...) A cabeça de seu arcanjo é bela, mas não é ideal" (*Ibid.*). Do terceiro diz que

> não pintou muitos nus e não buscou a força do desenho rafaelista e dos antigos, ele observou e imitou nas vestes e nos usos em alguns poucos trabalhos. Suas imagens são nobres, mas de acordo com seus singulares conceitos, tanto que ele, mais do que qualquer outro deve ser considerado original (*Ibid.*)

Sobre o último, diz: "Albano era o pintor da graça, mas não da mais elevada que nos oferecem os gregos, mas da mais baixa, tanto que suas cabeças são mais amáveis do que belas" (*Ibid.*).

Essa incursão neste momento posterior a Rafael tem o seu papel didático, pois aquilo que nos antigos era apresentado de modo uno e que se tornava unidade novamente no pincel de Rafael, no que consiste o desenho destes pintores é apresentado de modo cindido e disperso. Cada característica destes pintores ressalta um aspecto do desenho, vários são os aspectos a serem distinguidos nesse momento histórico, se os Carracci apontam para uma imitação dos antigos de segunda mão, esses outros imitadores seriam de terceira classe: o primeiro nos mostra a diligência no desenho, o segundo uma beleza que não participa do ideal, ou seja, uma beleza onde a materialidade apenas se coloca numa bela conformação. O terceiro, a originalidade de seus quadros e o último, uma graça material que não participa, como a graça dos antigos da beleza ideal. Esses apontamentos se colocam num fluxo onde a história e seus desvios servem a um propósito didático, onde as características determinadas historicamente de cada um desses pintores modernos e cindidos nos auxilia a ver as partes do desenho em sua manifestação mais empírica: "A partir dessas indicações pode buscar julgar a beleza das diversas figuras de outros pintores que merecem julgamento por si só." (*Ibid.*).

Depois dessa apresentação do desenho por pintores de maestria parcial, Winckelmann segue à beleza da composição, indicação da tratadística, que em Alberti consistia no seguinte: "A composição é o processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura. A maior obra de um pintor não é um colosso mas uma história." (Alberti, 2014, p. 107) Wincklemann aqui a liga à sabedoria: "A beleza da composição reside na sabedoria, como uma reunião de pessoas de costume e sábias e

não de espíritos selvagens e agitados" (KS, p. 229). Há como sempre uma economia da figuração e até mesmo da expressão do *pathos* de cada figura disposta na tela. Não se busca o colossal, mas o econômico. A segunda questão concernente à composição é a de que "nada de ocioso e vazio seja deixado na composição, como os versos que só servem à rima" (*Ibid.*). A terceira é a de "evitar repetir ações e posições" (*Ibid.*). Há em Winckelmann a mesma questão de se evitar o colossal, pois a "grande composição não se torna admirável por sua própria grandeza" (*Ibid.*). A regra que se coloca aqui é a de uma economia, aquilo que já desde o texto sobre Xenofonte se colocava como uma exigência do não excessivo tanto pela expressão quanto pela quantidade. "Raramente o muito e o bom se encontram juntos" (KS, p. 230). A questão é a de se colocar apenas aquilo que é necessário, o que é sempre um aspecto difícil, até mesmo em história como já vimos.

O primeiro exemplo é dado por contemporâneos de Winckelmann, dois pintores atuantes à sua época: Tiepolo e Raphael Mengs. "Tiepolo faz mais em um dia do que Mengs em uma semana, mas o que o primeiro faz é visto e esquecido, já o que o segundo faz permanece eterno." (*Ibid.*). O caso destes dois pintores, que foram mestres disputados na Espanha, é de grande interesse. O primeiro, sempre ligado a uma arte rápida e de grande expressão, – "O primeiro grito de Tiepolo é pelo abuso mais furioso e pela sua rapidez de visão, a sua prodigiosa anamnese formal dada às coisas mais elevadas, atualiza em fluidez *settecentesca* o sublime", diz Longhi (2011, p. 675) – é quase que a anteposição de Raphael Mengs, que é uma espécie de epílogo da arte clássica (Cf. Testa, 1999, p. 110). O primeiro é da linhagem de Pietro da Cortona, Veronese e Zuccari, o segundo era um entusiasta de Rafael e Coreggio, assim como nosso autor. Mas a questão aqui é a do pincel ágil do primeiro, que fazia grandes quadros povoados e a singeleza do segundo mais afeito a pequenas cenas e imagens como a de um *Amor*, presente na coleção de Dresden. Um ia ao gigantesco, o outro ao sutil.

O exemplo mais acabado de uma boa composição mais uma vez será Rafael, que, em seus esboços para o quadro não pintado *Batalha de Constantino*, "nos quais não vemos menos particulares que nos encantem do que vemos entre os heróis que Pallas coloca no campo de batalha, em Homero. Daí eu digo: temos diante de nós um sistema completo da arte." (KS, p. 230). Há um modo que dê conta dos particulares que é tributário de Alberti, pois os particulares devem ser apresentados com seu encanto próprio, "os corpos são partes da história, os membros são partes dos corpos, a

superfície é parte dos membros, portanto a primeira parte da pintura são as superfícies." (Alberti, 2014, p. 107). Há de se ter cuidado nas partes de cada uma das figuras que compõem a história ou a batalha, de modo que "nessa composição de superfícies, [se busque] a graça e a beleza das coisas." (*Ibid.*). Para contrapor essa ideia de quadro que opera como um sistema, o autor apresenta *A batalha de Alexandre contra Poro* de Pietro da Cortona, "uma confusão de pequenas figuras ideadas e executadas apressadamente" (KS, p. 230). A composição não deve se perder nas unidades e nem se esquecer delas.

Um sistema das artes só poderia ser apresentado por obras de arte, não devemos buscar nessas caracterizações das partes da pintura algo que se apresente de outra forma. E aquilo que se colocava ao que pretende aprender sobre as artes se coloca novamente aqui, o aprendizado por contraposição: entre a apresentação de um desenho onde a composição das figuras a serem apresentadas é completa e a bagunça de imagens de Pietro da Cortona, por exemplo. Sobre este último, "diz a lenda que Luís XIV ofereceu à casa de Savelli, onde esta peça estava, 20.000 escudos" (KS, p. 30), ou seja trata-se de um quadro que se tornou célebre, mas que ainda assim não possui o valor da composição como uma de suas características.

Segue agora o autor para o colorido: "O colorido ganha beleza por meio da diligente execução, pois as muitas variações de cores e as tintas qe lhe servem de meio não são encontradas e legisladas rapidamente." (*Ibid.*). Há uma necessidade de uma diligência do pintor em relação às cores, suas dificuldades são provenientes de sua própria materialidade "a cor é corpo de uma ideia que o transcende, é matéria sensível oferecida aos sentidos, condenada a perder a própria força, a corromper-se no tempo" (Testa, 1999, p. 263). Sua materialidade se coloca como obstáculo entre a cor que se pensa e a sua tinta correlata; no caminho que se pretende de deslocamento por sobre a materialidade, isso não deixará de ser um problema. A pintura se coloca diante dos olhos, no âmbito do desenho e da composição, como conteúdo conceitual, a cor se estabelece como uma faceta material que adere à conceitualização das características anteriores.

Na estratégia, que leva a uma compreensão e refinamento do sentimento do belo, a cor será demonstrada em seus exemplos: "Os grandes pintores não trabalharam apressadamente e a escola de Rafael, bem como todos os grandes coloristas, trabalhou suas obras de modo que pudessem ser contempladas de perto." (KS, p. 230). Ou seja, a ideia que é transmitida pelo desenho e que se enriquece com a composição deve, no

âmbito da cor, permanecer intacta e disponível ao excrutínio, na avaliação mais material delas o quadro não pode perder sua força diante de um observador diligente. Na sua estratégia de contrapor a execução bem sucedida e a mal sucedida, Winckelmann chama à cena "Carlo Marata e os últimos pintores italianos" (*Ibid.*), que nos levam a elencar também o pincel ágil de Tiepolo. Estes pintam para que se aprecie a disposição de suas obras por meio de uma distância: "eles trabalharam com rapidez e em seus quadros e se contentam com um efeito geral que perde muito quando examinamos suas obras por muito tempo e de perto" (*Ibid.*). Essa busca pelo efeito, no complexo dos modos de se apreciar as obras estabelecido por nosso autor, não pode ser um caminho dos mais válidos, ele se dirige apenas à materialidade, à pura aparência sensível. Num caminho que deve levar à consideração da beleza para além de seus meros correlatos sensíveis, este tipo de estratégia sensualista de alguns pintores não pode ser uma estratégia que se afine com o tom elevado com que Winckelmann tenta executar suas notas.

Esse tipo de equívoco tem apenas um atenuante, a pintura de afresco "que não deve ser conduzido à delicadeza, pois são destinados ao efeito à distância" (*Ibid.*). Há um tipo de pintura cujo problema se coloca como antítese desta sorte de pintura: "aquelas pinturas diligentemente acabadas e arrumadas, executadas com afinco e desespero, nelas exaltamos mais a diligência do que um verdadeiro conhecimento" (KS, p. 231). Nem na pressa nem na aplicação diligente e independente do conhecimento reside o verdadeiro belo que pode se manifestar na cor. "O afresco mostra segurança e confiança do pincel livre, não perde nada se visto de perto, mas tem mais efeito na distância do que de perto" (*Ibid.*). Esse tipo de pintura tem a sua "coroação dentre todas as pinturas reduzidas do mundo no palácio Albani, nomeadamente na *Transfiguração de Cristo*, de Rafael, que muitos tomam por um trabalho do próprio mestre e outros aos seus discípulos" (*Ibid.*). Do segundo tipo é "a *Deposição da cruz*, de van der Werff, um de seus melhores trabalhos". (*Ibid.*).

Depois desse desvio em relação ao afresco e figuras diligentes, Winckelmann vai apresentar alguns pintores que trazem características marcantes no âmbito da cor: "No colorido do nu, Correggio e Tiziano são superiores a todos, porque a carne destes é verdade e vida." (*Ibid.*). Winckelmann se alinha ao juízo comum de seu tempo onde estes pintores eram considerados grandes coloristas. Vasari já chamava a atenção para este fato: "Tenha-se por certo que ninguém melhor que ele tocou a cor e nem com maior indeterminação e relevo pode algum artífice pintar melhor que ele, tamanha era a suavidade das carnes que ele fazia". (Vasari, 1986, p. 562). Sobre Ticiano, Dolce,

grande defensor da pintura do Veneto, declarava: “Somente a Ticiano se deve dar a glória do perfeito colorido (...) Pois ele, como digo, caminha a par da natureza, por isso cada figura sua está viva, se move, suas carnes estremecem” (Dolce, 2010, p. 179).

Nessa incursão pelo colorido não podia faltar o pintor que encarnava a cor: Rubens. Dele Winckelmann mantém o que se costumava dizer: “Rubens, que no desenho não é ideal, o é no colorido: sua carne se assemelha ao vermelho dos dedos deixados sobre o sol e seu colorido é, no confronto com os pintores acima citados, como a porcelana autêntica diante de uma composição de vidro transparente” (KS, p. 231). A pasta de vidro que seria o similar aos pintores da carne se coloca na posição daquilo que demonstra a vida como é, já a porcelana é o ideal, sem cor, mas que é destacado da materialidade ususal. O ideal das carnes de Rubens se vê destacado da carnação viva ela é vermelha e traz uma situação da cor que não é usual na natureza. Não parece haver uma distinção de valor, mas o diferenciar daquilo que é vida e aquilo que se destaca dela[67]. O ideal, no caso, não trata da beleza ideal, mas de algo que se cria independentemente de qualquer modelo, o que não é necessariamente positivo em Winckelmann, daí a porcelana que não possui transparência ser o termo de comparação à transparência vítrea dos dois pintores italianos.

Segue Winckelmann agora à observação do lume e da sombra, e sua colocação já se impõe por uma contraposição de exemplos que nos demonstram negativamente tais aspectos: “Poucas são as obras de Caravaggio e de Spagnoletto que são belas no que concerne o lume e a sombra, pois eles são contrários à natureza da luz” (KS, p. 231). A acusação de falta de beleza, nesses mestres, de certo modo defendidos em seu primeiro texto sobre arte, onde descrevia as pinturas da Galeria Real de Dresden, se coloca no mesmo ponto do ideal da cor em Rubens: eles se afastam de qualquer sorte de modelo, sua arte segue algo que não possui correlatos na natureza e no modelar das figuras dos antigos.

“O fundamento de suas sombras escuras é o dito de que coisas contrárias se tornam mais claras se postas lado a lado. Assim uma pele branca se tornará mais evidente por meio de vestes escuras.” (*Ibid.*). Aquilo de que Winckelmann, em seu procedimento didático, lança mão, ou seja, a contraposição, que torna evidente o que é

[67]E nesse juízo acerca de Rubens não há como não lembrar de Bellori: “Com a liberdade do colorido se demonstrou muito prático, nem se retinha nas artes emendadas da natureza e ainda que ele estimasse Rafael e os antigos, nunca imitou um ou outro, e se quisesse seguir as linhas das estátuas de apolo, de Vênus ou do Gladiador, os alterava tanto com a sua maneira que não deixava vestígios para reconhecê-los.” (Bellori, 2009, p. 268)

bom ou ruim nas artes figurativas; o modo de tratar da luz nesses pintores não será um modo válido de se operar nas artes pois a natureza "não atua desta forma, ela segue gradativamente da aurora ao dia e do crepúsculo à noite." (*Ibid.*). Esse jogo gradual das luzes deve ser condição de beleza para o tratamento da luz e da sombra, do *chiaroscuro*. E nisso, mais uma vez vemos Winckelmann se apoiar nas doutrinas renascentistas da arte, Alberti não pensa de outra maneira: "A cada dia a natureza faz com que odiemos as coisas horríveis e escuras" (Alberti, 2014, p. 122). A própria natureza nos fornece esse modo gradual de operar que não se vê colocado nesses dois pintores. A comparação, aqui, será com a escrita "os pedantes na pintura cultivam o grande valor atribuido a esta arte negra, assim como a erudição é apreciada por um escritor de lugares nebulosos" (KS, p. 231).

O que se antepõe a essa valorização, seria a própria semente do bom gosto:

> Um amante da arte que possui em si o sentimento do belo, mas não adquiriu conhecimento suficiente, pode ser induzido ao erro quando ouvir os supostos conhecedores louvando as pinturas de sombras, quando seus sentidos lhes dizem o contrário. Se ele observou a obra dos melhores mestres de modo a haver adquirido certa experiência, poderá legislar mais a partir do que é apresentado em seu olho e em seu sentimento do que pelo dito que não o convenceu. (*Ibid.*)

É a própria experiência que vai salvaguardar o amante da arte em questão, mas ele deve possuir em si as disposições e a experiência em relação aos mestres. Winckelmann parece querer livrar aquele que busca se educar da vã busca por conhecimentos livrescos. Temos de ter cuidado com a leitura, pois existem sempre a sorte de escritores e eruditos "que louvam aquilo que não agrada a ninguém" (*Ibid.*) e estes se colocam como um obstáculo à apreciação plena das artes, este outrismo, que em Maffei foi pernicioso, pois este autor "que não conhecia o grego, elevava o obscuro e forçado Nicamandro ao nível de Homero" (*Ibid.*). Ocorre também com a pintura, pois se alguns autores colocam escritos a lume "somente para dizer algo de novo e para fazer crer que leram e compreenderam seus heróis" (*Ibid.*), os que escrevem sobre a pintura, muitas vezes, para mostrar algo de novo, elevam pintores que não possuem um valor intrínseco, mas que se tornam necessários na comparação com outros pintores de nível mais elevado. Essa crítica é feita com um endereço claro, os eruditos que ampliam a gama dos nomes a serem considerados, mas que não julgam as obras por seu valor. Encerra-se assim a consideração das partes da pintura, com um ataque aos admiradores dos pintores escuros e que se fez valer também contra os eruditos.

Seguindo a sua didática em relação à capacidade de sentimento do belo, ele encerra seu trajeto com algumas advertências. A primeira, em muito lembra o primeiro texto de que tratamos nessa seção: "Deve-se estar atento, sobretudo, aos pensamentos particularmente próprios nas obras de arte, que vez por outra ocorrem, são como pérolas de valor em um colar que está cheio de pérolas ruins e que se perdem entre elas" (KS, p. 232). Esse modo de observar, se tomarmos atenção às obras em que o pensamento próprio do artista se coloca diante de nossos olhos, "nossa observação deve começar a se erguer voltando-se ao efeito do entendimento, como parte principal até mesmo da beleza, para depois descender à execução" (*Ibid.*). O olho e o espírito vão ter de fazer um trajeto que se inicia naquilo que é intelectualmente planejado pelo artista e que termina no seu modo material de se apresentar. Os dois momentos são necessários. Dois movimentos comportados nessa advertência, ambos são de matriz intelectual: o primeiro alça voo na direção dos conteúdos de uma representação, conteúdos esses que se apresentam alegoricamente, o segundo se coloca diante da materialidade plasmada e avalia o seu sucesso. Nenhum deles se liga exclusivamente ao bom gosto, mas participam ambos da beleza, em sua faceta menos ligada ao sentimento, pois em ambos os movimentos é o entendimento que é convocado a agir.

Um exemplo do primeiro movimento será Poussin, que, segundo Winckelmann, tem obras cujo "olho não se atrai pelo colorido e ainda assim o seu mérito não pode ser inobservado" (*Ibid.*). O mérito de Poussin está no desenho e entender suas composições vai levar o observador a perceber a sua beleza em uma totalidade. Tudo tem início em algumas coisas cuja intelectualidade do pintor pode ser apreendida. O exemplo é apresentado no quadro *A extrema unção*, "onde os dizeres do Apóstolo 'eu lutei uma boa luta' são representados mediante um escudo fixado por sobre o moribundo onde está o nome de Cristo, como nas lâmpadas dos antigos cristãos" (*Ibid.*). Depois dessa representação, no mesmo quadro é posto algo que tem o efeito no intelecto. Outro exemplo deste efeito intelectual é o cervo que bebe água no quadro *Io* de Correggio, que representaria algo "como a pura imagem do desejo de Júpiter" (KS, p. 232) esta metáfora é tida por Winckelmann como "um pensamento nobre" (*Ibid.*).

O que vale pensar é que a alegoria, pois em ambos os casos estamos diante de conceitos revestidos de imagem, é uma parte do belo e se eleva por sobre figurações comuns. O pensamento acerca da alegoria vai tomando corpo, desde os *Gedanken*, e aqui, no trajeto didático de Winckelmann, inicia um tipo de contemplação que se fará nobre. Os exemplos aqui, por uma proposta modesta, se restringem à pintura e se

ecerram com outro tema religioso, o *A queda do primeiro homem* de Domenichino, onde "o Todo Poderoso é transmitido por um coro de anjos que repreendem a contravenção de Adão, que coloca a culpa em Eva e esta por sua vez a coloca na serpente que rasteja sob eles" (*Ibid.*). O grande pensamento nessa imagem é apresentado não por uma metáfora, mas por sua execução, onde "as figuras são gradativamente dispostas, como a ação, formando uma cadeia de movimentos que conduz de uma ação a outra" (*Ibid.*).

Winckelmann apresenta nessas passagens exemplificadas por estes quadros dois modos dos pintores de apresentar seus pensamentos. O primeiro, a alegoria, se coloca no sentido geral. O procedimento alegórico permite uma apreensão e aproximação da beleza que se dá não pela via do sentimento, mas sim uma via que a faz tomar a faceta intelectual do entendimento em uma aproximação. No curso didático que Winckelmann busca encerrar nessas indicações, a alegoria segue o seu papel primevo por ser um tipo de sensibilidade que se liga ao intelecto e que faz girar todos os sentidos do espectador diante da obra por este primeiro impulso que não se liga à sensibilidade apenas, quem busca apreciar as obras não tem a sua sensibilidade abandonada ou desamparada. O segundo aspecto, o da boa execução, é quase da mesma sorte, pois trata-se da conceitualização da pintura por meio da disposição das figuras, do encadeamento da ação e sua apresentação sensível.

Depois desse aspecto intelectual, Winckelmann acrescenta a esta primeira mais duas advertências, a segunda delas é crucial na dinâmica do *corpus* winckelmanniano e diz respeito "à observação da natureza" (KS, p. 232). Essa observação se torna necessária, pois "a arte, como imitadora da natureza, sempre deve buscar a naturalidade na formação (*Bildung*) da beleza" (*Ibid.*). Essa indicação, diz respeito à relação da arte com a natureza, um dos maiores debates da arte desde Platão, se coloca aqui como elemento de fundamentação da beleza. Não se trata de uma reprodução que vise um realismo, uma imitação de primeiro grau em relação à natureza, mas a natureza deve ser entendida como algo que se apresenta aos olhos, não como mera empiria: "A natureza física ou moral oferece os modelos a serem imitados" (Spina, 1995, p. 91). A relação com a natureza não é a da subserviência, não se trata de uma imitação onde a arte reproduza a natureza com fidelidade, o que seria uma imitação de primeiro grau onde a arte realizaria, neste modo subserviente de operar, nos dizeres do professor Spina,

> parcialmente o seu objetivo, pois a mera reprodução dos objetos suscita certo prazer no [observador]: o prazer de comparar os

> detalhes do original com a cópia, o prazer de reconhecer detalhes do objeto representado, o prazer enfim de identificar a realidade ausente com sua imagem. É evidente que se trata de uma forma rudimentar de satisfação estética a contemplação da pura semelhança. (*Ibid.*)

É claro que não se trata desta sorte de imitação. Winckelmann quer que o observador por meio da observação atenta da natureza, esteja atento à regra que já desde o começo da *Carta aos Pisões*, de Horácio, se colocava como regra e decoro nas representações artísticas. O que se pretende evitar é que a arte se entregue a um tipo de representação que se assemelhe àquele de "um pintor [que] entesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas", esse tipo de representação seria a base de uma arte "onde se fantasia[m] formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno" (Horácio, 2005, p. 55). A natureza, enquanto objeto de observação vai nos mostrar o pernicioso que seriam tais representações, esse observador "deve, o tanto quanto possível, evitar tudo que seja forçado, pois mesmo a beleza na vida deve se tornar desagradável por meio de gestos forçosos" (KS, p. 232). A natureza para o observador será como que uma regra não escrita para as representações artísticas, nada deve ser excessivo, não há excessos na natureza: "Assim como os muitos conhecimentos em um escrito afastam o ensinamento claro e significativo, a arte deve ser regulada pela natureza e é a partir dela devemos ponderar a arte." (KS, p. 232). Para compreender essa advertência, o exemplo será, ainda mais uma vez, Michelangelo, que "para mostrar seus conhecimentos (...) não notou a falta de decoro delas" (*Ibid.*). O artista da Toscana mais uma vez é colocado como alguém que quis superar a natureza e que abandona, em seu caráter grandiloquente, as formas mais simples das quais a natureza é pregnante. Em seu arbítrio residia um conhecimento que se elevava para além da natureza e do decoro da arte grega, ambos os aspectos são violentamente violados em suas figuras heroicas, ele transcendeu sempre os limites da natureza e do belo. "Acentuando sua valência expressiva" (Testa, 1999, p. 107), o pintor da Capela Sistina, traz em seus quadros e esculturas um tipo de apresentação das formas que exibem uma realização gandiloquente que apresentam a natureza para além de suas forças, uma realização que se faz valer pela audácia, o exemplo aqui é o da Tumba Granducal na Nova Sacristia de São Lourenço. Essa peça escultórica é considerada uma contração das forças da natureza, que de tão contraídas não fazem mais do que negar a própria natureza e sua compreensão unívoca na mimetologia grega.

O conhecimento elevado da natureza, que não é negado a Michelangelo, não deve ser de matiz racionalista, isso implicaria em uma figuração que se dá por uma redução, por um escorço[68]. Depois de insistir na maneira cheia de conhecimentos com que o pintor, escultor e arquiteto italiano colocou nessas esculturas fúnebres, Winckelmann faz uma indicação mais ampla: "Por este motivo não devemos buscar a beleza nos fortes escorços, pois estes são como a estudada breviedade da geometria de Descartes, que oculta o que deveria ser visível" (KS, p. 233). Esse ocultamento que, no escultor do Davi, mostrava a sua atitude para além de toda sorte de regra "ao forçar as figuras em escorços virtuosíssimos" (Testa, 1999, p. 108), acaba por ter uma compreensão da natureza que se lança para além do natural, algo que pode "até ser uma evidência da habilidade no desenhar, mas não é prova do conhecimento da beleza." (KS, p. 233). Essa via da observação da natureza, à maneira do racionalismo clássico, a redução da geometria ao ponto e a linha, não podem estar de acordo com as premissas de uma observação da beleza que busca na natureza seus limites. O observar da natureza deve ser livre de aparatos.

Há ainda uma última advertência, "que diz respeito à elaboração", que não pode "ser a primeira ou a mais elevada das coisas às quais damos atenção" (KS, p. 233). Esse aspecto secundário deve ser observado sem perder a noção do todo, mas "deve-se olhar para os artifícios dessa forma" (*Ibid.*). Tal observação não pode perder-se, neste quesito "os artistas do Tirol que esculpiram um *Pai Nosso* sobre a superfície de um nó de cerejeira podem disputar a sua posição nas artes com qualquer outro" (*Ibid.*). Ou seja, no jogo entre a conceitualidade e a elaboração, temos de ter em mente que é na primeira que Winckelmann vai colocar a carga da beleza de modo mais pleno. Nestes passos da execução material da arte, o artifício tirolês vale o mesmo que um baixo relevo da Grécia antiga. Isso se deve ao fato de a beleza ser algo que está para além da materialidade, o artifício é mero apresentar de formas que se hipostasiam na matéria.

Essa elaboração não passa de materialidade e como tal deve ser vista "onde o artista seguiu com a mesma diligência da figura central nos acessórios, como as ervas no primeiro plano da *Transfiguração de Cristo* [de Rafael], se pode inferir a

[68] O termo alemão é *Verkürzungen*, que por sua ligação com o Pintor nos remete à acepção seguinte: "Redução de um desenho segundo as regras da perspectiva" (Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da língua portuguêsa*, 1958) e nos ajuda a entender este termo também a entrada do verbo "Escorçar": "meter em perspectiva, dando aos diferentes objetos as dimensões que devem ter segundo os planos correspondentes" (*Ibid.*). Na acepção etimológica do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001), vemos a seguinte definição: "ETM. it. (a1547) 'representação, encurtada segundo as regras da perspectiva, das coisas que se estendem no sentido perpendicular ou oblíquo do ponto de vista do observador'" (*Op. cit.*, p. 1208)

uniformidade do artista no pensar e no operar." (*Ibid.*). Esse é o caso onde essas pequenas coisas colocadas com grande elaboração podem nos ensinar algo sobre a beleza. O que deve ser indicado pela materialidade das formas é aquilo que anuncia a imaterialidade do pensamento. Neste célebre quadro de Rafael, que se encontra na Pinacoteca Vaticana, o artifício da execução não é algo que busca apresentar-se como presença material apenas, mas como analogia da concepção intelectual. Nesse quadro, que é, de certa forma, também um sistema das artes, o artista, "assim como o Criador, quis apresentar a grandeza e a beleza também nas pequenas coisas." (*Ibid.*).

É no sentido de buscar essa unidade, de matriz divina, não apresentada onde há apenas o excesso formal se apresente, como nas carnes de Bernini e suas dobras, que devemos buscar, é a unidade entre o conceito e a forma que deve ser apresentado no todo do quadro. Para dar um exemplo de como uma observação dos mais técnicos detalhes de uma obra pode ser pernicioso, Winckelmann apresenta a seguinte descoberta de Maffei:

> Maffei, como sempre, se mostra errado quando estabelece que os antigos talhadores de pedra faziam o fundo de suas figuras esculpidas mais liso do que os modernos, para tal ele deve ter voltado sua atenção às miudezas mais do que ao essencial da arte. A superfície lisa do mármore não é uma qualidade de uma estátua, assim como lisura a de um tecido. Ainda que seja lisa como a superfície do mar as estátuas entre as mais belas que não têm uma superfície lisa. (KS, p. 233).

Fica evidente nessa argumentação que qualquer julgamento que se coloque por meio da observação das coisas secundárias no referente à beleza não poderá ser útil ao observador que busca desenvolver em si a capacidade de sentir em si e em seus sentidos a beleza. O valor da obra tem muito pouca relação com o que se usa de matéria na sua apresentação. A matéria se coloca como acidentalidade do belo e por isso não pode ser uma via correta da apreensão das belezas formadas. Somente quando se parte do que é essencial na obra e se nota a coerência disto com a miríade de aspectos secundários da obra é que a apreciação da elaboração pode ser educadora. Um julgamento material, e do modo de se trabalhar a materialidade, colocari ao lado e em pé de igualdade um artista em madeira do Tirol e um escultor grego. O tratamento da superfície é um elemento ulterior e exterior à beleza. Por isso, depois de apresentar dois aspectos que tem sua clara ligação com a ideia das obras, com o que se pensa na obra, sua faceta alegórica e a coerência com as formas da natureza é que os olhos vão se voltar para a elaboração da obra. Este último aspecto, além de guardar em si uma conivência com a faceta meramente material da obra, nos faz incorrer em erros de julgamento.

Advertido o jovem ao qual se dedicam tais linhas, Winckelmann encerra a sua argumentação com uma declaração que é a sua pedra de toque, não só para este texto, mas para toda a preceptiva do olhar, que tratamos aqui, pois ela apenas indica aquilo que vai se tornar pleno na presença de obras de arte e não há em nenhum destes textos a intenção de se substituir por palavras a imagem viva das coisas. “A verdadeira clareza não se pode dar a coisas que dependem de um sentimento e não é possível professar tudo por escrito (...). Aqui se afirma: vá e veja.” (KS, p. 233). Com essa declaração, encerramos aquilo que se iniciou no seu texto mais primevo, o texto sobre as pinturas da Galeria Real de Dresden. Somente no confronto com as obras é que os conteúdos delas podem ficar disponíveis ao espectador, não há nenhuma teoria que possa substituir a vivência com as obras. Essa é a condição de toda teoria e história das artes e é na organização dessas experiências que Winckelmann vai intentar fazer uma história da arte que é, por sua vez, uma estética.

II
Uma estética em forma de história

1.A história como *Lehrgebäude*

Se na primeira parte deste trabalho apresentamos o desenvolvimento intelectual de Winckelmann, nos anos de Dresden, que culminaria nos *Pensamentos sobre a imitação...*, de modo análogo, aqui chegamos ao ponto culminante dos textos apresentados na segunda parte de nosso trabalho, e que mostram os avanços teóricos de Winckelmann em seus anos em Roma. O apogeu deste segundo movimento é a *História da arte da antiguidade*, texto publicado em 1764 (na verdade o volume veio à luz em final de 1763), já havia sido anunciado e prometido em outros lugares, como nos *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, de 1761: "Estou em dívida com o público sobre um esclarecimento acerca da história da arte, em particular as esculturas dos povos antigos, principalmente dos gregos, que anunciei ter iniciado há alguns anos." (SW, v. II, p. 334).

A forma discursiva da história da arte não tinha na primeira metade do século XVIII seu modelo acabado. Na busca por superar a relação catalográfica com que se mantinham os grandes historiadores da arte, Winckelmann parece ter tido clareza do quão delicada era sua tarefa. Em seu primeiro texto a ganhar público, o que vemos é um tipo de discurso, ainda que em gérmen, que busca um fio ordenador no universo das formas artísticas. Nele, *Pensamentos sobre a imitação dos gregos*, era proposto um horizonte normativo à imitação. Aqui, nesta *História da arte da antiguidade*, o que veremos são os movimentos que geraram esse tipo de figuração qe transmite a imanência da norma à contingência da forma historicamente determinada.

O processo de apresentar uma série de textos preliminares que marcavam consideravelmente a maneira de Winckelmann observar a arte grega se fez necessário para que, em posse deste conhecimento prévio, adentremos o complexo do *Lehrgebäude*. Não trataremos desta obra como fizemos com os textos anteriores, pois se trata de uma obra monumental, e a análise de cada passo dado exigiria um trabalho feito apenas sobre ela. Como nossa intenção aqui é a de apresentar esse processo e sua consolidação desde os primeiros textos não publicados até a obra-mestra de Winckelmann, ela aqui será tratada a partir de certos nós conceituais e descritivos de sua longa jornada.

Para compreendermos a complexa operação que se estabelece nesta obra é necessário, em primeiro lugar, tratar do prólogo, pois antes de nos inserimos nos problemas do edifício e nos colocarmos diante dele como que conduzidos por Atenas no meio da batalha, temos de compreender bem aquilo que o autor apresenta como guia de intenções e como ele se propõe a apresentar essa história. A primeira oração desta espécie de pórtico à obra já nos coloca um autor combativo em relação a outros discursos que aliavam à arte a história e já nos insere em uma das problemáticas de suas conceitualizações, o *Lehrgebäude*:

> A historia da arte da antiguidade que me propus a escrever não é a mera narrativa dos períodos e transformações que a arte experimentou, posto que tomo a palavra história no sentido mais amplo que ela tem na língia grega, minha intenção é a tentativa de oferecer um edifício doutrinário (*Lehrgebäude*). (GKA, I, p. XVI)

Essa primeira oração do texto é uma das mais ricas em problematizações de toda a obra de Winckelmann. A apresentação de sua história a afasta de qualquer narrativa, ela já aponta para a faceta que aqui chamaremos de estética. O sentido amplo tomado do termo história em sua origem grega, que tanto irritou Herder[69] em sua implicação em um *Lehrgebäude*, dá-nos a indicação de que estamos diante de algo que supera a mera ordenação de obras e de seus artífices. Primeiro o uso grego da palavra história, segundo os comentários gerais a este livro editados pela *Winckelmann Gesellschaft*,

> a palavra história em grego não significava apenas um relato histórico, mas tudo que se baseie em uma investigação. Winckelmann retomou conscientemente a universalidade do termo antigo história (ιστορια) e acentua com isso a síntese das ocorrências cronológicas, geográficas e culturais. (Borbein, Kunze, 2007, p. 37)

Portanto o que já podemos dizer que, se pensarmos a história neste sentido, há um caminho para um inquérito que se afaste da mera sucessão de figurações de qualquer sorte, apontando ainda o fato dos usos do termo *Geschichte*, que já exploramos anteriormente, teremos que avançar na ideia de que uma sorte de discurso que se

[69] "Deixo a cargo de certos filólogos de minha nação reunir as passagens dos vários significados tirados de certos registros e dicionários. Breve e bom! pois, a palavra *história*, segundo a sua origem grega, pode significar "inspeção, conhecimento, ciência" e tal história é efetivamente uma narrativa correta de coisas acontecidas. Mas, um edifício doutrinário? Os gregos quiseram construir algo assim junto à história? Algo assim se deixa construir, de modo que a obra sempre permanece história? Para a minha finalidade ainda me é indiferente, se ela é uma narrativa de eventos complicados ou de produções simples, de dados ou de fatos. Mesmo a história dos pensamentos, da ciência, da arte de um povo e de muitos povos, por mais simples que seja o objeto, é sempre uma história de eventos, ações, mudanças, e se, portanto, um historiógrafo pode fornecer um edifício doutrinário, então todo historiógrafo deve, consequentemente, poder também fazer o mesmo em seu campo."(HERDER, 1993, 11. Utilizo aqui a tradução de Marco Aurélio Werle e Pedro Franceschini, fornecida em Curso ministrado no Departamento de Filosofia da USP).

colocasse no âmbito de uma cronologia que se faz pelo acumulo dos movimentos das artes não está nesse horizonte.

A retomada desse modo grego de entender o termo história é aferida em uma concepção moderna, a do *Lehrgebäude*, é o passo que permitiu um tipo de construção teórica que, apesar de sua matriz antiga, se dá de modo moderno. Há uma exigência estética que se coloca na base do termo fundamental desta passagem de Winckelmann colocada acima: o *Lehrgebäude*, o edifício doutrinário. De alguma forma, acresce-se ao pensamento das artes o mesmo projeto de expansão e depuração que vimos em relação à história moderna. Mas agora o mais crucial é entender a questão deste edifício e a caracterização heurística do termo central de sua concepção histórica. A questão em torno desta terminologia, *Lehrgebäude*[70], deve ser, neste primeiro momento, explorada, pois nela reside um dos maiores nós conceituais de nosso autor. No dicionário *Duden*, encontramos a seguinte explicação do termo: "(para melhor mediação) um conhecimento constituído de uma especialidade em uma estrutura" (Duden, Deutsches Universal-wöterbuch, 2003, p. 1005). No dicionário dos irmãos Grimm, a entrada nos fornece a seguinte explicação: "Comparar o todo de uma doutrina científica com um edifício" (Grimms Wörterbuch, entrada *Lehrgebäude*[71]). As acepções dos dicionários dão apenas conta de uma faceta do termo, a de colocar a sistematicidade de um campo do saber de modo apresentável. No caso de Winckelmann, que é o primeiro exemplo dos irmãos Grimm para mostrar o seu uso, o termo, ao que nos parece, possui ainda mais riqueza.

Se pensarmos numa outra aparição do termo, já no capítulo sobre os egípcios, notaremos que há algo que vai para além do sistema apenas, pois ao observarmos a passagem sobre a arte etrusca, veremos a seguinte passagem:

> A arte era como um edifício teórico ruim, no qual se produziu cegos seguidores, que não conheciam dúvidas ou investigação.

[70] Podemos perceber que raras vezes foi dada a atenção a esse termo e, para ilustrar a maneira como se passou diretamente por isso, que nos baste uma rápida passagem por algumas traduções deste termo. A recente tradução para o inglês de Harry Francis Mallgrave traduz o termo por "System", assim como a tradução para o inglês de 1880 feita por Henry Lodge. Na tradução francesa mais recente, de Dominique Tassel, a noção de sistema é expandida e o termo se torna "système doctrinal". Na tradução espanhola de Joaquín Mielke o termo se torna "construção teórica" e na tradução italiana de Maria L. Pampaloni a tradução permanece a mesma da tradução francesa, "sistema dottrinale". A insistência de algumas traduções no aspecto sistemático é algo que podemos entender, pois é fácil, dada a forma como as coisas são apresentadas, conceber a construção de Winckelmann como um sistema, mas não podemos nos esquecer que afora as aparições de um sistema nas artes, o modo sistemático de apresentar os conceitos na arte são sempre colocados de modo negativo (que nos baste por ora a crítica ao conde Caylus e a origem dos erros do Barão von Stosch).

[71] Bd. 12, Sp. 573, Acessado em :
http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GL03607

> O desenho, assim como o sol de Anaxágoras, que tanto os pupilos quanto o mestre tomavam por pedra, era contrário a toda evidência sensível. A natureza poderia ter ensinado algo ao artista, mas se transformou neles a natureza, e sua arte afastou-se cada vez mais dela. (GKA,I, p. 168)

Essa indicação é preciosa para tentarmos entender o que acontece com este crucial termo. Há algo de aprendizado e ensino no termo, que se evidencia pelo seu correlato italiano, a *Dottrina*[72], tão utilizada pelos tratados das artes dos renascentistas[73], ligada sempre ao verbo *docere* latino. O que devemos tentar sondar é essa razão das doutrinas de que o autor fala. Em Lomazzo, tratadista e pintor do século XVI vinculado usualmente ao maneirismo, o termo vem a suprir uma falta de possibilidade de esgotar as unidades particularizadas no mundo, este aspecto que traz à doutrina a ligação da unidade a um universal é um bom modo de compreender o termo na obra de Winckelmann:

> Dado que o nosso intelecto não deve começar a entender as coisas com a ordem da natureza, por não poder compreender todos os particulares, os quais são infinitos, mas deve começar com a ordem da doutrina, da qual o nosso intelecto é capaz, porque esta ordem procede de coisas universais às particulares, as quais podem ser conhecidas facilmente por nós, posto que nosso intelecto é dessa natureza que entende propriamente o universal. Sendo ele potência da alma espiritual e porque gozando das coisas universais separadas da matéria o faz de qualquer modo espiritual por obra do intelecto agente. Por esta razão querendo eu tratar neste livro da arte da pintura, quis seguir a ordem da doutrina (...) (Lomazzo, 1968, p. 14)

Há esta indicação de algo a ser ensinado e compreendido por nossos pares, mas não um ensinamento que se estabeleça no caso a caso. A doutrina de Lomazzo, inserida em uma tradição coloca-se como a parte que pode ser ensinada de uma arte por meio de discurso. Não quero aqui dizer que Winckelmann tenha tomado o termo de empréstimo do pintor italino, mas apenas indicar que há na tradição da tratadística da pintura um modo de operar com o termo doutrina que não nos parece ter sido ignorado na tomada deste termo por nosso autor. O universal estético, a beleza, ou a essência da arte, se

---

[72] Termo retomado, muito provalvemente de Vitrúvio, que em seu *Tratado de arquitetura* indicava um uso acerca do termo: "Mas talvez pareça digno de admiração aos homens ignorantes que a natureza permita conhecer e a memória conter um tão grande número de doutrinas. (...) Entre os antigos arquitetos, Pítio, que em Priene de modo notável projetou o templo de Minerva, disse no seu tratado ser conveniente que o arquiteto possa, em todas as artes e doutrinas, fazer mais do que aqueles que, através dos seus esforços e das suas reflexões, elevaram cada um dos ramos do conhecimento à mais alta ilustração." (Vitrúvio, 2006, p. 34). Esse termo foi ganhando novos contornos na tratadística das artes da Itália.

[73] Já em um dos primeiros tratados a colocar uma proposta de história da arte, o termo se encontra presente, Ghiberti, em seu *Primeiro tratado*, o sobre a escultura, utiliza o termo "Pois, visto que em todas as coisas, principalmente na escultura, existem duas coisas: aquela coisa que assim se ensina e aquela que se ensina. Assigna-se a coisa proposta, e a demonstração é esta, explicada pela razão das doutrinas" (Ghiberti, 2000, p. 21).

manifesta de diversas maneiras na singularidade das obras. Isso não significa que o método seja dedutivo, ou confundido com um sistema, mas pensando na terminologia grega da palavra história, que implica em uma sorte de discurso que esteja baseado em uma pesquisa ou inquérito, podemos compreender um pouco melhor o uso do *Lehrgebäude*, como algo que se constrói a partir de uma investigação daquilo que é plasmado na arte e, por isso mesmo, universal. Isso ficará mais claro quando abordarmos o capítulo sobre a arte grega, mas, para que se narre uma história, há a necessidade de uma vinculação estética, que os tratadistas não conheciam.

Retomemos a primeira aparição do *Lehrgebäude* na obra de Winckelmann, que surge no momento em que se coloca diante de sua teoria sobre a alegoria que, atacada pelo opositor ideal nos *Esclarecimentos* dos seus *Pensamentos sobre a imitação*: "Não é minha intenção, tampouco, buscar os motivos das figuras alegóricas entre os gregos e os romanos, nem a de escrever um edifício doutrinário da alegoria." (GNA, p. 120). O que seria este edifício doutrinário, no caso da alegoria? A resposta que nos pode ajudar é a observação do texto *Versuch einer Allegorie*, pois este seria o correlato a um *Lehrgebäude*, um texto que busque introduzir uma ciência no campo da alegoria: "A finalidade da ciência consiste em preencher as lacunas, como dizem os antigos, e esta se tornou também a minha intenção." (SW, v. IX, p. 18). É na esteira de preencher vazios que esse *Lehrgebäude* se vai construir a partir de características universais.

A história como edifício doutrinário coloca o testemunho das obras remanescentes dos antigos em um novo horizonte: o horizonte estético. Numa história de tal tipo o fim último de cada particularidade indicada é a própria "essência da arte" (GKA, I, p. XVI). Com tal busca por uma essência, ocorre uma união: o conceitual vem ao auxílio da materialidade. O que surge desta união é um horizonte categorial. O que demominamos arte clássica é pensado enquanto matriz teórica das artes. A própria possibilidade desta história se baseia na norma hipostasiada e plasmada pelos antigos. Não se trata de uma eleição de um determinado tipo de figuração, mas da possibilidade de uma contração normativa que se dá na história e que deve ser atingida por um lugar nela, onde se vê produzido, simulado e exercido o fundamento das artes, exercitando sua própria função normativa em relação ao arbítrio e o juízo.

Em que consistiria então a essência da arte? Um caminho para compreendermos esse aspecto é uma indicação dada exatamente na segunda parte do capítulo sobre a arte grega na *História da arte da antiguidade*, onde o autor vai tratar do que é essencial nas artes:

> Depois desta primeira parte preliminar, passemos agora à segunda, nos atendo ao que constitui o essencial da arte. Esta consta de duas partes: a primeira trata do desenho do nu, inclusive os animais, a segunda trata do desenho das figuras vestidas, em particular das vestes femininas. O desenho do nu se baseia no conhecimento e no cânone da beleza, e tal cânone consiste em parte na medida e relações e em parte na forma, na qual a beleza constitui o fim dos artistas gregos. (...) A beleza, considerada como o fim mais elevado da arte e como o seu núcleo, exige então um tratamento de caráter geral (GKA,I, 238)

Essa resposta segue o padrão, frustrante para alguns, de toda a sua argumentação. A parte preliminar de que o autor fala é exatamente a de uma abordagem, na medida do possível, histórica da superioridade dos gregos manifesta em suas figurações (com a qual trabalharemos adiante). É depois de uma tentativa de explanação mais historicamente determinada das causas da beleza que se coloca a necessidade da apresentação do essencial na arte. O que é ligado à essência da arte se encontra formado e figurado nas obras dos gregos e trata exatamente daquilo que o sentimento do belo, ou a sua capacidade, vai conseguir perceber da obra, se treinado e educado. É na arte grega que essa essência vai se apresentar e ela é bela, pois como Winckelmann escreveu em outra obra, "arrazoar acerca da arte do desenho dos gregos é a mesma coisa que tratar da beleza em todas as suas partes, porque esta foi a base e o fim de sua arte de desenhar" (MAI, p. 63).

O que vale aqui, nesta parte do trabalho, é que a saída de Winckelmann em relação às problemáticas incursões históricas, tende a ir muito além da localização e determinação de fragmentos de uma arte perdida. No ímpeto de recriação de seu ambiente de ação a saída será, em grande parte, embasada por um critério estético. Mas sempre na sua relação com os objetos. A inserção de critérios de tal sorte permite que se possa "ir da proliferação do concreto à abstração coletiva do Uno." (Pommier, 2000, p. 73). Mas tal unidade se produz na história. A faceta histórica e a estética se confundem. A faceta metafísica, de tons platônicos, deve buscar o seu correlato mais próximo na história. A beleza estética parece vincular-se ao êxito de um processo historicamente determinado. O aspecto sensível da idealidade deve ser conservado.

Essa essência deve ser buscada de modo a excluir qualquer sorte de predicação e artifício que não lhe permita ou não acrescente nada a sua própria apresentação. Ela e o universal que se manifesta na miríade de particularidades isoladas. Nesse contexto é que a tradição das *Vite* será descartada. Depois de apresentar o fim de sua construção, a essência da arte, ele acrescenta que em relação a esta finalidade "pouca influência tem a

história dos artistas, tal história que outros comporiam, não tem espaço aqui." (*Ibid.*) Com essa negação da biografia ou até mesmo dos artífices isoladamente como caminho para se abordar a essência da arte, o que temos é a redução da história ao que há de mais universal em seu objeto.

A *Dottrina* de Lomazzo, que não queria se perder entre as particularidades se coloca aqui mais uma vez. Em nada acrescenta observar as vidas dos artistas se a essência da arte e sua aparição no mundo histórico é que forneceram o fulcro para essa construção e é na observação de sua manifestação que teremos a investigação da essência da arte. Diante da contingência das vidas dos artífices, a essência da arte se tornaria turva, pois assim como o anedótico e o heroico se colocam como algo a ser superado no tratamento da história moderna (o que abordamos na primeira parte deste trabalho), uma história deve lidar com o que é fundamental na aparição da beleza. O essencial das artes deve ser o norte dessa história e compreedê-lo é seguir os passos dados nela que culminam na arte grega, já nos apresentando a sua decadência.

A manifestação dessa faceta essencial da arte no mundo, ou seja, as artes inseridas no mundo do devir, plasmadas na materialidade corrupta, é quase que uma analogia à essência das artes purificada e imaterial, que se coloca como uma espécie de ideia reguladora. A dimensão da temporalidade, inerente ao discurso histórico, é observada pela mutação na materialidade das formas. É essa mutação que vai reger a dinâmica do edifício doutrinário: "A história da arte deve ensinar a origem, o desenvolvimento a transformação e a decadência da arte, assim como os diferentes estilos dos povos, épocas e artistas, e isso deve ser demonstrado a partir das obras de arte que dos antigos se conservaram." (GKA, I, p. XVI). Essa narrativa, com clara ligação com um discurso que se faz diante das prescrições ao olhar que apresentamos nas primeiras partes deste capítulo, vai ter de se dirigir a um objeto.

O fim, ou seja, o que há de essencial na manifestação artísistica encontra a sua inteligibilidade na própria presença material que se vê alterar no caminho da história. Por isso, Fausto Testa julga a *História da arte da antiguidade* como uma obra onde "a historicização da arte antiga no contexto de um 'edifício doutrinário' orientado a definir a 'essência da arte' se cumpre sob a égide de uma estética idealista platonizante" (Testa, 1999, p. 63)

É no tom elevado das belezas imateriais e incorpóreas que Winckelmann estabelece um caminho na direção das motivações, no mundo da contingência, das alterações que imprimem à arte o ciclo de nascimento, crescimento e morte: "as artes

que dependem do desenho começaram, como todas as invenções, com o necessário, depois disso buscou-se a beleza e finalmente chegou ao supérfluo, tais são os três graus da arte." (GKA, I, p. 4). Nesta passagem, temos a narrativa dos modos como esse ciclo se estabeleceu. Mais adiante, o autor vai ampliar o ciclo em termos de explicações:

> As notícias mais antigas nos dizem que as primeiras figuras representavam o que um homem é e não como nos aparece, seu contorno e não seu aspecto. Da simplicidade da figura se passou ao estudo das proporções que ensinavam a exatitude e esta permitiu que se aventurassem os artistas no grande, assim a arte alcançou a grandeza e finalmente entre os gregos ela chegou gradativamente à elevada beleza. Depois todas as suas partes foram unidas e se passou a buscar os adornos, caindo no supérfluo com o qual a grandeza da arte desapareceu, até que chegou à sua plena decadência. (*Ibid.*)

Winckelmann diz que essa é "em poucas palavras, a intenção desta história da arte." (*Ibid.*). Essa história da essência da arte vai se apresentar deste modo, colocando as etapas da arte em seu crescimento e em sua decadência, não do que é essencial, mas de sua manifestação. Nesse caminho não faltaram exemplos e imagens que trouxessem uma série de possibilidades a esta história, por isso o autor irá criticar os seus antecessores. Diante de outros autores que se dedicaram à arte na antiguidade, Winckelmann se colocará como fundador de um registro novo, o registro de quem foi e viu:

> Mas onde se ensina em que consiste a beleza de uma estátua? Qual escritor a observou com os olhos do sábio artista? Tudo que se escreveu acerca da arte em nossos tempos não é melhor que as estátuas de Callistatrus, este árido sofista podia descrever por dezenas de vezes estátuas sem jamais ter visto sequer uma. Nossos conceitos repousam, em grande parte, nessas descrições e o que era grande se tornou uma polegada. (GKA, I, p. XVI)

Era contra esse tipo de história, de matriz taxonômica, que o nosso autor se vai rebelar. Winckelmann busca se diferenciar desta história, encarnada aqui por Monier, Dürand e Turnbull (*Ibid.*):

> Alguns escritos sob o nome história da arte vieram à luz, a arte ocupa neles uma pequena parcela, seus autores não se familiarizaram suficientemente com ela. Não puderam oferecer mais do que adquiriram nos livros ou de ouvir falar.

O que acontece é que estes autores, que servem de contraponto ao seu trabalho, por não possuírem uma relação tão direta com os objetos artísticos, não puderam se colocar diante daquilo que só as próprias obras podem apresentar. A história que coloca a erudição como ponto de apoio não pode ser entendida como eficaz na sua realação com a essência da arte.

> Quase nenhum escritor conduz à essência e ao interior da arte, e aqueles que se ocupam da antiguidade, ou tocam apenas aquilo que lhes serve para exibir sua erudição, ou quando falam das artes, o fazem com louvores gerais, ou constroem seu juízo a partir de juízos alheios ou falsos. (GKA, I, XVI)

Essa maneira, que aplica juízos falsos ou exibe erudição, será sempre um obstáculo àquele que quer ter acesso às obras de arte. Nos *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*, publicado em 1767, o seu combate a tais autores vai ser ainda mais incisivo:

> De fato, a erudição deve ser a menor parte das dissertações sobre a arte e, como não ensina nada de essencial, não se deve nos preocupar, para encerrar, ela é como a tosse para os oradores superficiais e para os péssimos tocadores de cítara (como diriam os antigos), ou seja, um sinal de incapacidade. (AGKA, 7)

Os antiquários serão também um alvo da crítica incisiva de Winckelmann. Não há nele nenhum tipo de estratégia que se anexe ao discurso descritivo dos acadêmicos:

> Quem deseja conhecer a essência da arte deve ter cuidado com a tentação de se tornar um literato de profissão ou aquilo que geralmente se entende com a palavra antiquário, os estudos, sejam de um, sejam de outro, são muito atraentes, pois favorecem a preguiça do homem de pensar com a própria cabeça. (*Ibid*. 8)

O que parece estar em jogo, num duplo atuar, é a base de seu discurso. O elemento estético-artístico da arte que se busca tratar será fundamental na dinâmica desta edificação. O fator, digamos, sistemático se colocará de modo a cumprir um papel heurístico fundamental. O caso de Winckelmann, e toda a sorte de suspeitas levantadas a respeito de sua autenticidade, atesta a condição peculiar do estatuto da história da arte. Não se isenta de adentrar matérias de cunho filosófico e estético:

> E como estava convencido de que sobre as obras de arte da antiguidade existiam poucos escritos nos quais a matéria fosse embasada filosoficamente e com o intento de definir exatamente o verdadeiro belo, esperava que minha viagem [a Roma] não fosse de tudo inútil. (AGKA, 7).

Estamos diante do impasse apontado por Testa, onde "uma estética normativa toma a forma de história." (Testa, 1999, p. 197). A estética normativa não pode ser entendida como uma prescrição estética. No sentido mais fraco, tanto de estética quanto de normatividade, não se fere a noção tão cara a Winckelmann de liberdade, ele apenas se coloca de modo a apresentar de maneira exemplar os objetos que se manifestam no centro de um critério essencial, para ele, da arte, ou seja, a beleza. O encontro entre história e estética se dá no âmbito de uma "descida" do Belo em direção à corruptividade do mundo histórico. Na constituição do objeto de seu saber, nosso autor

já parece colocar uma série de critérios de valor. O arcabouço deste *Lehrgebäude* não será o da erudição, muito menos o da biografia. Há uma espécie de "limpeza" em relação ao objeto de seu discurso.

A direção que Winckelmann seguiu foi a de descrever esses passos que levaram a beleza a tomar forma no decorrer da história, o seu fervor contra os antiquários é o aspecto crucial para sua metodologia, como contraponto a algo que lhe é muito caro: a descrição. Os eruditos da tradição antiquária da Itália e da França, que não pensam por si, nos legaram obras que passam a ser inúteis: "Investigações e conhecimento da arte inutilmente se buscará nas grandes e custosas obras de descrição conhecidas até agora das obras de arte antigas" (GKA, I, p. XVIII). A esse método sistemático e erudito de se apresentar as obras em grandes publicações luxuosas, que seriam quase que catálogos, cujo representante mais conhecido talvez fosse o conde de Caylus, o autor opõe seu modo de entender a descrição: "a descrição de uma estátua deve demonstrar a causa de sua beleza e indicaro particular de seu estilo artístico, ou seja, devemos também basear-nos nas partes antes de emitirmos um juízo sobre as obras." (*Ibid.*).

Esses escritores não observam as artes como "o sábio artista", que decompõe as partes e penetra por sobre a sua apresentação material, buscando abstrair da matéria aquilo que é essencial de sua manifestação, em trajeto análogo ao da concepção da beleza ideal que vimos na abordagem dos *Gedanken*. As exigências a este que busca transmitir descritivamente se colocam como que em analogia aos processos do próprio artista. O aspecto fundamental é atentar-se aos aspectos técnicos desta descrição que dá conta das obras. Essa descrição deve apresentar um tipo de observação que deve apontar à causa da beleza de uma obra, ou seja, ela deve trazer à tona aquilo que se distingue como beleza em uma estátua dos antigos. Depois se deve observar o estilo dela, aquilo que a liga a outras obras e a outros povos e que é manifesto em sua superfície. Há também de se colocar diante das partes de cada obra, mas não para isolá-las, mas para montar um quadro geral a partir das partes que transmita aspectos da obra mesma. A descrição, para Winckelmann, não é imparcial, ela deve trazer um juízo, mas não é um juízo qualquer, para que se exiba o valor da obra, essa análise deve ser rigorosa e deve dar conta dos aspectos materiais das obras. Um exemplo de um juízo de valor sem embasamento é posto para que compreendamos a sua maneira de julgar, pois para Winckelmann o contraponto como forma de apresentar um argumento é algo que deve ser utilizado. Mesmo quando opomos obras de caráter diverso, este recurso retórico é utilizado de modo a dar a entender do que tratam os juízos vazios:

> Para considerar a excelência de uma estátua, não basta, como fez Bernini, que com irrefletida impertinência, declarou a de *Pasquino*, a mais bela de todas, também temos de expor os motivos, pois dessa maneira se poderia citar como exemplo de arquitetura antiga a Meta Sudante[74] diante do Coliseu. (GKA, p. XX)

Esse juízo deve conter em si as razões de sua elaboração. Não é o louvor um recurso válido, é diante das causas e das partes que se deve construir um discurso que dê conta da imagem e de suas partes. A descrição deve se colocar como mecanismo discursivo que se apresente como evidência do que se pretende apresentar como um juízo. Deve ser um tipo de discurso que pretenda abarcar a *imago* e que possa colocar algo de significativo acerca dela. Há a inversão desse tipo de situação, em que aqueles que se prendem a uma parte de uma obra e a partir dela se colocam como bons judicadores do todo. Uma anedota acerca disso é o caso de alguns que, ao observar a célebre estátua do Marco Aurélio Equestre, tentavam "reconhecer a pátria do artista pelas crinas do seu cavalo, nas quais se quis ver certa semelhança com uma coruja, o que indicava que o artista estava a invocar atenas." (GKA, p. XVIII). Temos de tomar o cuidado para não observarmos nas partes das obras o que queremos ver. Um outro caso ilustrativo é o seguinte: "Por uma estátua de mármore da [Villa Borghese] ter recebido o nome de Cigana (*Egizzia*) se quer encontrar nela o verdadeiro estilo egípcio, ainda que a estátua nada mostre dele e seja, com suas mãos e pés de bronze, obra de Bernini. Isso é o mesmo que adaptar a arquitetura a partir do edifício" (*Ibid.*). A nomenclatura é que conduz o espectador à apreciação da obra, ou seja, essa maneira de ver que da palavra infere que se vê na imagem não pode ser um modo de viável apreciação. Mas isso não significa que se deva ignorar aquilo que tem origem no discurso, como a estátua que se supunha representar Pampírio, onde

> o jovem Dubos crê ver um sorriso malicioso do qual não há vestígio. Este grupo representa, na verdade, Fedra e Hipolito, e a figura mostra no rosto consternação pela declaração de amor de uma mãe. As representações dos artistas gregos (...) eram tomadas de suas próprias fábulas e história dos heróis (*Ibid.*).

A descrição vai se lançar também na jornada acerca do que é representado, mas isso só virá ao auxílio do olho que vê e dos sentidos internos treinados, num tal tipo de espectador podemos observar algo acerca do que é representado, não numa confusão de registros, onde a escrita influencie a observação, mas numa descrição que se propõe atrelada à mitologia e à história e que deve dar conta também deste registro.

[74] Meta Sudans: Fonte da idade do Imperador Flávio, destruída por Mussolini em 1933 para fazer a via dei Trionfi, que ficava próxima ao Coliseu.

Em seu *Monumenti antichi inediti*, o autor coloca uma máxima que deve estar na base de sua descrição, a "de não supor que as imagens retratadas nas obras dos antigos sejam ociosas, ou seja, sem objeto determinado e conhecido. (...) Nos monumentos estão figurados qualquer argumento que é encontrado na fábula e na história heroica." (MAI, p. 17-18). Essa ligação com o fabulário é fundamental para a descrição, tanto que esses *Monumentos antigos inéditos* serão descritos de acordo com o que figuravam e sempre há uma busca por localizar a fábula ou a passagem heroica correspondente ao objeto. Há sempre a ligação com a fábula. Uma ligação de transposição à imagem daquilo que é posto pelos poetas e escritores da antiguidade.

Mas ainda que se lance mão de um vasto conhecimento do fabulário, da mitologia e da história heroica dos gregos é no contato com a obra que a descrição e que a transmissão ao discurso daquilo que é manifesto na história devem ter o seu ponto de contração. Todas as passagens sobre outros que se lançaram nas descrições das obras parecem querer dar uma apresentação negativa daquilo que se vai propor. Insistindo sempre na visitação constante com as obras, o que já era notório em seus ensaios tratados anteriormente, o autor vai retomar os que erram por não notar as restaurações, ou os "muitos erros de escritores têm também origem em desenhos equivocados" (GKA, p. XXVI). Na relação direta é que essa obra vai se construir, não há espaço para outra sorte de contato com ela, há de se colocar a exigência, mais uma vez, da visitação constante. O que capacita o autor de descrições é um certo método "que não é nem uma questão de massas de conhecimento nem de erudição, ele é antes de tudo um caso de *Ungang*." (Pommier, 2003, p. 99) É na *Ungang*, na familiaridade, no trato com as obras que se deve acercar-se de um discurso sobre as artes:

> Nesta *História da arte* me esforcei por descobrir a verdade e como não me faltou ocasião de examinar com vagar as obras de arte antigas e não poupei esforço algum para adquirir conhecimentos necessários, acredito poder fazer este trabalho. (...) Tudo que aqui apresento como demonstração, o vi e muitas vezes, sejam pinturas ou estátuas, pedras inscritas ou moedas. (GKA, I, p. XXVIII)

É esse o método que se impõe ao que busca escrever, julgar ou apreciar as artes. O método que o autor colocou ao observador, que demonstramos com base nos ensaios anteriores à publicação de sua *História da arte da antiguidade*, a preceptiva do olhar, se lança ao dinamismo da história, acrescendo um escopo mais amplo do que a prescrição do olhar Winckelmann vai fazer com que os conceitos extraídos da boa observação se coloquem diante do leitor e que seu *Lehrgebäude* seja a construção que se faz diante do

trato com as obras. Não se trata de um escrito como o da maioria dos escritores, "que são, nessa matéria [a arte antiga] como os rios que, quando não se precisa de sua água, crescem e quando a água é necessária, permanecem secos" (*Ibid.*).

Essa construção atende ainda a outras caracterizações. O autor mesmo, em não poucos momentos, expõe as fissuras de seu método, de modo a deixar claro que o trajeto a ser seguido não se baseia somente em evidências e que a busca por preencher lacunas lhe será primordial. Winckelmann terá de, à maneira do racionalismo clássico, lançar mão de um método hipotético em razão da falta de plenitude de objetos do assunto escolhido:

> Eu ousei alguns pensamentos que não parecem suficientemente comprovados, mas com eles talvez, outros que pretendam estudar a arte antiga possam ir mais longe. Frequentemente uma conjectura é alçada a verdade por meio de uma descoberta posterior. Mas as conjecturas que se prendam ao menos por um fio a algo firme, em escritos como este, são pouco sujeitas a banimentos, como as hipóteses nas ciências naturais. São como os andaimes em um edifício, e podem sim ser imprescindíveis quando não se quer, graças às lacunas no conhecimento da arte antiga, dar saltos sobre muitos lugares vazios. Algumas coisas que estabeleci, e que não são claras como o sol, em separado somente expressam apenas probabilidades, mas coletadas e interligadas expressam uma evidência (GKA, I, XXXII).

Aqui temos um dos aspectos mais criticados por uma série de sucessores de Winckelmann no campo das artes: o seu pendor em relação às conjecturas. Temos de pensar que diante da missão de elevar o seu edifício, há uma permissão dada, uma permissão na direção da conjectura. Se pensarmos no contexto do século XVIII, este era um método mais do que utilizado, para não dizer disseminado. Lembremos de Rousseau, em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*:

> Iniciei alguns raciocínios, arrisquei algumas conjecturas, antes com intenção de esclarecer e de reduzir a questão ao seu verdadeiro estado do que na esperança de resolvê-la. Outros poderão ir mais longe na mesma direção, sem que para ninguém seja fácil chegar ao término pois não constitui empreendimento trivial separar o que há de original e de artificial na natureza atual do homem (...) (Rousseau, 1978, p. 228).

Tal trecho remete a um texto que data de uma década de antecedência em relação ao texto que estamos estudando. Não quero aqui entrar no mérito sobre se Winckelmann leu ou não o filósofo de Genebra, mas somente tentar demonstrar que o aspecto

conjectural estava na base da nova maneira de se pensar a história no século XVIII[75]. Talvez tenha sido esta espécie de liberalidade que tenha feito com que os discursos históricos avançassem. O deslocamento é aqui na direção de outra espécie de história, que se afasta do aspecto narrativo dos antiquários, pois não se trata de narrar a partir do que é visto ou descrito, mas de gerar uma narrativa que se apoie em algo que não seja a presencialidade da evidência material: "com este clamor para a indispensabilidade das conjecturas, onde encaramos as 'lacunas no conhecimento da arte antiga', Winckelmann (como Rousseau) conecta seu uso ao problema de construir uma narrativa histórica onde a evidência é escassa" (Harloe, 2013, p. 120).

No sentido de pensarmos sobre a inserção de Winckelmann como um fundador de uma matéria, de uma disciplina, não podemos deixar de evocar Foucault, em *As palavras e as coisas*, sobre o estatuto da história nos séculos XVII e XVIII:

> A velha palavra história muda então de valor e reencontra uma de suas significações mais arcaicas. Em todo caso, se é verdade que o historiador, no pensamento grego, narra a partir de seu olhar, nem sempre foi assim em nossa cultura. Foi, aliás, bem tarde, no limiar da idade clássica, que ele tomou ou retomou este papel. Até meados do século XVII o historiador tinha por tarefa estabelecer a grande compilação dos documentos e dos signos (*Op. cit.*, p. 179)

É nesta chave de "pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas" (*Ibid*.) que o historiador da arte vai gerar todo um discurso que tente retomar e trazer à tona a arte da antiguidade, por meio do que há nela de mais essencial. A máxima "vá e veja" (KS, p. 233), ganha estatuto de autoridade renovado e revigorado.

Esta história oca, uma história "cuja existência se definia menos pelo olhar que pela repetição, por uma palavra segunda que pronunciava de novo tantas palavras ensurdecidas" (Foucault, 2007, p. 179), vai ser o alvo privilegiado de numa crítica que busca diferenciar os intentos de Winckelmann por uma argumentação que se coloca diante da tradição. No comparativo com esses outros historiadores, o que se pretende é demonstrar a novidade de seu trajeto. O segundo campo do atuar da ruptura de Winckelmann vai em direção a uma história livresca e baseada na erudição. Esta terá de ser superada aos olhos de nosso autor, não é no trato com os testemunhos antigos e modernos que encontraremos o caminho a ser seguido, mas na arte mesma. E isso

[75] Somente para ilustrar a importância do recurso às conjecturas cito a seguinte passagem de Kant: "É permitido no *curso* de uma narrativa histórica, formular *aqui e ali* conjecturas com o objetivo de completar as lacunas de nossos documentos, pois um primeiro fato, considerado como causa anterior, e logo um segundo, considerado como efeito do primeiro, podem guiar-nos com bastante certeza na descoberta de causas intermediárias que tornem os intervalos compreensíveis" (KANT, 2008, p. 13)

resulta ainda mais difícil "no conhecimento da arte nas obras dos antigos, em relação aos quais, ainda que visto uma centena de vezes, ainda fazemos novas descobertas" (GKA, I, p. XXVII).

É dessa *Ungang*, tão fundamental para a observação das artes, que vai surgir um critério de organização e um fulcro para as artes. As obras de arte ocupam aqui um lugar de dupla centralidade, como aquilo gera a norma e como evidência, e será a partir delas que o *Edifício Doutrinário* recebe suas pedras de fundação. As estátuas dos antigos nos apresentam esses conceitos estéticos como metáfora e evidênca de uma beleza abstrata, permitindo a confirmação e o surgimento de um critério de análise que é baseado em conceitos que, diversamente dos que aplicavam a imanência de uma norma classicista, se colocam na própria lasticidade das obras. As obras são carregadas de conceitos que se veem plasmar nelas, como vemos no anúncio que faz de seus *Monumenti Antichi Inediti* no prólogo à sua História: essa obra "em língua italiana, custeada por mim" (GKA, p. XXXII), deveria trazer a lume "monumentos antigos nunca dados a conhecer" e é a partir desses monumentos que ocorreria então um grande avanço no estudo das artes, pois nelas repousam os conceitos a serem tratados e abordados. A arte apresenta conceitos:

> Por meio destes monumentos o reino das artes, mais do que antes, vai ser ampliado, elas apresentam conceitos e imagens em si que são completamente desconhecidos que, em parte, se haviam perdido nas notícias dos antigos e seus escritos vão ser clarificados em muitos lugares onde até agora não podiam ser compreendidos e posto à luz sem a ajuda do esclarescimento dessas obras. (GKA, p. XXXII)

É nas obras que reside o conceito e a imagem dele. É nesse sentido conceitual que imaginamos um fulcro estético para esta história. Diante da evidência, historicamente determinada, mas com uma validade que se lança para além da materialidade histórica, é postulado um fim a esta história, algo que introduza uma maneira de ordenação que supere a mera sucessão.

* * *

Ao conceber o interior de seu edifício doutrinário, Winckelmann não se colocou a tarefa de fazê-lo de modo simétrico. A história da arte de Winckelmann não se restringe aos gregos, mas tem neles o seu eixo. Embora passe, antes de seu capítulo

sobre a arte grega, pela arte dos egípcios e etruscos, nos parece que tais povos, nessa primeira edição, se colocam como uma prova negativa daquilo que vamos ver operar em plenitude no caso da arte grega:

> Como o objeto principal dessa história é a arte dos gregos, me estendi mais no capítulo dedicado a ela, e poderia ter dito mais se tivesse escrito para gregos e não em uma língua moderna, que exige de mim uma série de cuidados. Por isso deixei de fora,ainda que com desgosto, um diálogo sobre a beleza, da sorte do *Fedro* de Platão, que seria muito útil como explanação da parte teorética deste trabalho. (GKA, p. XXX)

Essa colocação, quase ao final do prólogo à obra, mais do que afirmar a grande alteridade linguística dos antigos e dos modernos e suas demandas, nos coloca diante de um preparo em relação à própria centralidade grega e à necessidade teorética que esta figuração impõe ao autor. Todo o trajeto que antecede o capítulo sobre a arte grega, ou seja, os capítulos "Sobre a origem da arte e as causas de suas diferenças entre os povos", "Da arte entre os egípcios, fenícios e persas" e "Da arte dos etruscos e seus vizinhos", nos servem para indicar a causa do primado da arte grega. Retomando uma argumentação acerca da influência dos céus, do governo e dos costumes do povo, o autor vai salientar as motivações que levaram o povo grego a uma figuração tão íntima da beleza, e nos capítulos que nos preparam para este apogeu, ao que nos parece, há um preparo do leitor para que a primazia grega seja entendida por seu contraste em relação a estes povos. Talvez nesse modo de organizar a sua obra, o autor não tenha sido justo com outros povos, mas não se trata de uma história que se faça em relação à multitude de origens de objetos, mas de uma história cujo eixo central é a beleza em suas manifestações.

Herder, em seu texto *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*, coloca esse primado como um problema:

> É manifesto que o melhor historiador da arte da antiguidade, Winckelmann, se limitou a ajuizar das obras de arte dos egípcios segundo critérios gregos. Não há duvida de que as contestou muito bem nas caracterizações que produziu, mas o que praticamente não fez foi caracterizá-las segundo *sua própria natureza e tipo*, de tal modo que quase todas as frases que compõem o restante do capítulo se limitam a deixar transparecer a unilateralidade e miopia das observações do autor (Herder, 1995, p. 23)

Aquilo que em outro texto seu, as *Florestas críticas*, o havia chocado está na base do que ele critica aqui: a história como um edifício doutrinário. Não se trataria de um história que adentrasse toda a configuração de uma série de povos e os entendessem de modo endogênico, mas de uma história que se vê ordenada nas formas. Uma história

que mostra como o essencial da arte apresentou-se nos mais diversos lugares e momentos da antiguidade. Mais do que apresentar um amplo mergulho em todas as manifestações artísticas do mundo antigo, sua narrativa tem o intento de demonstrar a maneira clara com que os conceitos de beleza foram atingidos por um povo e em um determinado momento de sua história. Ao intentar conferir uma dignidade a outros momentos da humanidade, Herder parece romper com a teleologia arqueológica de Winckelmann. Neste último não há uma mesma dignidade nas manifestações artísticas de todos os povos. Sua história tem a base fundacional de dua doutrina esteticamente determinada como modo de estabelecer um valor normativo aos movimentos da história e dos costumes dos povos que a geraram. As formas geradas por um povo serão sempre julgadas a partir de um critério de beleza, mas o paradoxo se instala quando notamos que a beleza se vai formar conceitualmente nas manifestações da própria história.

A beleza é fulcro e motor primero de uma história que se desdobra em demonstrar a primazia grega, não há nela, como parece haver em Herder, a preocupação em conferir a mesma dignidade a todos os povos quando o assunto é a sua manifestação artística. A arte é gerada no interior de uma sociedade, portanto, para Winckelmann, assim como em seu texto de estréia, a questão seria entender as movimentações dessa sociedade e as condições sob as quais ela se desenvolveu para que percebamos traços disso em sua manifestação artística. A arte é quase que uma metáfora conceitual de sua sociedade geratriz. Sobre "a formação dos homens, nossos olhos nos convencem que o rosto revela não só a alma, mas também muitas vezes o caráter da nação" (GKA, I, 38). É exatamente este caráter que Winckelmann vai inserir a dinâmica de sua forma artística e tentar explicar a sua formação.

Para compreendermos melhor essa caracterização vamos adentrar um pouco esses capítulos sobre os povos que não são os gregos para observar a dinâmica que se estabelece. Pois em ambas as sociedades se manifestaram problemas que serão enquadrados como fundamentais e geracionais da forma equivocada de arte moderna. A falta de liberdade e a carga elevada de arbítrio individual, ou seja, os egípcios e os etruscos figuram nessa história como momentos históricos que geraram figurações que não atingiram a beleza. Nesse sentido, os dois povos servem de contraponto às formas geradas pela Grécia.

É no contexto das sociedades que Winckelmann, em sua teleogia estética, vai mandar um recado aos que praticavam arte em seu tempo. O autor vai indicar problemas que via manifestos na arte desses povos e na arte de seus contemporâneos. Há um duplo

caráter que se aplica à arte, o da prescrição normativa, que aqui assume o caráter da imitação, e a explanação histórica. Sobre os egípcios, já desde o começo a insistência será na falta daquilo que permitiria que a bela arte se revelasse:

> Os egípcios não se afastaram muito de seu estilo artístico mais antigo, e nunca puderam alcançar facilmente na arte a altura que alcançaram os gregos. A causa disso devemos buscar em parte na constituição de seus corpos, em parte em seu modo de pensar, e não menos em seus singulares usos religiosos e leis, bem como na consideração que se tinha pelo artista e pela ciência. (...) A primeira das causas da peculiaridade artística no Egito se baseia na sua própria formação (*Bildung*), que carecia daquelas qualidades que puderam suscitar nos artistas as ideias da beleza superior. (GKA,I, p. 54)

Quais seriam essas causas? A primeira residirá na natureza, que entre eles foi "menos favorável que com os etruscos e os gregos"(*Ibid.*), não encontramos no lugar que esse povo tomou por morada, um céu que lhes fosse benigno. A constituição individual e a forma estão como que ligadas, na teoria de Winckelmann, à influência do céu: "A alta beleza" ligada "à constituição e à forma (...) é mais abundante nos países que gozam de um clima benigno" (GKA, I, 42). Essa natureza hostil se via aliada a um "temperamento [que] foi a causa de os egípcios excitarem sua imaginação e excitassem seu espírito com meios intensos." (GKA, I, p. 58). Esse temperamento teve também uma consequência política: "Os egípcios queriam estar sujeitos a severas leis e não podiam viver sem um rei (...). Seus pensamentos passavam indiferentes diante do natural, mas se ocupavam do misterioso" (*Ibid.*). Esse modo de pensar, que abandona o natural em nome de algo que seja maior, não pode gerar uma arte que se eleve na direção das altas belezas, pois a liberdade não se apresentava nas relações de poder. Sua religião imutável também não dava lugar a uma figuração livre, pois "a imobilidade não deve ser tomada como demonstração da falta de habilidade de seus artistas, mas sim de uma regra estabelecida e aceita pela qual as estátuas tinham de ser trabalhadas segundo um padrão que era sempre o mesmo" (GKA, I, p. 64).

Esse modo rígido e submetido a leis é colocado, pela primeira vez, como algo que não pode ser considerado caminho para as belas artes, a liberdade deve estar na base de uma figuração que se pretenda bela. Nas figuras humanas, os egípcios apresentam sempre "a linha reta ou o contorno das figuras em linhas nada exuberantes e moderadamente curvas. (...) Daí que a todas as suas figuras falte a graça (divindades como estas eram desconhecidas entre os egípcios) (...) A postura de suas figuras é rígida e forçada" (*Ibid.*). O artista tinha de seguir os seus antecedentes, pois dado o estamento baixo dos artistas "que eram considerados como os artesãos" (GKA, I, p. 62), "ninguém

elegia a arte por inata inclinação ou algum impulso especial, limitando-se o filho a aprender o ofício do pai" (*Ibid.*). Essa condição baixa fazia com que os artistas deste povo "se limitassem a esculpir figuras em conformidade a formas e medidas estabelecidas" (*Ibid.*).

Na primeira entrada positiva que se faz sentir nas artes, a liberdade vai ser demonstrada, ainda que de modo parcial, como algo que permite uma figuração sempre mais bela. Entre os egípcios ela não se aplica a um modo de conceber o mundo, mas de uma característica social que, num ponto específico de sua figuração, os animais, permitiu que a arte chegasse mais longe do que em outros assuntos:

> As citadas características do estilo egípcio, tanto dos contornos e as foras quase retilíneas bem como a escassa indicação de ossos e músculos, têm uma excessão nos animais. (...) Esses animais [uma "esfinge de basalto na Villa Borghesi , outra grande em granito das antiguidades reais de dresden e os leões que estão junto às escadas do Campidólio] foram trabalhados com muito detalhe, com uma elegante variedade de contornos suavemente conduzidos e partes em fluida e ininterrupta conexão. (...) Com os animais os artistas tiveram maior liberdade para mostrar seu gosto. (GKA, I, p. 66).

No âmbito da arte egípcia, o que é sempre reforçado é o caráter pouco livre de sua sociedade. A arte é filha da liberdade, ela não pode ter um caminho que a leve a se sublevar das realidades em direção à beleza. Ela se estenderá do ambiente social à figuração plena. É nesse sentido que a arte dos povos meridionais e orientais podem ser tomadas em conjunto, pois

> se considerarmos a constituição monárquica do Egito, dos fenícios e dos persas, na qual um senhor ilimitado não dividia com o povo as maiores honrarias, poderemos imaginar que não se premiava nenhum mérito que outra pessoa tenha com sua pátria com a erição de uma estátua, como acontece nos Estados livres, antigos e modernos (...) Consequentemente, a maior parte da arte destes povos se baseava na religião, e pouco proveito e desenvolvimento podia a arte extrair da vida civil. O conceito dos artistas era então muito mais limitado que entre os gregos e seu espírito estava embrenhado na superstição em torno das figuras que eram aceitas. (GKA, I, p. 124-126)

Duas coisas ficam claras nesse momento dessa história, o caráter fundamental da liberdade civil, onde ética e estética se encontram fundidos, e a postura da religião em relação às artes. A liberdade, aqui ausente, é fundamental ao artista. O papel do Egito e de povos que o acompanham é o de demonstrar o grave prejuízo às figurações quando a liberdade não se apresenta. Winckelmann estabelece no seu relato dos estilos egípcios de modo negativo "a ideia de uma utópica fusão entre a grande arte e a liberdade política" (Potts, 1994, p. 57). A determinação política das artes, tão exploradas nos *Gedanken*, é apresentada aqui em seus resultados negativos, não só o clima dos egípcios era menos amistoso às formas da beleza, mas a estruturação de seu regime, de sua religião e de sua sociedade apresentava poucas oportunidades para a liberdade individual do artista. A liberdade se apresenta em um duplo caráter, tanto na liberdade da execução das artes quanto na liberdade da sociedade civil. A liberdade estética e a liberdade política são necessárias para que se acompanhe a natureza e se faça a elevação a partir dela.

Seguindo a sua apresentação negativa dos valores estéticos que se positivariam na arte grega, Winckelmann volta o seu olhar por sobre a arte etrusca e já no início da sua apresentação da arte desse povo vemos elevar-se a liberdade:

> Das circunstâncias externas em que se encontrou a arte dos etruscos, deve-se dizer que, dada a grande influência que a constituição e o governo exerceram em todos os países uma grande influência na arte, a liberdade de que gozou este povo, sob o poder de seus reis fez com que a arte e os artistas levantassem a cabeça e pudessem encontrar um grande desenvolvimento. (GKA, I, p. 136)

Se os etruscos não atingiram a plenitude dos gregos, não é como no caso dos egípcios, no quesito liberdade que este fenômeno se explica. Se a "arte desse povo nunca alcançou a altura da arte grega, e nas obras de sua melhor época reina o exagero" (GKA, I, p. 138), isso não pode ser fruto de uma condição política e social, mas do caráter "melancólico de seu temperamento" (*Ibid.*). Da sociedade que não permitiu que os artistas se alçassem no reino das belezas, Winckelmann vai se dirigir a um problema de uma sociedade onde entre os indivíduos reinava "este temperamento, que segundo Aristóteles, tem parte nos grandes homens, se presta aos estudos profundos, mas produz sentimentos intensos e os sentidos não repousam na suavidade que fazem o espírito sensível ao belo" (GKA,I, p. 140). Aqui a retomada é a dos saudáveis sentidos dos gregos, internos e externos, de modo contraposto.

Em uma pedra inscrita que apresenta Teseu depois de matar Fea, mostra-se uma expressão violenta "o violento não se refere apenas à posição, atitude e expressão, mas também ao movimento de todas as partes. Da atitude pode dizer-se que é forçada, mas também a postura se dá de modo tosco." (GKA, I, p. 172). Uma arte que se apresenta de modo forçado é gravíssima, pois o "forçado é o contrário à natureza e o violento contra a civilidade dos costumes e ao bem estar." (*Ibid.*). Aqui a arte se coloca livre, mas sem ser educada pela serenidade da observação. Essa arte seria "como um homem jovem que não teve a sorte de ter uma educação atenciosa e ao que se permitiu conduzir de modo solto a seus desejos e os arroubos de seu espírito" (*Ibid.*, p. 174).

Há uma crítica ao excesso de arbítrio individual expresso nas artes desse povo que, não se conseguiu "dar limites à incandescência" (*Ibid.*) do artista e suas obras se colocam de modo a poderem "ser chamadas de amaneirado, como dizemos hoje, o que significa que todas as figuras possuem o mesmo caráter." (*Ibid.*). Esse excesso de maneira se liga a uma má educação dos sentidos. A maneira "rebuscada e amaneirada" da arte deste povo é aqui exemplificada pela arte que teve espaço no ambiente posterior ao renascimento italiano, Winckelmann traça uma filiação entre os artistas etruscos e os artistas italianos que seguiram Michelangelo

> as características desse estilo são ainda hoje próprias desta nação, que se detem em miudezas, e isso nos demonstra seu modo de escrever (...). O estilo de seus antigos artistas se coloca ainda hoje nas obras de seus descendentes e os olhos imparciais do conhecedor vai encontrá-lo nos desenhos de Michelangelo, o maior deles. (*Ibid.*).

Na validação estética do acontecimento grego esses dois povos se colocam como uma introdução ao caráter estético das artes gregas. A análise, pela qual aqui passamos de modo ligeiro, das condições históricas, sociais e individuais destes povos é quase que o recurso às sombras em um quadro para que se destaque a luz da figuração grega. Entender essas diferenças, uma de cunho social e outra de cunho individual, a falta de liberdade que levava à imitação servil de seus pressupostos artísticos entre os egípcios e a melancolia e a postura individual do artista etrusco que inflamava o seu próprio espírito, é entender negativamente o papel da liberdade, que é uma característica fundamental do desenvolvimento das artes, e a suave observação da natureza que leva à economia das figurações.

O quadro apresentado por estes povos, mais do que um exaustivo panorama de suas figurações, apresenta uma espécie de estética negativa que aponta seus dardos à crítica da arte moderna. A enfática apresentação das regras pelos egípcios e o excesso

figurativo dos etruscos nos colocam na via dos desvios em relação à beleza e apresentam a negativa de suas possibilidades. O conceito de beleza não se apresenta entre esses povos e neles se exemplificam os dois modos de se afastar da beleza como condição primária da apreciação estética. Esses dois capítulos, que servem de pórtico, uma espécie de Propileu à colocação histórica da beleza na Grécia, nos servem aqui de contraponto efetivo que auxilia a percepção da arte bela que teve lugar no acontecimento grego, onde as condições conspiraram para a fundação de um caminho para a beleza. Winckelmann não nega que "a arte dos gregos [seja] o objeto principal desta história" (GKA, I, p. 212).

A abordagem da Grécia clássica se dá nos moldes de um acontecimento histórico que originou um avanço estético ligado a forças que são imutáveis. Essa doutrina se aplicaria ao futuro, às novas formações artísticas.e deve aflorar das obras gregas. Esta primazia tem uma dependêncoia em relação a condições externas "que devemos buscar em parte na influência dos céus e em parte na constituição e governo gregos e no modo de pensar que estes originaram, não menos que na estima que os gregos tinham por seus artistas" (*Ibid.*).

Para explicar tal superioridade Winckelmann descreverá a sociedade grega, seu solo, sua política e sua religião. Destacando que "muito do que representamos como ideal para nós era para [o grego] natureza" (*Ibid.*), Winckelmann fará uma apresentação de uma Grécia que é a mesma dos *Gedanken*. Vale acrescentar que alguns pontos vão se ampliando e sendo melhor explicitados neste capítulo do que no ensaio de 1755.

Um aspecto fundamental ganha maior destaque nesta investigação acerca do "céu grego" e não só nela, mas em toda construção desta parte do livro: a relação unívoca entre a liberdade e arte: "Sobre a intenção da constituição e do governo da Grécia, devemos dizer que a liberdade é a principal causa da primazia da arte grega." (*Ibid.*, p. 218) Ou ainda "por meio da liberdade elevou-se o pensamento de todo um povo, assim como de um tronco são brota um ramo nobre." (*Ibid.*). A recolocação do ambiente social que reapresenta o primado dos gregos: "O milagre grego só foi uma dádiva da adesão entre reino da liberdade com um meio natural favorável e do espírito crítico com o desenvolvimento dos corpos e do pensamento." (Pommier, 2003, p. 265) Esse pensamento se dava em cérebros que "não se enchia[m] de sonhos quando a verdade devia ter lugar" (GKA, p. 222-224). Aqui há uma crítica velada à modernidade, que se perde em fantasias e sonhos, e é, em última análise, uma crítica à subjetividade já emergente, ainda que sem a força que terá uma década depois na Alemanha do século

XVIII. Em oposição a esta subjetividade, ele opõe estes gregos, cujo "espírito, em seu grande fogo, se via apoiado na vivacidade do corpo." (*Ibid.*).

Posto que a semente das artes se encontre na mesma proporção e potencialidade em todos os povos, Winckelmann tem de fazer aqui esta justificativa dos fundamentos da evolução da arte grega, sob cuja natureza e política as artes floresceram. Décultot diz que esta grandeza grega é "baseada tanto na liberdade quanto na cultura; ou seja, sobre o que é aprendido e aquilo que é inato", e que é neste texto que a ligação entre "a forma política de governo e a natureza do clima vão chegar ao apogeu" (Décultot, 2004, P. 97). Em ambos os casos, não podemos pensar em uma espécie de determinismo, quer político, quer climático. No âmbito do natural, o que se explica é o tipo de vantagem que um clima pode gerar para o desenvolvimento das potencialidades humanas. No caso da política ela é fruto dos conceitos que se colocam em todo um povo, onde "a liberdade encontrou sempre morada na sociedade grega, inclusive junto ao trono dos reis que governavam paternalmente" (GKA, I, p. 220).

> A natureza parece que nunca ter feito sozinha todos os esforços para produzir grandes homens, em todas as faculdades, e fecundar o engenho daquilo que permaneceu na ociosidade e sem estímulo. Aqui acontece como em terras que foram um dia como um campo abandonado, que ao principiar o seu cultivo vê aquele que a cultiva alcançar uma riqueza incomum. A arte que aqui tratamos graças à liberdade com que cresceu se dilatou com viço renovado e com um espírito de emulação. E a época de uma mutação tão memorável e tão gloriosa para os gregos teve lugar cinquenta anos depois da guerra contra os persas. (MAI: 94)

A arte surge nesse contexto livre, de liberdade civil, política e individual. E o artista era valorizado pela sociedade

> O homem sábio era o mais honrado e em todas as cidades conhecido, assim como entre nós o são os mais ricos. (...) Essa estima podia atingir o artista, e Sócrates dizia que considerava somente o artista como sábio, pois ele o era sem aparentar sê-lo, talvez por tal convicção Esopo andava sempre com escultores e arquitetos. Tempos mais tarde o pintor Diognetus foi um dos que ensinaram a sabedoria a Marco Aurélio. (idem: 226)

Ainda neste capítulo temos o primeiro indicativo do conceito de ideal em Winckelmann. Este termo central para a tradição receptiva de nosso autor aparece aqui e recebe, ainda que indiretamente, sua primeira definição:

> A escultura e a pintura nos gregos atingiram mais perfeição que a arquitetura, pois esta guarda maior relação com o ideal que aquelas. Nela não é possível imitar realmente coisa alguma; é necessário que ela se funda em regras e leis gerais. As duas primeiras artes começaram apenas com a imitação, e acharam todas as suas regras no homem. A arquitetura teve

> de encontrar as suas por meio de inúmeras conclusões que se foram abandonando. (GKA, I, p. 230-232).

O ideal se vê ligado a um nexo não mimético, no qual a regra se coloca de modo a substituir a extração de conceitos em relação à natureza. O grande passo será o de entender essa imitação que gerou a escultura e a pintura na chave de uma ascenção ao ideal a partir das formas imitadas. O ideal da arquitetura está mais relacionado a uma positivação bela, pois o ideal se trata de um afastamento da natureza, o que pode até mesmo vir a substituí-la, se esse ideal trouxesse necessariamente a carga de beleza, estaríamos diante do classicismo do século anterior, onde a imutabilidade da regra clássica advinha da própria atemporalidade que a originava, a relação com o mundo natural é o que exige um momento como a Grécia para que a regra, ainda que imutável se apresente na história, a transição se dá da ideia, de matriz platônica ao modelo, à *Urbild*. Algo que não transcende o ambiente histórico, mas que revela a essência da arte. Mesmo que a arte tenha uma história, a empiria radical não nos poderia levar ao relativismo, sua essência deve ser também uma preocupação.

A arte grega, em seu clima, regime político, sociedade, passa a ter uma motivação contingente, mas que se alça para além das formações comuns. “A perfeita beleza ideal das artes que se apresenta nas obras de arte grega resulta assim do êxito de um processo de produção historicamente determinado. (...) O divino toma forma no tempo, para transmitir os costumes e as instituições de uma sociedade histórica.” (Testa, 1999, p. 201).

2. Do essencial ao formal – Os critérios estéticos

Até aqui falamos de critérios estéticos de modo um tanto livre e talvez até vago. Mas uma farsa nos ajudará a compreender essa exposição de um fulcro estético para ordenar a história. No final do ano de 1761, no dia de seu aniversário, nove de dezembro, Winckelmann escrevia entusiasmado sobre uma pintura encontrada nas cercanias de Roma:

> Meu amigo! Quero dividir com você uma notícia que quase ninguém, afora algumas pessoas, sabe. Foi encontrada fora de Roma uma pintura (ainda não sei exatamente o local) que é a mais bela pintura que tenha vindo à luz em nossos tempos. Ela apresenta um Júpiter em tamanho natural que beija Ganimendes, com uma expressão e uma execução que eu não encontrei em nenhum outro trabalho. Ela é feita *a fresco* que se chamava então de têmpera, como o é a grande maioria das pinturas do *Portici* que não estão mais lá para serem vistas. (Br. 2, p. 107)

O problema é que este afresco havia sido pintado em 1762[76] por seu amigo Raphael Mengs, a quem Winckelmann chegou a dedicar a primeira edição de sua *História da arte da antiguidade*: "Essa história da arte eu a consagro à arte e ao tempo e principalmente a meu amigo Anton Raphael Mengs." (GKA, I, p. XXXIV). O caso, que é até hoje utilizado para desqualificar a obra de Winckelmann, marca um tipo de juízo histórico que se baseia em critérios objetivos apresentados apenas na obra. Raphael Mengs confessaria a falasificação apenas antes de sua morte, onze anos após a morte de Winckelmann, e esse embuste se tornou célebre por ter enganado aquele que à época era considerado o maior conhecedor da arte antiga de seu tempo.

Mas, longe de querer salvaguardar Winckelmann desse erro, esse equívoco não deixa de guardar uma coerência significativa com os modos de perceber a arte antiga estabelecidos pelo autor dessa história. Mantendo-se fiel ao preceito de julgar apenas a partir das artes, a descrição dessa pintura a relaciona com os modos de pintura antiga que Winckelmann parece querer estabelecer na relação com seus conceitos estéticos. A inclusão dessa obra como central à pintura antiga é colocada em sua *História* nos seguintes termos:

> Quando já por muito tempo não se encontravam em Roma e seus arredores pinturas antigas bem conservadas e se tinha pouca esperança de descobrí-las, em setembro de 1760, apareceu uma pintura como nunca se havia visto e que ofuscou as pinturas de Herculano que se conhecia até agora. Trata-se de

[76] Mesmo ano da publicação do texto de Raphael Mengs, *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, onde a teoria do pintor apresenta aspectos que coincidem e muito com a teoria de Winckelmann.

> um Júpiter sentado, coroado com louros, que está prestes a beijar Ganimedes, que com a mão direita oferece uma taça trabalhada com relevos e na esquerda leva um jarro com o qual servia a ambrosia. (...) Este último está totalmente nu, e Júpiter o está até o ventre, onde aparece coberto com um tecido branco e seus pés descansam sobre um escabelo. O favorito de Júpiter é sem dúvida uma das mais belas das que restaram da antiguidade e para seu rosto não encontro nada que se possa comparar, nele floresce tanta volúpia que toda a vida parece consistir em um beijo. (GKA, I, p. 544-546).

A descrição da pintura, além de exemplar como descrição, nos apresenta que é da obra que emanam as virtudes estéticas que a inserem no mundo antigo. Por se tratar de uma "mistificação de Mengs, um jogo de seu pincel, estimulado pelo estudo da técnica e gosto das pinturas de Portici" (Justi, 1956, v. II, p. 400), o juízo pode perder em caracterização histórica, mas em nada perde em sua caracterização estética. Pois na sua explanação da beleza das partes isoladas, que serve de anteparo à parte sobre os estilos que frutificaram a Grécia, Winckelmann faz uma declaração que em muito explica o próprio equívoco de nosso autor: "o conteúdo de todas as belezas descritas nas figuras da antiguidade se pode encontrar nas obras imortais do senhor Anton Raphael Mengs, primeiro Pintor da Corte dos Reis de Espanha, o maior artista de sua época e quem sabe das vindouras." (GKA, I, p. 358).

Uma mistificação feita pelo artista que traz à modernidade os valores figurativos da antiguidade[77], se pensada à luz daquilo que se vê apenas, não configura um erro estético. O pintor, que à época executava um afresco do Parnaso na villa do Cardeal Albani, se colocava como um pintor que trazia à modernidade os modos figurativos dos antigos, "surgiu como uma Fênix a partir das cinzas do primeiro Rafael, para mostrar ao mundo a beleza da arte e alcançar o mais alto voo que permitem as forças humanas" (*Ibid.*). E nesse voo alcançou a figuração dos antigos, no parecer de Winckelmann, de modo evidente.

[77] Da superfície à profundidade, a mistificação do amigo pintor de Winckelmann, se faz efetiva por partilhar dos princípios de toda a sua teoria estética, algo que pode ser observado na obra teórica do pintor: "Os antigos pintores gregos, não obstante sua diversidade, tinham um objetivo principal, mais sublime que o dos modernos: elevar seus conceitos até a perfeição, tomaram os meios entre a elevada perfeição e a humanidade e fizeram da beleza seu objetivo central e apenas tomavam o significado da verdade. Por isso encontramos beleza em todos as suas obras, e todos os significados não podiam ser fortes a ponto de submeter a beleza. Por isso acredito que o gosto dos antigos pode ser chamado de gosto da beleza e da perfeição. Embora seus trabalhos, como obra dos homens seja imperfeito, eles tem sempre o gosto da perfeição; como o vinho que é misturado com água, tem sempre o sabor do vinho, assim suas obras apresentam sempre, apesar da restrição da humanidade, o gosto proveniente da perfeição." (Mengs, 1995, p. 247)

Esse caso, tomado como um dos mais evidentes erros da *História da arte da antiguidade*, não pode desqualificar um trabalho cuja maneira de construir a história se vincula apenas àquilo que se apresenta na forma e ligação dela com critérios de beleza. Como é na própria forma que reside a norma, em termos formais a pintura apresentava características de beleza que a incluíam em um mundo que se distancia de nós. Da empiria plena da apreciação de uma obra afastada de qualquer sorte de experiência individual e subjetivamente determinada do gosto, que é para Winckelmann a capacidade se sentir o belo, à determinação de uma gama de conceitos universais em relação à beleza, o gosto formado e formante das obras se apresenta nessa falsificação de modo a se inserir de modo coerente aos critérios que se estabelecem a partir das obras dos antigos[78].

A sensibilidade é o lugar do reconhecimento da beleza e a beleza se manifesta sempre como acontecimento historicamente determinado. Nessa dinâmica dos conceitos, que compreende a sua própria historicidade, a obra em questão apresenta uma manifestação de um ideal que teve um momento específico de formação na transitoriedade da história, mesmo que o tempo dessa obra estivesse equivocado, o que sobressai na obra tem clara relação com a sensibilidade e é nessa indução a partir de modelos que a figura de Ganimedes coloca em ação todo um cânone não escrito em cuja conceitualidade reside no próprio ver, "oferecendo assim uma fruição estética que tende a aludir à dimensão do sensível para desenvolver-se no circuito olho – mente, por meio do que é mais abstrato nos sentidos, no qual toda ação é intelectual." (Testa, 1999, p. 223).

Estamos longe das correntes da arqueologia, que via seu nascimento neste mesmo século XVIII e que Bernard Berenson, no começo do século XX criticava: pois, para elas "a obra de arte nunca é mais do que notícia" (Berenson, 2010, p. 45).

[78] Nesse sentido, nos ajuda a impressão de Goethe acerca deste afresco falsificado (perdoem a longa citação, mas é que ela é esclarecedora: "Há vários anos esteve por aqui um francês conhecido como amante das artes e colecionador. Cai-lhe nas mãos uma pintura antiga calcária, a qual ele manda Mengs restaurar e inclui em sua coleção como ítem de valor. Em algum lugar, Winckelmann fala a respeito com entusiasmo. A pintura apresenta estendendo o cálice de vinho a Júpiter e recebendo um beijo em troca. O francês morre e deixa a pintura, na condição de uma *antiguidade* para sua senhoria. Mengs morre também e, em seu leito de morte, afirma que *a pintura não era antiga, mas que ele próprio a havia pintado*. E todos põem-se, então, a brigar com todos. Um afirma que Mengs estava apenas brincando ao desfazer da pintura daquela maneira; outros dizem que Mengs jamais teria sido capaz de pintar algo assim, demasiado belo até para um Rafael. Eu a vi ontem, e tenho de admitir que não conheço nada mais belo que a figura de Ganimedes, sua cabeça e suas costas; o restante foi bastante restaurado. Nesse meio tempo a pintura caiu em descrédito, e ninguém deseja libertar a pobre mulher de seu tesouro." (Goethe, 1999, p. 164-165)

Bandinelli, longe de fazer parte desta tradição positivista da arqueologia[79], na apresentação de Winckelmann em sua obra introdutória *Introduzione all'archeologia clássica come storia dell'arte antica* escreve o seguinte:

> O elemento mais novo e importante na pesquisa de Winckelmann foi este princípio fundamental: aquilo que deve importar ao estudioso é o entender a íntima essência da obra de arte. (...) Winckelmann colocava na história da arte não só um critério estético de seleção, mas até mesmo colocava a finalidade da aquisição de uma estética. (...) Este critério estético de Wincklemann, que o ajudou a sair da "antiquária" e a superá-la, era a mola propulsora de seus estudos, mas representa também os seus limites, pois, mudado o critério estético, muda toda a impostação e a valoração da obra de arte. (Bandinelli, 1976, p. 15).

É claro que este grande arqueólogo do pós-guerra, ao indicar a eleição estética como problemática, fala de seus impactos na ciência a qual dedicou sua vida, mas aqui, por tratarmos de entender o nosso autor no âmbito das relações deste com a filosofia, o que nos interessa é justamente essa eleição e seus critérios. Indo-se mais além, se a história se vincula em Winckelmann, a um critério estético, em que também se encontram seus limites, pois o critério pode alterar-se no decorrer dos avanços da pesquisa arqueológica, há no caso do quadro que estamos abordando uma coerência, se o quadro está de acordo com a estética adquirida, sua presença histórica ou sua datação não é tão determinante quanto aquilo que revela a beleza de uma obra.

É claro que há um choque quando erra o autor que foi tão severo em relação àqueles que não percebiam a modernidade de partes das estátuas, como demonstra um opúsculo dedicado ao assunto que nos chegou apenas como esboço, *Dos equívocos dos escritores sobre as complementações*, onde ele declara, entre outras denuncias de escritores que se equivocaram com as restaurações:

> Os erros que ocorrem graças às restaurações e o equívoco dos escritores não surgem do acerto dos escultores, mas serve para mostrar qual desses escritores deveriam ter aprendido mais. Qualquer um que não percebe que nas pernas intoduzidas ao

[79] Embora tenha uma postura crítica em relação aos critérios estéticos estabelecidos por Winckelmann, Bandinelli não deixou de ter um grande apreço pelos gestos teóricos de Winckelmann. Talvez, entre aqueles que seguiram o caminho de deduzir categorias da arte antiga a partir dos monumentos, Bandinelli tenha sido o maior discípulo de nosso autor no século XX. Como atesta a sua categorização da arte romana do século III de nossa era onde "se assumia uma expressão de dor e que a forma helenista é alterada em suas concessões para dar conta de tal expressão. Não se trata da dor física, esta já havia sido atingida, com particular ênfase, pela arte helênica; que baste recordar o notável grupo do Laocoonte. Ao invés disso surge a dor moral, a aflição, revelava-se iconograficamente nos gestos e expressões. Trata-se de alguma coisa nova: não a dor física, mas a angústia moral." (BANDINELLI, 1970: 3) Esse interesse pelo *ethos* de uma estátua nos faz ligar tal passagem, crucial para o desenvolvimento do todo de *Roma e o fim da arte antiga*, imediatamente à já notável passagem dos *Gedanken*, sobre Laocoonte, entre outras onde a noção do *ethos* grego se faz perpassar por toda a configuração de uma obra de arte.

> cavalo do Campidólio, que é atacado por um leão, foram postas ferraduras, sabe também muito pouco. (RA, p. 27).

Neste caso, trata-se de uma percepção que não é estética, pelo anacronismo da estátua se percebe o que é novo, mas mesmo assim muitos escritores colocavam a estátua no rol das belezas da antiguidade. Winckelmann é categórico: "Notícias desse tipo devem ser perdoadas, pois a maioria de seus autores observou apenas o superficial." (RA, p. 28). Ou seja, eas não se lançam ao fundo da obra, ou seja, naquilo que lhe é essencial. Por não buscar aquilo que é essencial, os escritores cometem outro tipo de erro, não perceber o valor de uma estátua:

> Creio que é por causa da roupa de um busto conhecido por Mitríades que esta cabeça não se tornou conhecida, pois o tecido é como o de um filósofo. Então não se procurou nela nenhuma formação (*Bildung*) que remetesse à divindade. Ela possui uma grinalda de folhas de hedra e parreira e uma longa barba. Do rosto alumia-se uma vivacidade dos mais belos anos e uma agradável e feliz sabedoria graceja em sua barba digna de veneração. Ele tem o suave e ideal perfil. (RA, p. 29)

Por não se voltarem ao que é essencial, os escritores das descrições, ligadas à erudição, não conseguem observar a beleza ideal nem mesmo quando estão diante delas. Ao se atrelarem a valores superficiais, a sua maneira de se colocar diante da obra não é a que faz os valores estéticos, como a beleza ideal, operarem nos modos de apreensão. A crítica ao que se vinha fazendo nos catálogos e descrições de estátuas era sempre muito severa, contra aqueles que faziam da missão "do antiquário unicamente a de andar de encontro ao passado e a reconstrução é o cume de tal itinerário" (Franzoni in Winckelmann, 2008, p. XXV). Essa reconstrução não era o alvo de nosso autor. Ao tomar por central um edifício doutrinário estético, o que ele inseriu uma dinâmica moderna ao mundo dos antigos. O passado, para Winckelmann, não é uma estatuária morta que precise de uma reconstrução formal, no caso das restaurações, ou intelectual, no caso dos antiquários que em grande parte se endereçavam às técnicas empreendidas e não viam problemas nas restaurações; o seu objetivo era o de atingir, por uma apropriação do passado, valores formais que, embora se façam formar no tempo e na distância, se colocam objetivamente diante de nós e cuja validade, a despeito da origem, não se dá na história onde se forma, mas nos valores formais que os inserem em uma relação com valores que não são temporais.

No trato contemplativo com a obra, o que vai emergir é uma beleza de caráter antigo imerso na corporeidade, mas que traz traços do ideal em sua apresentação. O caso é significativo para entendermos a operação que permite que uma história vire uma estética. É a partir desses conceitos apresentados nas obras que vai mover-se o

complexo edifício teórico tendo por eixo a beleza. O fato de a falsificação ter sido feita por Mengs, mais do que apresentar um duplo equívoco de dois dos mais influentes nomes do classicismo alemão, mostra o quão ligados à maneira de perceber a obra se encontravam esses autores, que introduziram uma maneira não prescriptiva de aproximação das forma da antiguidade, onde o primado está no ver no contato direto com a obra:

> O belo e o necessário não podem ser detidos em uma olhadela. (...) O importante e o decisivo se dá nas profundezas e não aflora na superfície. A primeira visão de uma bela estátua para aquele que tem sentimento é como a contemplação primeira do mar aberto, no qual nossa visão se perde e paralisa. Mas o espírito se torna sereno e o olho tranquilo com a contemplação repetida e se dirigem do todo para a parte. O esclarecimento acerca das obras de arte é da mesma sorte como um escritor antigo deve ser esclarecido, pois nesse esclarecismento é como a aleitura de livros, eacredita-se entender o que se lê, mas na verdade não notamos que não entendemos quando precisamos expor de modo claro. Uma coisa é ler Homero, e outra é traduzir enquanto se lê. (GKA, I, p. 558)

Nessa "leitura" das obras de arte o que se busca é uma imersão, uma espécie de operação dos sentidos que se veja embasada apenas naquilo que mediante a observação pode transpor o limite material, que é mero recipiente da profundidade estética que as obras apresentam. A empiria não dita as regras para tal apreciação das obras, mas é ela que as origina, numa elevação por sobre a matéria que se apresenta no tempo, numa construção de uma alteridade, que não deixa de ter sua vista voltada ao futuro. Como surgida num local específico na história, a obra dos gregos é mais do que uma figuração que se eleva por suas condições históricas, ela torna possível o contato com o que há de essencial nas artes. A norma figurada, que passa a estabelecer o fulcro dessa história, deve ser captada enquanto algo que espelha uma sociedade. O engano daqueles que acreditam ter compreendido a arte antiga e os que acreditam ter entendido Homero é o de quem não pode, por meio da própria sensibilidade, atingir o aspecto atemporal de tais obras, aquilo que permanecerá belo e permanecerá conceitualmente carregado.

O engano de Winckelmann em relação ao quadro de Raphael Mengs nos serve para mostrar que a carga conceitual e estética de uma obra, permanece sendo sua essência, na qual a materialidade e a temporalidade vinculam-se mais do que a narrativa de uma distância, a um processo historicamente determinado de êxito das figurações. Talvez Mengs tenha sido um exemplo daquele que na via de se tornar inimitável, imitou os antigos.

* * *

O início do capítulo dedicado aos gregos já nos aponta para o seu primado. O objeto do capítulo, a arte grega, é tido como "o mais digno de contemplação e imitação" (GKA, I, p. 212) Este binômio contemplação e imitação será a marca fundamental do trajeto teorético de Winckelmann como um todo. Para que isso seja possível há a necessidade de um método:

> Como se conservaram incontáveis e belos monumentos, [a arte dos gregos] requer um estudo detido que não consista em mostrar características incompletas nem em dar voz a declarações imaginárias, mas sim que se ensine o essencial e que não se exponham apenas os conhecimentos ao saber, mas sim uma doutrina aplicável. (*Ibid.*)

Essa doutrina aplicável, enquanto uma necessidade, coloca uma das estruturas mais robustas do *Lehrgebäude* diante dos olhos do leitor. Depois do ambiente histórico que proporcionou a arte dos gregos, o capítulo que se segue é acerca do essencial na obra de arte. Nesse momento, suspende-se temporariamente a argumentação histórica para que a arte se volte à essência. "Falaremos primeiro da beleza", "a beleza, como fim e centro da arte" (*Ibid.*), o que se liga à essência da arte vai receber uma caracterização geral que apresentará, na medida do possível, o arcabouço dessa doutrina aplicável. O problema é que a beleza

> é um, dos grandes mistérios da natureza, cujo efeito nós vemos e todos sentem, mas de sua essência não possuímos um conceito claro e geral, este se encontra entre as verdades não desveladas. Fosse esse conceito de uma claridade geométrica, o juízo dos homens acerca dela não variaria e seria fácil que a beleza verdadeira os convecesse. (GKA, I, p. 240)

Aquilo que, como vimos, na maioria dos casos da preceptiva do ver, se resolvia com a menção à imagem, se volta aqui ao trato filosófico, estimulado por dois modos de negar o primado da beleza: "os homens de sensibilidade tão pobre ou de mente tão vaga e contraditória que, por um lado conceberam uma falsa beleza e, por outro, os que não admitem nenhum conceito correto da beleza" (*Ibid.*). Esses dois aspectos mostram a dificuldade que temos de universalizar aquilo que se liga ao nosso intelecto pela via dos sentidos. Dar validade universal às faculdades ditas inferiores é um dos grandes problemas da disciplina da estética em seu nascedouro.

Para dar resposta a essas duas objeções usuais à beleza, aos primeiros se pode ensinar a contemplar a verdadeira beleza, mas aos segundos é difícil convencer, pois "suas dúvidas são construídas mais para mostrar seu engenho (*Witz*) do que para negar a beleza real e efetiva e não têm nenhuma influência na arte" (GKA, I, p. 242). Esse

cético da beleza deveria ser convencido pela "visão de milhares de obras antigas remanescentes" (*Ibid.*) e não por um caminho teorético, pois "nos faltam as regras e o cânone da beleza" (*Ibid.*). Abandonado o cético chistoso, o autor se volta ao que concebe uma beleza falsa, e declara que a "causa disso repousa em nossos apetites, que na maioria dos homens se excitam a primeira vista, pois a sensualidade se apoderou deles quando o entendimento queria buscar o gozo da beleza." (*Ibid.*). A beleza, como vimos, anteriormente, exige uma serenidade desinteressada do espectador, a voluptuosidade toma o lugar da beleza quando os apetites tomam a frente, voltando-se a "rostos que ainda que não sejam verdadeiramente belos são desenhados para despertar langor e sensualidade" (*Ibid.*). Esse tipo de apreciação leva a se inclinar este espectador a uma forma que lhe mova em seu lado mais corruptível e material, a beleza carnal e ligada aos apetites, "eles serão tocados menos por uma mulher bela, que se assemelhe a uma deusa; que mostre em seus gestos e em seu comportamento, em seu recato e em seu decoro, a majestade e o porte de uma Juno" (*Ibid.*).

Esse gosto equivocado está na base de uma arte sensual como a de Bernini, "na maioria dos artistas os conceitos da beleza foram formados a partir dessas primeiras e pouco maduras impressões, que raramente se veem enfraquecidas ou extinguidas pela beleza superior." (GKA, I, p. 244). O que falta ao artista em questão, ou até mesmo ao espectador, é uma propedêutica do olhar que o faça poder sentir, mediante a anulação de suas inclinações, a verdadeira beleza. Esses sujeitos, que aqui se colocam como aqueles que tem um conceito equivocado da beleza, devem passar por uma educação dos sentidos como a que mostramos nos primeiros textos deste capítulo. A argumentação retomada aqui nada acrescenta àquela.

O problema central é acerca da universalidade do belo. A armadilha relativista vai ter de ser combatida por Winckelmann. Por mais que muito do que ele tenha proposto em seus ensaios romanos seja para aclarar o sentimento das belezas em sua faceta material, o argumento aqui não vai se lançar diretamente à arte. Nesse contexto, uma insinuação nos deve chamar a atenção, tudo que é exagerado e abundante "rompe com a harmonia e contraria a unidade e a simplicidade que consistem na beleza." (GKA, I, p. 244). Os desvios da natureza são apresentados na sua relação com os povos e climas, pois

> a natureza faz com que estas constituições sejam tanto mais gerais quanto mais se aproxima dos extremos e tem de lutar contra o calor ou com o frio, produzindo, no primeiro caso, formas exagradas e precoces de todo tipo e no segundo,

> imaturas. (...) A natureza cria formas mais regulares qundo se aproxima de um ponto médio, um céu temperado. (...) Daí que nossa beleza, como a dos gregos, ter sua concepção extraída das formas mais regulares. (GKA, I, p. 246)

Não há um relativismo, nem sequer em relação às formas humanas na natureza. O clima que obriga as formas da espécie humana a se adaptar à extrema condição de sua terra não pode ter validade universal quando o critério for estético: "a respeito da forma geral a maioria dos povos civilizados da Europa, da Ásia e África estão conformes no fato de que estes conceitos não devem ser arbitrários, ainda que não os possamos explicar." (GKA, I, p. 248).

É na direção dessa não arbitrariedade que o autor vai se lançar numa investigação geral da beleza que "é captada pelos sentidos, mas é pelo entendimento que ela é reconhecida e concebida" (*Ibid.*). Nesse caminho, Winckelmann vai iniciar a definição negativa dessa comunicabilidade da beleza, que, por sua ligação com o entendimento, deve ascender ao universal. A cor, que é aqui o primeiro aspecto a ser tratado, "contribui para a beleza, mas não é ela mesma, apenas a ressalta." (*Ibid.*). Para provar esse caráter acessório, o autor dessa *História da arte da antiguidade* cita uma série de estátuas em que "a cor do metal ou do basalto, negra ou esverdeada, não apresenta desvantagem para a beleza" (*Ibid.*). A cor, como algo em que a materialidade se corrompe, não afasta a beleza quando é apresentada em desacordo com o que nos agrada. A beleza se coloca para além dessa característica sensível imediata: "Também se manifesta em nós o conhecimento do belo mesmo quando revestidode algo que não nos é habitual e por uma cor que nos incomoda. O belo é, porém, outra coisa que o agradável" (GKA, I, p. 248).

Na sua busca por uma legitimação de seus conceitos da beleza, que por serem racionalmente reconhecidos e de objetividade comunicável, exigem um estatuto normativo que o faça avançar por sobre as individualidades na direção do universal, nessa ascensão, o agradável será afastado, ele pode se manifestar até mesmo quando o objeto não é belo. O ceticismo do opositor de Winckelmann, não vai se satisfazer com uma apresentação desse tipo, algo que já em Platão se apresentava[80]. Há um problema nessa "apresentação negativa da beleza, ou seja, das propriedades que ela não tem, fazendo a abstração da mesma e indicando os conceitos equivocados dela" (GKA, I, p.

[80] Sócrates ao final de *Hippias maior:* O que é belo é difícil. E assim como nesse diálogo o que prevalece é a noção negativa do belo (não são a beleza a bela virgem, o ouro, a riqueza, o conveniente, a utilidade, o prazer dos olhos, o prazer dos ouvidos e o vantajoso) que pouco se vê vinculada ao que depois chamaríamos de belas artes, o trajeto de Winckelmann é determinado por este signo, e nesse fracasso na direção da beleza pura.

250). Ela não apresenta a essência da beleza. Então o caminho, assim como na arte mesma seria dirigir-se ao essencial, mas "um conceito positivo da beleza exige o conhecimento da essência da mesma, algo que poucas vezes nos é dado penetrar." (*Ibid.*). Esse método que avança na direção da essência e a partir dela deduz uma série de conceitos não é possível, pois em relação à beleza acontece "como na maioria dos problemas filosóficos, não podemos proceder à maneira da geometria, que vai do geral ao particular e singular, e da essência das coisas segue para seus atributos e os encerra. Nós devemos nos contentar aqui em tirar de peças particulares conclusões prováveis." (*Ibid.*).

Nesse momento se encerra a questão da beleza em uma miríade de singularidades que se perderiam numa relação empírica direta que traria à tona a subjetividade do observador e a contingência dos objetos. É claro que o reforço aqui é na direção dos objetos, mas a via subjetiva poderia negar-lhe qualquer validação que se colocasse para além da empiria isolada de um agente, estaríamos ainda no âmbito do sentimento do belo. Para excluir essa esfera subjetiva e se dirigir aos objetos, no sentido de dar uma reposta ao cético da beleza, Winckelmann vai recorrer à palavra dos sábios:

> Os sábios que refletiram sobre a causa da beleza universal, que o investigaram em coisas produzidas e que procuraram chegar até a fonte da beleza mais elevada, acreditaram encontrá-la no perfeito coincidir da criatura com os seus desígnios, e das partes de que são formadas com o todo que a constitui. Mas isso equivaleria à perfeição, da qual a humanidade não pode ser um continente com capacidade suficiente, nosso conceito da beleza universal fica então indeterminado e se forma em nós mediante conhecimentos esparsos que reunimos e ligamos, e que se forem corretosnos oferecem a mais alta beleza humana, que nós tanto mais elevamos quanto mais a elevamos por sobre a matéria. Tal perfeição foi dada pelo Criador, no grau em que a cada uma delas corresponde, a todas as criaturas. Todo conceito repousa em uma causa que devemos buscar fora dele, em algo distinto. A causa da beleza não pode ser encontrada fora dela, poi ela está em toda criatura. A isso se deve a dificuldade de uma explicação universal e clara, já que a beleza não pode ser comparada a nada que lhe seja superior. (GKA, I, p. 250)

Nessa busca por um modo que se afaste das contingências da matéria, a beleza ganha uma direção, que é por sobre a matéria e um atributo, a perfeição. Nesse movimento de investigação da beleza, a faceta histórica é quase que suspensa, para que a beleza venha a surgir como que afastada da materialidade. A experiência estética se vale de uma ascensão purificadora que é guiada por conceitos que não podemos compreender, mas que podemos pensar. Essa beleza vai se tornar quase uma sorte de ideia reguladora que afasta da matéria a manifestação sensível. Aqui o autor parece

querer reforçar as incertezas inerentes ao inquérito sobre a beleza, quando não inserida na dinâmica de um sentimento, e suas aporias se devem mais à falibilidade humana do que na beleza mesma. Suas aporias e problemas surgem da incapacidade humana em relação às coisas supraterrestres, das quais a beleza parece fazer parte. No salto que vai do empirismo em relação às "peças particulares" deve haver um fundamento que sirva de centro de gravidade para o qual a investigação é atraída, mas não o atinge.

Essa tragicidade em relação ao que é maior do que o nosso entendimento vai levar Winckelmann a uma beleza teológica que não só é dada pelo Criador, mas que, em ultima instância, só existe Nele:

> A beleza mais elevada só existe em Deus, e o conceito que podemos formar da beleza humana se tornará perfeito quanto mais conforme e concordante seja com o mais elevado Ser, que se distingue da matéria por nosso conceito de unidade e indivisibilidade. O conceito a beleza é como um espírito, arrancado da matéria e purificado pelo fogo, que trata de plasmar um ser segundo a imagem da primeira criatura racional concebida na mente da Divindade. (GKA, I, p. 250)

O valor absoluto da beleza é inserido no âmbito do divino, da beleza imutável inerente à Essência suprema. Ela nos conduz, como algo a ser ideado, mas não realizado, à beleza mais universal possível, como a nota elevada que afinava o discurso. Ela não vai ser atingida nas obras dos homens, seu caminho que parte da simplicidade e da unidade propõe uma figuração que busque, por analogia e alegoria, se vincular a essa beleza ininteligível: "pela unidade e simplicidade toda beleza se torna sublime" (*Ibid.*). Há uma busca por uma pureza em relação à beleza, de uma economia tal que em último caso não pode nem ser plasmada ou figurada. "O ideal divino é o ideal do pleno repouso" (Suzuki, 2001, p. 40), um ideal que anula a via material das artes ao ponto de não transmitirem coisa alguma, nenhuma pateticidade, uma imagem que "não expressa nenhum estado das inclinações ou sentimento das paixões" (GKA, I, p. 250).

Essa beleza pura e etérea se encontra por cima de toda manifestação da beleza que podemos abarcar e compreender. Ela tem o estatuto de uma ideia que reside no plano do supralunar. O rastro platônico é perseguido por haver algo em nosso espírito que de alguma forma possa captar essa beleza sublime, una e indivisível, simples e unitária: "nada de sua grandeza se perde se nosso espírito pode apreendê-la e medí-la de uma só vez encerrando-a e recompondo-a em um único conceito." (*Ibid.*). E vai mais além, é "precisamente essa compreensão a que nos permite ver sua grandeza completa e nosso espírito se dilata e se torna também ele sublime nessa apreensão dela [da beleza sublime]" (*Ibid.*).

Essa noção do sublime nos remete a outras passagens de grandes pensadores da arte e da filosofia e se liga, por sua apreensão, ao que Longino afirma em seu tratado sobre o tema "Pois, por natureza, de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu" (Longino, 1996, p. 51). Esse espelhamento é suficiente para que, em sua simplicidade, a alma atinja essa beleza ligada à sublimidade. Ela deve ser purificada de qualquer elemento estranho, o que faz com que Winckelmann retome a metáfora da água que utilizou no texto sobre o sentimento do belo. Alheia a tudo que lhe seja acessório, essa beleza vai se manifestar em nosso espírito,

> Assim como a sensação de felicidade, ou seja, o afastamento da dor e a sensação de bem estar é, na natureza, o mais fácil, pois o caminho até ela é o mais fácil de todos e não requer esforço e custo algum, a ideia da beleza elevada parece ser a mais simples e a mais fácil, não lhe fazendo falta qualquer conhecimento filosófico dos homens e nenhum inquérito acerca das paixões da alma e suas expressões. (GKA, I, p. 252)

Essa comparação com a felicidade, mais do que destacar a simplicidade de um sentimento, serve para mostrar que estamos num campo especulativo que exclui qualquer possibilidade de vivência da beleza entre os homens, pois

> na natureza humana não há termo médio entre a dor e o prazer e nela as paixões são como que os ventos que movem nosso barco no mar da vida, com os quais o poeta navega e o artista se eleva, a pura beleza não vai ser o único objeto de nossa contemplação, mas devemos inserir a beleza no nível da ação e da paixão o que, quando se referem à arte e às palavras, chamamos de expressão. (*Ibid.*)

O princípio a ser ideado pela beleza simples e una de Deus serve de norte, mas é no mundo terreno que deveremos contemplar as belezas materiais. O deslocamento é aqui o da ideia ao modelo, da beleza ininteligível para a beleza das formas. No tratamento da formação (*Bildung*) das belezas, Winckelmann vai operar um trajeto que é similar ao que ele esboçou nos *Gedanken*, quando da bela natureza partiu-se para a beleza ideal. E da seleção e eleição se alcançou conceitos puros da beleza. Esse é o trajeto que se eleva para além das particularidades.A matéria vai ter de, nesse fluxo de ações e paixões, ser depurada a caminho da beleza ideal. O princípio da economia figurativa vai se colocar como mola de impulso para a depuração das belezas materiais. A beleza, que "a partir das belezas juvenis os artistas viram que a beleza estava na unidade, na variedade e na harmonia" (GKA, I, p. 254), partiu em seu nascedouro da natureza, mas nela são "raros os casos em que a constituição dos corpos carece de defeitos" e então o artista, quando sábio, teve de

> proceder como um jardineiro habilidoso que enxerta em um talo diferentes brotos de espécies nobres, e assim o conceito da beleza não se limitou a uma única beleza individual, como por vezes os conceitos dos poetas antigos e modernos e da maioria dos artistas atuais, mas trataram de unificar a beleza a partir de muitos corpos belos" (*Ibid.*, p. 256).

Dessa eleição, partiu-se à depuração que fez com que os artistas "eliminassem de suas obras toda inclinação pessoal, o que poderia afastar a beleza verdadeira de nosso espírito" (*Ibid.*, p. 256-258). E assim a beleza foi sendo alçada para além de seu receptáculo material para a generalidade conceitual. Mas, ainda que essa eleição nos coloque em um ponto de generalizar o belo, colocando-se para além da beleza que se manifesta nos indivíduos e no caso particular, ele ainda seria pensado em uma materialidade. A generalização teria de ser ainda mais ampla:

> O espírito dos seres que pensam racionalmente sente uma inclinação e uma aspiração inatas a se elevar por sobre a matéria até a esfera dos conceitos. (...) Os grandes artistas gregos, que tiveram de se considerar como novos criadores, apesar de trabalharem menos para o entendimento que para os sentidos, buscavam superar o duro objeto (*Gegenstand*) da matéria e, quando possível, espiritualizá-lo. (GKA, I, p.260-262).

Da beleza particular aos conceitos, esse é o trajeto que o artista da Grécia irá percorrer para chegar ao simulacro da beleza de suas próprias divindades. A importância da mitologia grega em relação às figurações é anunciada, pois "o *Apolo* [de Belvedere] tem o sublime que no *Laocoonte* não encontra lugar" (GKA, I, p.256). Essa superação da matéria não é uma superação técnica, pois o que está em questão é "o sentimento e a formação da beleza em sentido estrito, não da ciência no desenho ou execução, pois no último quesito pode-se aplicar mais ciência nas figuras poderosas do que nas delicadas e *Laocoonte* é uma obra com muito mais doutrina do que o *Apolo*." (*Ibid.*). O ponto aqui é o de lidar com a duplicidade dos objetos, pois eles devem ser de uma natureza que supere a natureza comum, num tipo de figuração que dependa da sua própria origem elevada, pois "a estas imagens os primeiros fundadores da religião, que eram poetas, deram conceitos elevados e estes deram à imaginação asas para que a obra se elevasse por sobre si mesma e por sobre os sentidos." (GKA, I, p. 262). A mitologia é que propõe essa figuração que gera "objetos dignos de veneração, que, para infundir respeito, tinham de parecer imagens tomadas de naturezas superiores." (*Ibid.*).

A mitologia apresentou o conceito que o artista deveria apresentar aos sentidos, e mesmo que o artista trabalhe para os sentidos, e não para o entendimento, pelo modo alegórico, trazendo imagens de conceitos elevados, a ideia passa a ter um lugar na

história, o modelo se apresenta aos olhos no quesito da beleza ideal. No fluxo da materialidade, graças à mitologia, a religião dos gregos, o impulso para as belezas abstratas, que é quase que a espinha dorsal do pensamento de Winckelmann, uma espécie de anulação do significante em relação ao significado poderia ter lugar, mas a arte é matéria, e para apresentar-se tem de se inserir no mundo do devir. O recurso alegórico faz com que essa realização imaterial se apresente aos sentidos. O exemplo de *Apolo* é muito claro: "O conceito mais elevado da beleza ideal do jovem homem é figurado em *Apolo*" (GKA, I, p. 266). Esse conceito ideal, apresentado na mitologia, é o que o artista vai ter de tentar trazer, essa elevada beleza, ao universo corruptível da matéria. Ele tem de ser apresentado como representação sensível deste conceito da beleza juvenil ds homens.

Com tais conceitos, apresentados pela mitologia, pelos poetas, "se elevou a natureza do sensível ao incriado e a mão do artista produziu seres livres de toda necessidade humana, figuras que representam a humanidade em elevada dignidade e que parecem ser o invólucro e o revestimento de espíritos pensantes e forças celestes." (GKA, I, p. 276). É pela mitologia que os gregos "ascenderam da beleza humana à divina gradualmente, e então ela permaneceu sendo a suma beleza" (GKA, I, p. 280). É nesse sentido que a norma foi atingida na história. Aquilo que transcende a toda particularidade foi apresentado em um lugar na história. E aqui, vale ressaltar, com Márcio Suzuki, que "o que se modifica com [a *História da arte da antiguidade*] na avaliação das obras antigas é a percepção da importância do mundo mitológico, do mundo dos deuses e isso representa uma diferença radical com relação à estética anterior, sobretudo do iluminismo". (Suzuki, 2001, p. 41).

Ainda que esse registro dê conta da figuração divina, há ainda outro registro que não se vincula diretamente aos deuses. O quase que cancelamento formal do significante na direção dos significados, os conceitos elevados, deve ter uma força terrena que opere dialeticamente com essa anulação da materialidade formal. Essa força parece se localizar na expressão, que é definida nos seguintes termos: "A expressão é uma imitação do estado ativo de nossa alma e de nosso corpo, tal como de nossas paixões e nossas ações." (GKA, I, p. 300). Esse estado humano, ligado à materialidade, deve ser a chave para a nossa simpatia em relação à obra. Ela é o elemento que afasta da conceitualidade divina e se apresenta aos nossos olhos, ela é a própria, determinação da forma desses conceitos. A determinação dupla da beleza e da expressão se dá numa hierarquia, a beleza deve ser sempre o alvo e em relação à expressão. Essa

característica, ligada ao homem, é um fator acidental da beleza, posto que a "serenidade (Stille) é o estado da beleza" (GKA, I, p. 300). Como bem ressaltou Winckelmann em seus *Monumenti antichi inediti*,

> Mas na elaboração não há lugar para a indiferença total. Em não podendo a arte se isentar de retratar as divindades com sensações e afetos humanos, ela deve contentar-se com o grau de beleza no qual a divindade elaborada possa mostrar-se. Portanto a expressão deve ser tão pura e tão equilibrada que a beleza seja preponderante, pois a beleza é como o cravo em uma orquestra que dirige todos os instrumentos mesmo quando eles parecem abafá-lo. (MAI, p. 71)

Essa determinação mútua tem, é claro, uma preponderância da beleza, pois é ela o fim das artes, mas sozinha ela poderia ficar no reino da indiferença, como um barco sem ventos para agitar-lhe as velas. Beleza deve conduzir os seus acidentes que a inserem no campo da imagem, de modo a permanecer como campo a ser atingido, desde que a sua primazia seja mantida. Se até aqui a figuraração se via no caminho de alçar-se para além da própria materialidade, com a expressão a beleza passa a ter uma força de determinação que lhe é contrária, mas necessária, que a insere no mundo do humano e daquilo que o afeta.

A expressão corrompe a forma, contamina a deidade com a particularidade "o conceito da alta beleza não é outra coisa que o produzir a serena contemplação da alma abstraída de qualquer formação (*Bildungen*)." (GKA, I, p. 302). Essa alma precisa de algo que a materializa, se o caminho da beleza é o do cancelamento das formações, que pode se elevar até àquilo que a forma não pode conter, a expressão, como força oposta clama por uma forma, por um acidente. Ambas as forças determinam a formação da imagem, dos deuses e dos homens, e a escala que dos deuses desce aos homens será sempre determinada pela presença de ambas nas formações artísticas. A beleza precisa da expressão para se positivar, para descer de sua imagem celeste e se inserir no mundo dos homens. O estado de serenidade será sempre um fator de elevação da forma por meio da economia figurativa, a expressão, como atividade, torna-se uma espécie de mal necessário "do qual a arte não vai poder eximir-se de se ver contaminada, mas que deve ser subordinado à beleza da forma, limitando ao mínimo o seu modo de se manifestar" (Testa, 1999, p. 242).

O paradigma, aqui, vai ser Homero: "Com esta serenidade nos formou o grande poeta o pai dos deuses, que com um simples gesto de suas sobrancelhas, ou pelo sacudir dos cabelos, movia o céus." (GKA, I, p. 302). A simplicidade e a unidade que servem de idéias reguladoras da beleza, enquanto atributos da beleza divina, devem regular as

representações com uma economia da expressão concordante com o objeto. Se o divino deve ser contaminado por esses acidentes, o humano deve se elevar de sua condição expressiva e carregada de paixões em constante perturbação, para se elevar por sobre a beleza da alma comum, embora não se livre de sua condição.

Para compreendermos melhor essa dupla via, uma que faz os deuses descenderem para que se manifestem no mundo do devir e outra que arranca os homens de sua condição terrena dotando-os de certa centelha da divindade, pensemos nas obras centrais para a teoria de Winckelmann, o *Apolo de Belvedere*, o *Torso de Belvedere* e o *Laocoonte*: "No *Apolo* e no *Torso* apreciamos apenas um ideal sublime, e no *Laocoonte* vemos uma natureza elevada pelo ideal e pela expressão." (GKA, I, p. 782). Como em Winckelmann há sempre a presença de uma duplicidade – "Winckelmann escreve com duas penas. Fora aquela que ele mergulhou no éter platônico, permanece outra que se oferece à *agua forte* da crítica." (Justi, 1956, v. II, p. 93) – outro exemplo que nos ajudaria a compreender essa dualidade de forças que atuam na representação, podemos pensar esses caminhos, o do material e corruptível na sua tentativa de alcançar o ideal e o do elevado e sublime que descende ao material, na chave da diferença entre o Correggio e Rafael. O primeiro, pintor ligado à graça, faz o mais sensual corpo divinizar-se, o segundo toma da matéria apenas o possível para que a imagem divina possa apresentar-se aos nossos olhos.

Mesmo que a representação vise um herói, o artista, mesmo que em menor grau, se encontra limitado, pois, "dado que o artista tem de eleger o mais belo nas mais belas formas (*Bildungen*), ele se vê limitado em certo grau na expressão das paixões, pois essas não devem causar prejuízo à formação *(Bildung*)". (GKA, I, p. 308). A forma deve se apresentar com o mínimo de acidentalidade possível, e mesmo nos casos onde o que se toma para figurar seja o humano, ainda assim a regra econômica da beleza da forma rege a expressão artística, mas é sempre dada a possibilidade de apresentar aquilo que é humano e terreno, desde que a beleza continue a ser a nota mais alta! Mas ainda assim há a inserção de um elemento que se distingue da beleza eterna e celeste dos deuses, da qual em última instância nenhuma figuração é possível.

> Essa distinção é fundamental, e talvez ajude a reavaliar a leitura corrente que considera a estética de Winckelmann uma estética classicizante e academicista, que dá ênfase ao aspecto menos trágico da civilização Helênica por privilegiar o lado apolíneo da arte antiga. (Suzuki, 2001, p. 41)

Depois de colocar a expressão em cena, o autor vai mostrar as partes belas que compõem o todo dos corpos humanos para o qual a forma seria receptáculo de algo que

lhe é superior, nessa apresentação do que é terreno, a proporção e as partes do corpo serão apresentadas. Mas para o que nos interessa, ao menos como ilustração desse modo de figurar que toma da matéria o que é necessário para se expressar, que nos baste um exemplo da baixeza elevada que pode ser bela mesmo diante da materialidade: "Também as partes pudentas tem sua beleza particular. Dos testículos, o esquerdo deve sempre ser maior, como o é na natureza e do mesmo modo que também nela o olho esquerdo possui uma visão mais aguda que o direito" (GKA, I, p. 358). Ao tomar até mesmo um testículo como algo que transmite a beleza, o autor parece querer nos mostrar os mecanismos para que os conceitos elevados se materializem. Não é só do céu que a beleza vai emanar, ela pode também ascender dos homens e de sua corruptibilidade.

Para compreendermos ainda mais essa dupla determinação das forças ascendentes e descendentes, faz-se necessário entender, no contexto da *História da arte da antiguidade*, a graça, que aqui se coloca não entre as características fundamentais e essenciais da arte, mas na parte que narra os quatro estilos da arte grega. Ela diferencia o estilo grandioso do estilo belo, Fídias de Praxíteles. Essa distinção já pode nos auxiliar a entender que nem só de emanações do éter vive nosso autor, ela é uma diferenciação que ocorre no próprio interior da essência da beleza, do qual ambos participam. O estilo grandioso traz clara ligação com a liberdade. A arte para superar o material deve, antes de tudo ser livre: "Quando finalmente chegaram à Grécia tempos de iluminescência e liberdade, também a arte foi mais livre e mais nobre. (...) No estilo mais antigo se trabalhava mais sobre prescrições de regras do que em relação à natureza. Por sobre esse sistema admitido se elevaram os que queriam corrigir a arte e aproximar-se da natureza."(GKA, I, p. 446). Foi da natureza que se partiu, para o ideal de beleza, pois antes, na figuração antiga, o sistema fazia com que a idealidade fosse ruim, "as regras eram tomadas da natureza, mas logo que se distanciaram da natureza para tornarem-se ideais"(*Ibid*), pois "a arte criou sua própria natureza" (*Ibid*.).

Livres, esses artistas observaram a natureza, ao contrário de seus antecessores, "e esta os ensinou a suavizar toda dureza" (*Ibid*.), "esse estilo pode ser chamado de grandioso, posto que fora a beleza, o principal objetivo desses artistas parece ter sido a grandeza" (*Ibid.*). Prosseguindo na apresentação dos estilos gregos, Winckelmann, coloca ainda uma segunda mudança, a que leva ao estilo belo: "A principal qualidade que distingue esse estilo do estilo grandioso, é aquilo que chamamos graça, em busca da qual os artistas [desse estilo] se opuseram aos seus antecessores" (GKA, I, p. 450), "se

evitou tudo que havia de anguloso nos antigos mestres, como Policleto, e esse benefício para a arte foi mérito especial da escultura de Lisipo, que imitava a natureza mais que qualquer outro" (GKA, I, p. 450). Aqui se retoma a condição de ligação ao material da graça, nos moldes do tratamento dado a ela no texto que abordamos na primeira parte desta etapa de nosso trabalho.

Mas a graça ganha depois uma outra caracterização, a de uma duplicidade, uma graça celeste e uma graça terrena, "como a Vênus, de quem as graças foram companheiras de jogos". Uma graça é "como a Vênus celeste, de elevado nascimento, formada pela harmonia, tudo nela é constante e inalterável" (GKA, I, p. 452). A outra "nasceu como a Vênus terrena, de Dione e está mais sujeita à matéria. É filha do tempo e é só acompanhante da primeira, a qual anunciadiante daqueles que não são dignos da graça celeste." (*Ibid.*).

Essa graça celeste é como a própria beleza, funciona numa operação de cancelamento da primeira, que é aquela graça do ensaio *Von der Grazie in Werken der Kunst*, mais ligada à materialidade e ao acidente do sensível, que se liga ao planejamento e outras coisas acessórias. Os artistas do belo estilo souberam equilibrar as duas graças de modo que o terreno e o celeste se apresentassem de modo equilibrado, não se trata da sublimidade de um *Apolo*, mas da expressão elevada de um *Laocoonte*, onde o humano é elevado, e se alça por sobre suas manifestações mais comuns. "O múltiplo e o diverso da expressão não prejudicou a harmonia e a grandeza do estilo belo. A alma se mostrava como sob a superfície serena da água, e nunca irrompia impetuosamente." (GKA, I, p. 456).

Não há nesse estilo nenhuma sorte de excesso de materialidade, a aeconomia da beleza continua a regê-lo, mas há algo de terreno nele, as paixões se apresentam e se submetem à graça celeste, os movimentos graciosos se encontram em uma determinação dupla entre o terreno e o suprassensível de modo a apresentar sempre um todo equilibrado. A graça é comparada à ordem dórica em sua caracterização terrena, já a celeste é vinculada com a jônica, uma representação que traz mais elementos, mas que não transpõe a graça celeste que se coloca como princípio regulador e ao mesmo tempo objetivo ideal a ser atingido. *Laocoonte* é um bom exemplo deste estilo que equilibra as graças:

> Na representação do sofrimento, a mais profunda tormenta permanece encerrada, como no *Laocoonte*, e a alegria flutua como uma suave brisa que apenas roça as folhas, como no rosto de uma bacante de moedas da ilha de

> Naxos. A arte filosofava com as paixões, como diz Aristóteles da razão. (GKA, I, p. 456)

A graça está também, por falta de equilíbrio das forças celeste e terrenas, na base da decadência da arte grega, pois esse desequilíbrio acabou por gerar "a afetação, que faz perder o bom, exatamente por querer melhorá-lo" (GKA, I, p. 464). Ou seja, no que é humano, terreno, material há sempre perigo. E no equilíbrio das forças, por sua delicadeza e instabilidade, não permaneceu nenhum povo por muito tempo, e é a esse momento da Grécia que Winckelmann atribui momento mais equilibrado, o dos dois estilos o grandioso e o elevado. Embora nas próprias forças que se contradizem e se anulam é que resida a possibilidade de representação que opera na economia do *Lehrgebäude*. E como sempre ocorre, é dessas mesmas forças que geraram a arte idealmente bela dos gregos que surge a sua descaracterização.

À guisa de conclusão: *Ut Pictura Poesis*, Winckelmann e a alegoria

Hegel, em suas *Lições de estética*, nas passagens sobre "O simbolismo consciente da forma de arte comparativa", no trecho sobre a alegoria, emite o seguinte juízo: "Também Winckelmann escreveu uma obra imatura sobre a alegoria, onde agrupa um monte de alegorias, mas confunde na maior parte das vezes símbolo e alegoria." (Hegel, 2000, v.2, p. 127). O juízo de Hegel não leva em conta que Winckelmann se liga a uma tradição "Greco-latina", que não distinguia o símbolo da alegoria (Cf. Hansen, 2006, p. 15). O que parece ser entendido por ele, é que nosso autor não teria maturado a questão por tempo suficiente. Propomos utilizar esse juízo para nos alertar acerca das diferenças pelas quais os métodos analógicos e metafóricos passaram no final do século XVIII e aurora do XIX. A questão da alegoria já havia sido pensada pelo autor da *História da arte da antiguidade* desde seu primeiro trabalho a ganhar público, *Os pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*, portanto, imaturidade das questões não é a chave para entendermos essa obra.

Carl Justi, maior biógrafo de Winckelmann, em seu volumoso *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, nos atesta a não imaturidade da obra *Ensaio de uma alegoria, especialmente para a arte*: "Esse era, entre todos os seus planos literários, o mais velho." (Justi, 1956, v III, p. 297). Mas esse mesmo estudioso também não deu muito valor ao escrito que para ele era "uma obra que é mais um registro que um livro, ele decaiu num estilo seco e a Alegoria, desse modo, se opõe também aos seus outros trabalhos." (*Ibid.*, p. 311). Justi parece ver nessa obra uma recaída ao nível dos eruditos, "os velhos e novos *Scribenten*" (*Ibid.*).

Muitos viram nessa obra um retrocesso ao nível dos antiquários (que apresentam e não explicam) pois em relação à sua obra anterior, a própria *História da arte*, podemos perceber que Winckelmann não possui o mesmo vigor retórico. Mas ele apresenta de maneira singular um momento anterior às teorias do símbolo formuladas ao final de seu século, e isso dificulta, e muito, a compreensão do texto. A própria forma, que vai apresentando de modo exaustivo imagens e alegorias dos antigos e dos modernos, parece se aproximar mais dos trabalhos daqueles aos quais se opunha, Caylus, entre outros, do que ao modo saboroso de apresentar as teses que consagraram o autor desde seu primeiro e frutífero texto.

O que devemos entender é que este trabalho se coloca no fim de um trajeto, ele se insere, e não se afasta, das teorias apresentadas em sua obra-mestra. Neste trabalho Winckelmann faz um apanhado de alegorias que pode até frustrar a leitura de quem esteja acostumado com outras obras suas. Não podemos negar que o estilo não é o mesmo. Mas a questão da alegoria, fundamental e posta ao centro de seu modo de ver a Grécia, como mostramos no capítulo anterior, na relação do conceito manifesto da beleza elevada em sua faceta material, ou melhor, da manifestação sensível de um conceito que, em última análise é suprassensível; não pode ser afastada pela dureza do escrito que a leva por título, ela é central para a obra de Winckelmann.

Esse texto vem coroar o fim de um trajeto que seria repetido em seus *Monumenti antichi inediti*. Nesse texto, o autor faz um "*Trattato Preliminare*" que resume e avança em relação à própria *História da arte* e, na segunda parte, apresenta os monumentos que nunca haviam sido apresentados por um escritor. Winckelmann neste inquérito sobre a alegoria é quase que réu confesso e nas primeiras linhas da introdução já nos apresenta sua angústia: "Em relação a nenhum outro trabalho meu me vi tão temeroso em me colocar a lume como nesse, pois não atingi o meu escopo e temo não poder atender as expectativas que o trabalho despertou" (VA, p. 6).

Além desse problema em relação ao texto, há outro que se coloca na fratura entre o símbolo e a alegoria que viria a ocorrer e, segundo August Schlegel, "ele mistura tudo num caos, personificações de conceitos gerais, símbolos acrescidos, imagens significativas de ações e finalmente a alusão de um evento singular" (Schlegel, 1847, p. 345-346). As distinções que ele indica sob o nome de alegoria, parecem até apontar para certa instância simbólica, mas a própria distinção, nos moldes que ela adquire depois de Schiller, ele não conhecia. Ele parece estar ligado a uma tradição diversa, anterior ao momento em que

> o símbolo passa a ser violentamente oposto à alegoria. Confundida numa só – a alegoria – é então conceituada como particular para o universal (Schelling, Goethe), como invólucro ou revestimento exterior e artificial de uma abstração. Segundo os românticos, o símbolo – que a tradição greco-latina, medieval e renascentista não distinguia da alegoria – é uma espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento. Por isso sua significação é sempre imediata, em sua particularidade expressa o geral. Por exemplo a cruz e o cristianismo. Oposta ao símbolo a alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica, árida, fria (...) Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal no particular; a alegoria o particular para o universal. (Hansen, 2006, p. 15-17)

A questão da alegoria, para Winckelmann, parece indicar grandes diferenças em relação a este modo de se entender suas caracterizações, mas ela traz em si algo dessa caracterização do símbolo, como algo que apresenta o espiritual em uma imagem, o conceito e a imagem. Seu caráter intermediário em relação aos movimentos da estética no século XVIII é reforçado também nesse ponto. Em sua primeira apresentação do problema da alegoria, ainda em Dresden, colocava o termo como que ligado a um tipo de figuração. Ao elogiar o acervo da Galeria Real da cidade ele se queixava: "Mas quão poucos trabalhos históricos encontramos nesse tesouro, de pinturas alegóricas, pinturas poéticas, encontramos ainda menos". (GNA, p. 47) Em seus *Gedanken* a alegoria se via encerrada em um debate acerca da imitação conceitual dos antigos, mas que já apontava para sua formulação posterior:

> O artista necessita de uma obra que, de toda mitologia, a partir dos melhores poetas dos antigos e novos tempos, a partir da sabedoria do mundo de muitos povos, a partir dos monumentos da antiguidade em pedras, moedas e utensílios, contenha aquelas figuras e imagens sensíveis por meio das quais conceitos gerais se possam figurar poeticamente. (GNA, p. 48)

Essa maneira de pensar a alegoria, ainda que se veja ligada à maneira que reativa os lugares estabelecidos pela retórica e proponha a alegoria como *tropo* convencional, parece avançar em relação às artes figurativas e seus modos de representação. Ligado a Aristóteles, que em sua *Retórica* escreveu "a expressão 'elegante' provém da metáfora de analogia e de 'dispor o objeto diante dos olhos'." (Aristóteles, 2015, p. 206), esse modo de pensar a metáfora que desembocaria nas regras da retórica e que se colocariam acerca da questão de modo muito bonito e significativo, embora tenha uma presença em Winckelmann, não resolve a questão. Nosso autor não está a propor uma prescritiva ou uma *iconologia*. O que se instala nesse ponto é o desdobramento de seu argumento mimético, mais uma vez, a proposta é a de imitar, para que se torne inimitável. Diante da pintura moderna, onde

> as histórias de santos, as fábulas e as metamorfoses constituem o assunto eterno e quase único dos pintores novos desde há muitos séculos, se transformam e variam artisticamente estes assuntos de milhares de modos, a ponto de produzirem saciedade e fastio nos conhecedores e sábios das artes. (GNA, p. 46)

Essa falência dos objetos e temas sacros, juntamente com as *Metamorfoses* de Ovídio, tema caro à arte que hoje chamamos de barroca, faz introduzir-se a questão acerca do que deve ser figurado. O objeto das artes é mais um aspecto que se coloca

diante do pintor ou escultor moderno como um desafio. No lugar de inserir uma nova gama de objetos, Winckelmann propõe um caminho:

> A pintura também se estende a coisas que não são sensíveis, estas são o seu maior objetivo, e os gregos se esforçaram para alcançá-las, como os escritos dos antigos nos mostram. Aristides, um pintor que expunha a alma pôde expressar o caráter de todo um povo. Pintou os atenienses como eram: piedosos e ao mesmo tempo cruéis, levianos e do mesmo modo tenazes, corajosos e covardes. Parece possível tal representação apenas pela via da alegoria, mediante imagens que significam os conceitos. (GNA, p. 46)

O expediente desta generalização que expõe o geral no particular supera, de algum modo a alegoria como *tropo* que "substitui o pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento" (Lausberg, *apud*. Hansen, 2006, p. 7). Ampliando o escopo retórico da alegoria não podemos ainda encenar um adiantamento da noção de símbolo, que se constitui na própria oposição ao método alegórico, conforme nos aponta Todorov, essa oposição foi "inventada pelos românticos" (2013, p. 316). Não há aqui nenhuma margem para essa oposição. As noções de metáfora e analogia da alegoria não se opõem, em Winckelmann, à alegoria como conteúdo universal; ambas participam do operar alegórico do qual o que se convencionou chamar de simbólico é uma parte. Poderíamos dizer que o autor está em uma posição que o aproxima da noção de alegoria investida do tom platônico de toda sua obra. Diante desse fundo platônico onde a alegoria foi pensada como expressão e interpretação de mistérios. E podemos pensar que, em coerência ao seu modo se compreender a ascensão em direção aos conceitos puros, Winckelmann se aproxima de uma visão onde a alegoria "participa indiretamente da forma ideal" (Hansen, 2006, p. 178) como "forma de forma de Forma, numa subida contínua do sensível para o inteligível, do ininteligível para o inefável." (*Ibid*., p. 179).

Essa relação virá a aumentar no decorrer dos anos, mas aqui neste primeiro texto, a questão se apresenta no sentido de superar os objetos singulares a que se dedicam os artistas, no sentido da figuração antiga onde todo um povo, acima de qualquer singular cidadão, pode ser figurado, e numa ascensão contínua o particular vai sendo abandonado. Esse modo de operar, representado por um artista grego se impõe como modelo das artes; na esteira da inversão que operou em relação à mimese, não mais imitar a natureza, mas os antigos, aqui essa imitação se lança a um caráter conceitual, visando substituir os catálogos de imagens alegóricas que eram muito populares à época.

A questão se acentua, pela própria maneira de Winckelmann pensar a superação da natureza dos gregos, em suas figurações que recorrem a um trajeto que nos lembra o da alegoria citada acima; pois na Grécia, onde eram abundantes as ocasiões para contemplar a natureza ocorre algo que permite antever os procedimentos alegóricos que ganharam a obra de Winckelmann, pois "começaram a formar [pelas ocasiões de observar a natureza] certos conceitos gerais da beleza (...) que se elevaram por sobre a natureza, sua forma primordial (*Urbild*) era uma natureza espiritual concebida somente pelo entendimento." (GNA, p. 20). As imagens que exprimem conceitos gerais permitiram aos gregos a figuração ideal, da qual a matéria era um revestimento, um mero receptáculo. Esse salto, permitido pela própria leitura de Winckelmann, nos insere já no caminho de se pensar a alegoria. O caminho da alegoria é imposto pela Grécia e porsua forma de operar com esses conceitos e suas imagens primordiais. O caminho grego é a alegoria, pois "toda mitologia é um tecido de alegorias. E os deuses de Homero, (...) são as sensações naturais das diferentes forças do mundo, sombras e invólucro de nobres atitudes." (GNA, p. 145).

A mitologia, central a Winckelmann, é o que, de certa forma, impõe esse trajeto alegórico, no qual os deuses são universalizados na direção do que é, em última análise, impossível de se figurar. Temos de procurar nas obras gregas a alegoria a que ela se dirige: "Eu creio que há motivos para que se procure alegorias na maior parte das imagens dos antigos, se se considerar que eles até mesmo construíam alegoricamente." (GNA, p. 146) A alegoria começa, já em seu primeiro texto publicado toda a sua expansão. Mas ainda que se distenda o seu valor enquanto modo de ver o mundo, seu valor não se coloca apenas na expressão, que é algo que limita a infinitude da beleza. Vamos ver o que o autor diz de uma das mais felizes estátuas dos antigos, o *Apolo de Belevedere* em sua *História da arte da antiguidade*:

> O *Apolo Vaticano* devia representar esse caráter da divindade em sua repulsa pela serpente Píton, que acabara de matar com sua flecha e, ao mesmo tempo, em seu desprezo por uma vitória tão insignificante para um deus. O sábio artista que se propôs a representar o mais belo dos deuses, somente expressou sua ira no seu nariz, onde segundo os antigos poetas, ela tem o seu lugar. O desprezo está expresso nos lábios, que o artista pôs em evidência subindo o lábio inferior, que ao mesmo tempo eleva o queixo, enquanto a ira se externa no entumecer das narinas. (GKA, I, p. 304-306)

O deus que figurado em um momento depois de vencer uma criatura, mostra suas emoções em relação ao feito com uma grande economia, com muito pouco de figuração. O artista toma somente o necessário da transitoriedade dos estados para apresentar o deus; indicando muito com pouco, o que é uma das exigências aos artistas modernos e característica da arte dos gregos: "A sabedoria dos artistas gregos no que diz respeito à expressão, se mostra melhor e com mais claridade por contraste, nas obras dos artistas modernos, não se sabe expressar muito com pouco, mas pouco com muito." (GKA, I, p. 314-316)

Diante dessa necessidade de economia, o artista deve ter cuidado ao representar coisas que não são plenamente sensíveis. O procedimento alegórico se encontra, como quase tudo em Winckelmann, sob o signo dessa economia das figurações, portanto se a alegoria é "no senso mais vasto uma alusão a conceitos mediante uma imagem e também uma língua universal que diz respeito ao artista" (VA, p. 19), ela deve tomar o cuidado de aludir a esses conceitos sem qualquer sorte de excesso figurativo, exemplo feliz disso são Platão e Aristóteles, que se movem muito pouco, na *escola de Atenas*, de Rafael, "Platão move um só dedo e diz muito" (KS, p. 149), aqui uma espécie de alegoria ideal entra em cena, a carga de significado dos gestos, assim como nos sentimentos do deus, é enorme. Vemos Platão e Aristóteles, o primeiro com o dedo indicador apontado para cima e o segundo com a mão espalmada na direção do solo, há uma grande carga de significados e, assim como Zeus move os céus com seu cenho, não há um excesso de carga expressiva. Ou seja, na alegoria no sentido que Winckelmann quer mostrar, não há espaço para adornos e ornatos.

Ao mesmo tempo, há um movimento natural do homem, de uma relação com o mundo e com a natureza, que nos faz buscar imagens e conceitos que singularizem a multiplicidade e ao mesmo tempo nos apresente de algum modo o que não podemos apreender.

> A natureza, e a essência da divindade, sendo abstrata e remota em relação à matéria, e superior ao nosso intelecto limitado, o qual como restrito às ideias das coisas sensíveis, elas não podem ser compreendidas senão por símbolos os quais revestem a existência incriada e incompreensível de formas e figuras, por assim dizer, palpáveis e adaptadas aos sentidos. Por isso os primeiros instauradores das falsas religiões e os primeiros filósofos, que eram poetas, para se adaptarem ao parco entendimento de povos incultos, e para ensinar a eles o Ser supremo, de modo condizente aos mortais o figuravam semelhante aos mortais. (MAI, p. 139)

A lógica simbólica, inserida em Winckelmann no âmbito da alegórica razão das religiões, é uma forma de lançar à finitude humana aquilo que lhe é superior e insondável. Figuram-se entre as mais perfeitas obras dos gregos aquilo que está para além do figurável. Por meio de um processo simbólico, a própria geração dos deuses se dá de modo alegórico. Esse caráter generalizado da alegoria nas obras de Winckelmann vai ser colocado em seu tratado sobre ela o *Versuch einer Allegorie*.

O texto criticado por Hegel, considerado um recuo para Justi, e que mistura tudo, para Schlegel, se colocou na difícil tarefa de unificar os apontamentos sobre a alegoria esparsos na obra de Winckelmann. Esse objetivo de nos conduzir, a nós modernos, a uma sorte de alegoria que traga a sua carga de significados operando entre nós como que por analogia em relação aos gregos. Winckelmann se lançará em uma fissura inerente à relação simbólica, onde o próprio conceito "é daqueles em que a natureza problemática do conceito mais está em evidência, como tensão entre uma imagem pairante e um esforço de determinação" (Molder, 2010, p. 18). Não é atoa o medo de se expor que o autor anuncia já em sua primeira linha do ensaio. Ele é uma busca, um ensaio para uma alegoria que dê conta do mundo moderno,

> posto que eu não posso fornecer um *repertorium* de todas as ocorrências alegóricas para aqueles que buscam imagens alegóricas. Eu forneço, porém, aquilo que eu encontrei em imagens de nossos tempos e da antiguidade e uma orientação diversa da que nos legaram os antigos (VA, p. 5).

O medo, que não era infundado, se justifica por apresentar um caminho moderno a uma modalidade antiga, de fornecer um meio para que os modernos, no quesito alegoria, tenham alguma centelha da força dos antigos. Escrito depois da grande fadiga causada pela publicação da *História da arte* ele ensaia, mas não fecha a questão, trata-se de uma *Versuch* e não de um edifício acabado como o da *História*. O doutrinal, no entanto, se apresenta aqui, é claro, o ímpeto de *docere* está na base deste ensaio, dessa busca. Essa obra que data de dois anos depois da publicação da sua obra-mestra e um ano antes dos *Monumenti antichi inediti*, está longe do apelo tratadístico, digamos, dessas duas outras obras e não traz a prosa cristalina e poética dos seus textos na forma de ensaio, além de não trazer o fôlego catalográfico das descrições da coleção do Barão von Stosch. A posição desse texto no corpo das obras de Winckelmann nos coloca de antemão uma série de questões, temos de pensar que nele serão retomados diversos aspectos de obras que o antecederam. De um modo ou de outro, a alegoria propriamente dita e o seu apelo direto, se via na argumentação de seus textos desde os *Gedanken*. A retomada dessa questão vem em um texto cuja forma não deixa de desapontar à primeira

vista. Coisa que pessoas próximas ao autor já parecem ter declarado, como é o caso do senhor Francke, companheiro de temos indigentes, que permanecia responsável pela biblioteca do senhor Bünau, pois em uma carta de Winckelmann vemos a seguinte passagem: "O senhor tem razão sobre a forma da escrita da *Alegoria*, mas um livro de doutrina deve ser assim" (Br. 3, p. 177). Temos de entender esse livro como *Lehrbuch*, um livro que deve ensinar uma arte, explicá-la. Um livro de ciência de uma arte, contendo ensinamentos ao artista, mas que se apresenta como uma busca, um tateio. O texto mesmo já apresenta seu modo de se relacionar com uma ciência, pois nele o autor diz: "O fim último da ciência, como diziam os antigos é preencher lacunas e está é também a minha intenção aqui." (VA, p. 18). Para preencher os espaços vazios e avançar nesse campo, o autor retoma uma velha discussão, a da relação entre poesia e pintura: "Posto que a arte, principalmente a pintura é uma poesia muda, como diz Simônides, esta deve possuir imagens inventadas, ou seja, ela deve personificar o pensamento em imagens" (VA, p. 20).

Esse modo de ver essa relação, que já desagradara Lessing, pelos primeiros passos dados nos *Gedanken*, iria desagradar ainda mais nesse passo, pois, segundo Lessing, relacionando-se ambas, ao molde de Simônides, o "Voltaire Grego" (Lessing, 1998, p. 76), os modernos "ora forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura, ora deixaram a pintura preencher toda larga esfera da poesia" (*Ibid*.). Essa união gerou

> na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo, assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber o que ela pode e deve pintar, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num tipo de escrita arbitrário. (*Ibid*.)

O caminho deflagrado pelo autor de *Natan, o sábio*, se coloca na oposição a uma fusão entre os objetivos de duas artes, "pois Lessing se ocupa seriamente de preservar o drama de uma possível contaminação pelas artes escultóricas" (Suzuki, 2001, p. 38). Mas não seria difícil imaginar uma coincidência em ao menos um ponto, o da poesia descritiva. Em sua *História da arte*, Winckelmann parece também se opor a essa maneira de poetizar, pois é muito crítico à poesia que apresente objetos apenas: "os poetas faziam altares, flautas, machados ou ovos com versos (...)." (GKA, I, p. 700) e esse tipo de poesia se perde na expressão, "ela é uma epidemia que encheu a mente dos sábios com vapores malignos, alterando febrilmente seu sangue, com o resultado de um modo de escrever que buscava o engenho (*Witz*)" (*Ibid*.).

Mas é claro que, em Winckelmann, a preocupação com os limites das artes e a demarcação rígida de territórios que são próprios de cada uma não vai ter lugar. O pintor antigo, "mais do que ao trato da História, buscou representar a fábula" (MAI, p. 22), Homero está na base de todo o seu figurar, assim "o artífice, para portar-se como poeta, e para dar livre campo ao seu entusiasmo poético, devia selecionar seus objetos dos argumentos fabulosos" (MAI, p. 8). Mas o autor limita, pela necessidade da beleza, o campo de ação do artista, como vimos, a pateticidade deve ser limitada em sua expressão, sobre o estilo mais carregado de *pathos*, que Winckelmann chamou de estilo belo, em oposição ao elevado, do qual fazia parte o *Laocoonte*, o autor diz: "O múltiplo e o diverso na expressão não prejudicou a harmonia e a grandeza" (GKA, I, p. 456).

A beleza colocaria o limite daquilo que se expressa, os limites são assim preservados, como na representação dos heróis: "Na representações dos heróis, ao artista se permite menos do que ao poeta" (*Ibid*., p. 308). No sentido amplo da alegoria, e em concordância com sua obra, Winckelmann não busca elevar a pintura alegórica ou a poesia descritiva. Em sua retomada dos dizeres de Simonides está um modo de pensara a alegoria que se coloca como um fator produtivo, que para além da indicação dos conteúdos e imagens alegóricos, se faz notar no mundo, na natureza, no homem e, é claro, na arte antiga.

Dado que na obra de Winckelmann a arte antiga ocupa, enquanto modelo, ou *Urbild*, o local da ideia, não poderíamos isolar o atributo alegórico de sua arte ou removê-lo. Esta não é uma parte isolável da arte dos gregos, ela está na base de sua formação artística e religiosa. Mais do que tentar se lançar na transposição da distância intransponível da alteridade grega, de modo a preencher formalmente as lacunas do procedimento alegórico, Winckelmann vai tentar compreender o processo alegórico no seio dos saberes dos gregos. A analogia com a poesia não trata apenas de seus objetos, mas da mesma força produtiva contida no método alegórico de toda arte antiga.

> É como se a alegoria se colocasse no próprio mundo: A própria natureza foi a mestra da alegoria e tal linguagem, que parece ser particular dos sinais relativos ao nosso pensamento, que foram inventados mais tarde, é de fato essencial e nos dá uma imagem verdadeira das coisas que se encontram em poucas palavras nas línguas mais antigas" (VA, p. 21).

Essa maneira de abarcar a natureza se encontra na própria condição do ser humano, que habita entre a extrema unidade que é Deus e a variedade infinita que é a natureza. O homem, que deve ouvir a natureza que "fala por imagens" (*Ibid*.), faz com que de alguma forma o modo de conhecer o mundo se encontre vinculado ao recurso

alegórico. Da infinitude de apresentações imagéticas da natureza à unidade e indivisibilidade do incriado, o homem, a partir de um recurso que chamaremos de alegoria produtiva, criou um mundo a partir dessas apresentações imagéticas da natureza e da impossibilidade das mesmas na relação com a divindade. O modo em questão torna necessário o avanço entre os particulares e a limitação do próprio aparato dos homens:

> Mas tudo na natureza, embora em sua formação tenda ao perfeito, se encontra menos perfeito, é impedido de ser perfeito pela matéria e dos muitos acidentes a que ela está sujeita a humanidade. (...) Ora, a essa imperfeição se tentou suprir com um instinto do homem, que quer se alçar para além de sua sorte, corrigir o que é deixado imperfeito na natureza, e por outro caminho contribuiu a imaginação dos gentios na direção de sua superstição[81], cujos primeiros instrutores foram os poetas. Querendo propor imagens para serem veneradas, as fizeram de uma natureza superior à nossa. Para que excitassem em nossa mente veneração e amor. Para idearam simulacros dos mais dignos da divindade e mais propensos a se ligarem à fantasia dos homens, exprimiram a permanência dos Deuses em uma eterna juventude e primavera da vida, alusivas à condição do Ser supremo e capaz de induzir a alma humana num doce delírio do amor em que consiste a alegria que buscam os mortais em todas as religiões. (...) Possuídos de tantas belezas, os artífices se tornaram novos criadores, e estes ensaiaram retratar na imagem que se propunham renunciar mesmo a qualquer afeto pessoal, que pode distrair a mente da verdadeira beleza. (MAI, p. 66-67)

Essa narrativa, que retoma os pontos da mesma situação na *História da arte*, pretende mostrar a superação da materialidade no ato de "criar essências dotadas de suficiência metafísica" (MAI, p. 67), apresentadas pelos poetas. A dependência mútua de ambas as artes e sua relação com a natureza e a divindade passam necessariamente pela questão da alegoria, no sentido de dar voz ao divino e ao mundo. Mais do que o tradicional a arte imita a natureza. O que Winckelmann quer ressaltar é que ambas as artes, em suas características alegóricas em relação ao que pretender dar vida, produzem um mundo e trazem para a esfera do inteligível, para a apresentação no mundo terreno, aquilo que nem sequer pode ser pensado como mera imagem. Entre a *imago* e a religião há um processo poético e alegórico que apresenta e representa uma série de conceitos que por sua pureza ou variedade não se poderiam inserir em uma singularidade. Tal

[81] Assim como anteriormente Winckelmann citou a falsa religião. Isso deve ser entendido pelo fato de que este trabalho, *Monumenti Antichi inediti*, seria publicado em italiano no Estado Papal, do qual ele era empregado, embora não seja clara sua função. *Prefetto Delle Antichitá de Roma*, que ele apresenta aqui e *Scrittore der Vaticanischen* Biblioteken, na sua *História*, são duas alcunhas que ele utilizou para se apresentar. Como ligado ao Vaticano, e em italiano, o autor teve de fazer essas alterações, acreditamos.

impulso alegorizante tem de atender a demanda de caracterizações que permitam que "todo sinal ou imagem alegóricos deve encerrar em si as qualidades distintivas da coisa significada" (VA, p. 21), como a unidade da divindade e a infinitude da natureza. Não se trata de preencher transposições com enigmas e hieróglifos, mas o processo de desvelamento da alegoria busca compreender as imagens no sentido de sua conceitualidade, sua clareza e sua distinção, isso coloca a relação entre os poetas e os artistas figurativos numa chave de participação de um mesmo impulso. A alegoria, característica de ambos, surge no momento histórico e que

> a sabedoria tornou-se mais humana entre os gregos e começou a se tornar compreensível para um número maior de indivíduos, eliminou-se o véu sob o qual não poderia ser reconhecida, ela permaneceu revestida, mas não coberta, de modo a ser reconhecida por todos que se aproximavam dela e a examinavam, e de tal forma ela aparece sob os poetas que conhecidos se tornaram, dos quais Homero foi o mais exímio mestre. (VA, p. 28)

O *Ut pictura poesis* está, portanto, na base de todo o saber do mundo dos gregos, há uma determinação mútua dos objetos da poesia e da arte, trazendo conceitos abstratos e indizíveis para a representação. No caso da arte figurativa, isso se evidencia pela materialidade da divindade ou da beleza "que não existe fora de Deus" (MAI, P. 64). Na poesia se pode dizer o indizível, como no *Édipo* de Sófocles: "[ele] agita os corações com sentimentos interiores que enchem a alma não por palavras, mas por imagens carregadas de sensibilidade." (GKA, I, p. 624). Esse caminho, que expande as fronteiras de cada uma das artes para além de seus limites que, ou eleva a materialidade, ou materializa o que é elevado, não deixa de ser alegórico, assim como as imagens do poeta trágico que dizem o indizível, pois faz representar o que não é passível de representação. Esse é o mais pleno dos sentidos da alegoria como método de ver o mundo, e em Winckelmann ele compreende todas as artes.

Em paralelo às doutrinas cristãs em que "a natureza e a história são um tecido de símbolos, presença de uma escrita sem letras e de uma voz sem palavras" (Hansen, 2006, p. 117), Winckelmann deixa sentir nele a tradição platônica onde à luz do *Paraíso* de Dante, "as imagens figuram a ordem da transcendência" (*Ibid*., p. 17). O texto sobre a alegoria, que muitos parecem ter recebido como um caso de exceção em sua obra, já que veem nele uma recaída ao barroco, parte da aplicação de um método que descreve e analisa particulares de forma pouco sistemática e pouco retórica, para levantar questões como as das leituras equivocadas e da alegoria dos deuses, das alegorias gerais e das

modernas. Tudo isso para fornecer esse ensaio de uma alegoria que fosse aplicável ao artista, de modo a suplantar a iconologia, que se propunha

> ‘como lógica das imagens’, (*ragionamenti d’imagine*) articulada como *formare* e *dicchiarare*, formar e declarar, ou técnica construtiva e técnica interpretativa. Sendo uma transposição da retórica à constituição de imagens pictóricas, a formulação de Ripa[82] toma o discurso como modelo.(Hansen, 2006, p. 181)

Winckelmann pretende superar essa forma de pensar a transposição imagética, mais vinculada aos modos da alegoria entre os antigos, pois Ripa não leva em consideração o legado imagético e os mecanismos dele: “Suas imagens parecem ser inventadas e formuladas como se não existissem mais monumentos antigos no mundo; e é de se crer que não possuía nenhuma noção de estátuas, nem de moedas e pedras talhadas” (VA, p. 52). É da noção modelar da Grécia que sua “gramática” alegórica vai partir. De modo a suplantar essa característica modelar do discurso enquanto modelo no sentido da “transposição retórica à constituição de imagens alegóricas” (Hansen, 2006, p. 181). A intenção de nosso autor é a de, diante dos exemplos, tomados como *Urbild*, buscar indicações gerais acerca do modo como a alegoria se viu figurada entre os artistas.

Winckelmann retoma a sua metodologia – que se construiu durante sua vida, ou seja, o esforço de trazer a transcendência da norma imaterial para a imanência da forma e para suas formações na história –, repropõe a ideia que se coloca no modelo. Sua crítica aos eruditos fica mantida por transporem as imagens apenas em sua relação direta com o discurso e por não levarem em conta o seu caráter fundador da cultura dos homens. A intenção catalográfica da exibição de sua seleta de exemplos parece ser fruto de uma apresentação da dimensão da história que gera os produtos da arte, apresentando a dimensão da alteridade de modo alegórico. A estratégia historicizante do ideal demanda ainda um recurso alegórico de compreensão desta alteridade. Não é em vão que este ensaiar com imagens que é o texto se encerre com a retomada da descrição do *Torso de Belvedere*, de 1759. Substituindo a passagem, “essa descrição se refere unicamente ao ideal desta estátua, especialmente onde ela é ideal” (SB, p. 174) por “à guisa de conclusão, anexo em apêndice a descrição do Torso de Belvedere que fiz conhecer em outro lugar, posto que esta, tendo em conta os pressupostos e intenções

[82] Autor de um livro chamado *Iconologia ou Descrição das imagens universais escavadas da antiguidade e de outros lugares por Cesare Ripa, perusiano. Obra não menos útil que necessária a poetas, pintores e escultores, para representar virtudes vícios e paixões humanas*, de 1593.Popular à época como lugar de onde extrair imagens alegóricas.

hipotéticas, pode ser em certa medida considerada em todos os seus trechos de modo alegórico." (SB[83], p. 180). O ideal se transfere ao alegórico.

Esta estátua recebeu um lugar destacado na obra de Winckelmann e, juntamente com outras estátuas do pátio Belvedere, a saber, o *Apolo* e o *Laocoonte*, ela figura desde os tempos de Vasari como parte de um momento especial das artes[84]. Winckelmann nos deixou diversos escritos sobre tal peça.

A escolha desta entre outras descrições de Winckelmann não é gratuita. O caráter fragmentário desta estátua nos permite ver de modo exemplar o mecanismo de operação de Winckelmann diante da ausência. Ela é quase que símile de toda sua busca por entender e reconstruir a arte dos gregos e ao mesmo tempo uma metáfora acerca de todo o destino da arte grega. Para tratar dessa "peça sem braços, pernas e cabeça [que] recebeu grande fama e atenção de todo artista e amante das artes de entendimento afiado graças à sua grande beleza", (SB, p. 167), nosso autor terá de demonstrar um tipo de abordagem que se projete para além do material, é aí que a *imago* virá a ser auxiliada pela palavra.

Esta descrição que era ideal, exatamente pela falta de materialidade, passa a ser alegórica, pois traz conceitos que não vemos nela exposta: "Como posso descrevê-lo se ele se encontra privado das menores e mais significativas partes da natureza?" (SB, p. 180) Essa pergunta não se refere apenas a este fragmento, ela pode ser estendida à toda arte clássica dos gregos. Essa descrição não é o mero ilustrar de uma obra. Ela é "como que uma prova daquilo que se pode pensar e dizer de uma obra de arte de tamanha perfeição e também um exemplo de inquérito no campo artístico" (*Ibid.*).

Essa peça deve ser descrita como "um carvalho do qual, uma que vez abatido e espoliado de seus ramos e galhos, tenha permanecido apenas o tronco, assim é apresentada a figura do herói, ofendida e mutilada" (SB, p. 180). Esta imagem ideal a partir de um fragmento se vai construir aos poucos num caminho onde o espírito se vem assomar ao olho e aí "poderás ver mesmo um milagre" (SB, p. 180). Pois onde "à

[83] A edição do ensaio que figura nas obras completas não apresenta esse passo final, pois a descrição já está em outro volume, por isso me utilizo da edição contida nas *Statuenbeschreibungen*, que reproduz todas as descrições do *Torso*, inclusive a deste ensaio.

[84] Para Vasari, para uma ligação mais unívoca com a antiguidade, momento que serve de inspiração às artes do *Cinquecento*, faziam-se necessários uma sorte de *exempla*: "O Laocoonte, O Hércules, e o Torso grande de Belvedere, assim como a Vênus, a Cleópatra, o Apolo e outros tantos os quais em sua doçura e em sua aspereza com aspecto carnoso e escavados em... A maior beleza do vivo, com certos atos que nem em tudo se eleva, mas vão se movendo em certas partes, se mostrando com uma graça graciosíssima" (Vasari, 1986, p. 541).

primeira vista não deixaremos de ver mais que uma pedra disforme", com o auxílio do espírito nos alçaremos a uma outra visão: "Hércules como que em toda sua atuação aparecerá, e o deus e o herói se farão visíveis ao mesmo tempo nesta peça" (SB, p.180). Contra a própria materialidade nossos olhos se transfeririam para um ideal que surge na esteira da tríade: olho, espírito e obra. "Por meio de uma arte secreta poderá o espírito desvelar desde todos os feitos de sua força até a completude desta alma" (SB, p.183).

Tal aparição exige um tipo de observação que, ao penetrar os segredos da natureza, serenamente, opere o milagre de apresentar o deus e o herói em um momento de repouso. "No momento em que o poeta terminou, o artista começou" (SB, p.180), ou seja, a peça mostra uma complementariedade com a poesia, pois emana "da beleza que não pode ser comunicada" (*Ibid*., p. 182) e nós devemos, alegoricamente recompor em discurso essa maravilha da arte. O discurso, porta-voz do espírito deve ascender para preencher as lacunas, base da ciência aqui exposta, para abarcar "uma insigne e nobre forma de uma natureza perfeita que é também imortal e para a qual a imagem (*Gestalt*) é mero recipiente; um espírito elevado se mostra tomando da mortalidade suas partes e se expandindo em relação a ele" (SB, p. 182).

A maneira de falar por imagens vai mais uma vez nos ajudar a entender a obra incompleta, pois a imagem primordial atemporal que reside por sobre a sua faceta material pode ser intuída por um método alegórico e ela se aplica a cada membro faltante e o todo se mostra como "uma paisagem descoberta da cimeira de uma montanha na qual a natureza infundiu a mais variegada abundância" (SB, p. 181). A própria tentativa de abarcar essa obra por seu substrato imaterial, tentando atingir o que não é figurável ou figurado mesmo, dado o caráter fragmentado desta estátua, pode ser visto como uma metáfora de todo o esforço de Winckelmann.

Na sua busca como um todo, o caráter alegórico, exagerando, mas não muito, dos gregos vai ser por ele emulado. Buscando transpor-se da materialidade do que a arte nos legou, ele vai se lançar no campo da imaterialidade. Diante do termo *Lehrgebäude* presente nas primeiras linhas do prólogo, um esforço se principia: o de entender esta história onde muito do que seria necessário parece faltar. Por não ser nostálgico, Winckelmann vai procurar um símile a esse método antigo, de se projetar para além das particularidades corrompidas da matéria para o mais conceitual da arte grega, por isso por detrás dela está presente o método alegórico que supera a esfera do devir. Isso fica claro nas passagens que encerram a sua *História da arte*:

> Eu me deixei levar para fora dos limites da História da arte e posso dizer, não obstante, que a contemplação da decadência me fez provar um sentimento similar àquele de alguém que ao contar a história de sua terra natal se vê obrigado a descrever a destruição dela vivenciada por ele. Ao narrar o destino da arte não pude deixar de lançar meus olhos tão longe quanto me foi possível, assim como da costa a amada lança ao mar seus olhos envoltos em lágrimas, vendo afastar-se seu amado sem esperança de revê-lo. Ela até mesmo chega a acreditar ver na vela distante a imagem dele. Nós, como a enamorada, ficamos apenas com uma silhueta que nos remete ao nosso objeto de desejo, mas tão forte é a falta que sentimos daquilo que perdemos que consideramos as cópias dos originais com maior atenção do que se estivéssemos mesmo em plena posse dele. (GKA, I, 836- 838)

A superação desta ausência se dará, também no âmbito da alegoria. A história mesma parece se fazer em similaridade à construção das imagens dos gregos que foram da variedade à unidade. Apresentando conceitos que se elevam por sobre os materiais isolados, ele pretende recolocar a antiguidade como um todo e a alegoria que, mais do que a apresentação de conceitos por imagens, se propõe como manifestação da beleza ideal, deve ter seu símile no pensamento da história, que, em Winckelmann é, de certa forma, alegórica:

> Acontece aqui, muitas vezes, como com as pessoas que desejam entender de fantasmas: acreditam vê-los onde não há nada. O nome antiguidade tornou-se um pré-julgamento, mas um pré-julgamento como este não é isento de aplicações. Se se propõe sempre buscar muito, muito buscaremos e conseguiremos ver alguma coisa. Fossem os antigos mais pobres teriam escrito mais e melhor sobre a arte. Em relação a eles somos como herdeiros insatisfeitos, mas movemos cada pedra e, em meio a conclusões sobre muitas singularidades, podemos ter alguma segurança conjectural, que nos pode ensinar mais que todas as notícias que nos deixaram os antigos: estas, afora algumas indicações que demonstram sua perspicácia, são meramente históricas. Não devemos nos intimidar na busca da verdade ainda que se gere desvantagem para a nossa reputação. Alguém tem de errar pra que então muitos venham a acertar. (GKA, II: 839)

Se os gregos possuíam a arte ideal, não havia razões para se especular acerca dela. O discurso vem aqui substituir uma falta, a recriação da história da arte da antiguidade se faz necessária pela falta que nos faz a matriz empírica plasmada nas esculturas dos antigos. É sobre este solo pantanoso e baseado no pouco que nos deixaram os antigos e nas cópias de suas obras que se construirá o edifício de Winckelmann. O clássico, ainda que ponto de contração entre a norma e o atuar empírico do observador, permanece distante "O clássico em forma de história, se distancia do sujeito que busca envolvê-lo para 'se fazer' grande, afundando em um

passado absoluto que se contrai diante de qualquer busca por uma recuperação arqueo-teleológica" (TESTA, 1999, p. 342). Diante desta ausência de informação, tanto textual, quanto dos objetos mesmo, vemos o clássico como algo "passado e incomensurável". (*Ibid*).

É nesse ambiente de tensão entre a busca por objetos, pelo ver alguma coisa e a total consciência da aporia que o trajeto impõe desde o princípio, ainda que de modo parcial, e que não se pretende definitivo, que teremos, como herdeiros insatisfeitos, de especular na ausência da pedra de toque acerca das artes na antiguidade e o recurso que extrai algo de elevado das singularidades, inserido na natureza humana, vai ser o que permitirá essa estética em forma de história. Pois da contingência histórica afloraram muitas imagens que se lançam por sobre a materialidade, e a estética como critério terá na sua base esse mesmo recurso. A alegoria não é uma parte isolável do trajeto de Winckelmann. Na ausência da materialidade completa, assim como da imagem das divindades, ele vai repropor conceitos estéticos que se elevem por sobre a história, a partir de "muitas singularidades", vai expor esteticamente a metáfora quase que atemporal da antiguidade.

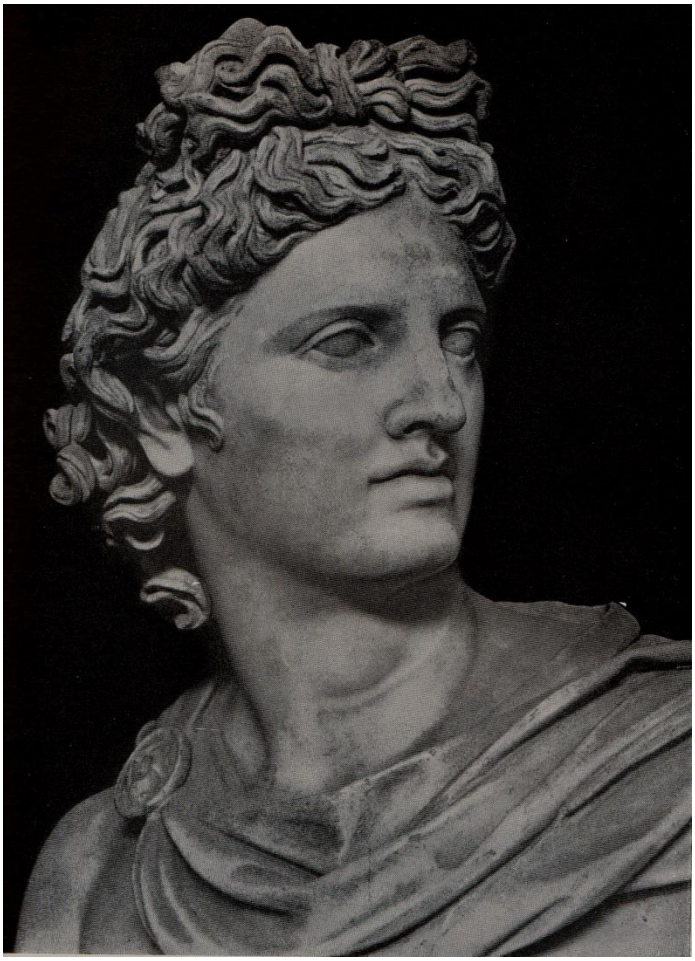
Winckelmann, busca fazer uma idealidade a partir de escombros, preenchendo vazios e lançando nosso espírito para uma antiguidade ideada como uma totalidade. E se coloca numa via onde o antigo deve se apresentar ao moderno para transformá-lo. O método que traz na base a alegoria busca, não o reviver o passado, mas o vivicar o futuro por meio desse substrato intelectual da alegoria como modo de operar acerca de fragmentos que nos mantém em direta ligação com os antigos. A contradição aparente do imitar os antigos para que nos tornemos inimitáveis se coloca aqui numa chave que não é a da pura imitação de imagens e superfícies, mas uma imitação da heurística grega que os permitiu atingir em suas figurações, a beleza elevada e ideal dos deuses. Essa heurística foi aplicada em seu *Lehrgebäde*, e o autor clama para que seja também emulada pelos artistas. Teríamos então um grande passado pela frente!

Imagens

1. ***Sócrates escultor*** **- Vinheta para os acréscimos aos** ***Gedanken*** **– (Imagem:** ***Frühkassizismus, position und oposition: Winckelmann, Mengs, Reinse*****, Deutscher Klassiker Verlag, 1995, fig. 3)**

2. *Laocoonte* – Grupo escultórico descoberto em 1506. Musei Vaticani – Cidade do Vaticano (Acervo Pessoal)

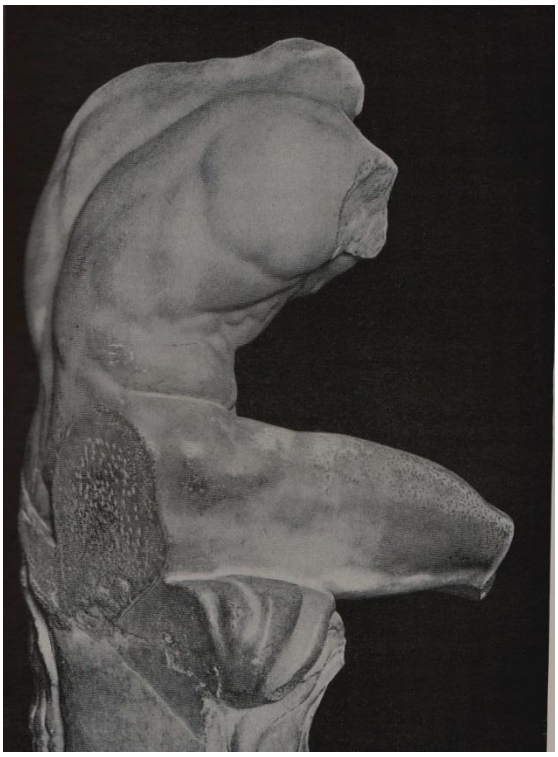
3. *Detalhe de Laocoonte* (Acervo Pessoal)



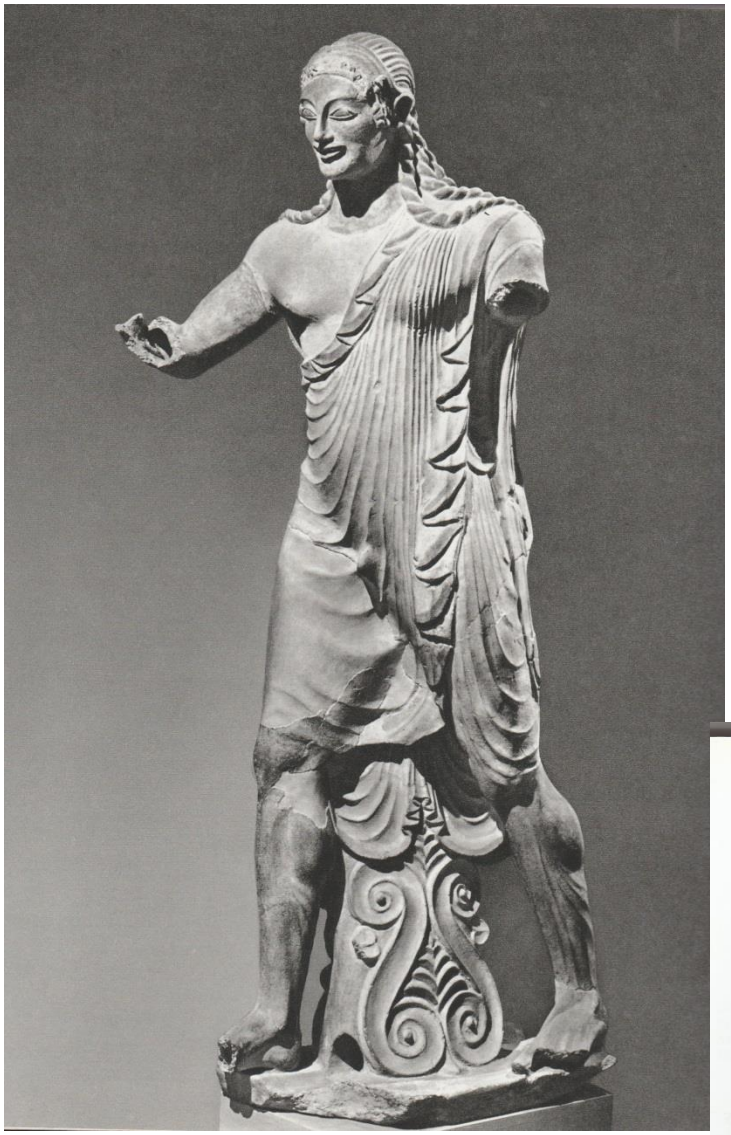
4. *Apolo de Belvedere* (Detalhe) – *Musei Vaticani* – Cidade do Vaticano (Imagem: *Kleine Schriften*, Winckelmann, Hermann Böhlaus, Weimar, 1960, p. 160)

5. *Apolo de Belvedere* (Gravura) – Imagem pertencente à edição Italiana da obra de Winckelmann *Storia dele arti del disegno*, de 1783 (Imagem: *Il bello nell'arte*, Einaudi, Milano, 2008, Fig. 2)

6. *Torso de Belvedere* – *Musei Vaticani* – Cidade do Vaticano (Imagem: *Frühklassizismus – Position und Opposition*, Boehm, G., e Miller, N. (org.) , Deutscher Klassiker Verlag, 1995, fig. 16)



7. *Torso de Belvedere* – *Musei Vaticani* – Cidade do Vaticano (Imagem: *Kleine Schriften*, Winckelmann, Hermann Böhlaus, Weimar, 1960, p. 160)



8. *Apolo*, estátua etrusca (510-490) – Villa Giulia – Roma (Imagem: *Etruschi e italici prima del domínio di Roma*, Bandinelli, Rizzoli, 1973, p. 160)

9. *Faraó Mykerios e sua mulher – Museum of fine arts*, Boston (Imagem:*Le temps des pyramides*, Aldred, Gallimard, 2006, p. 214)

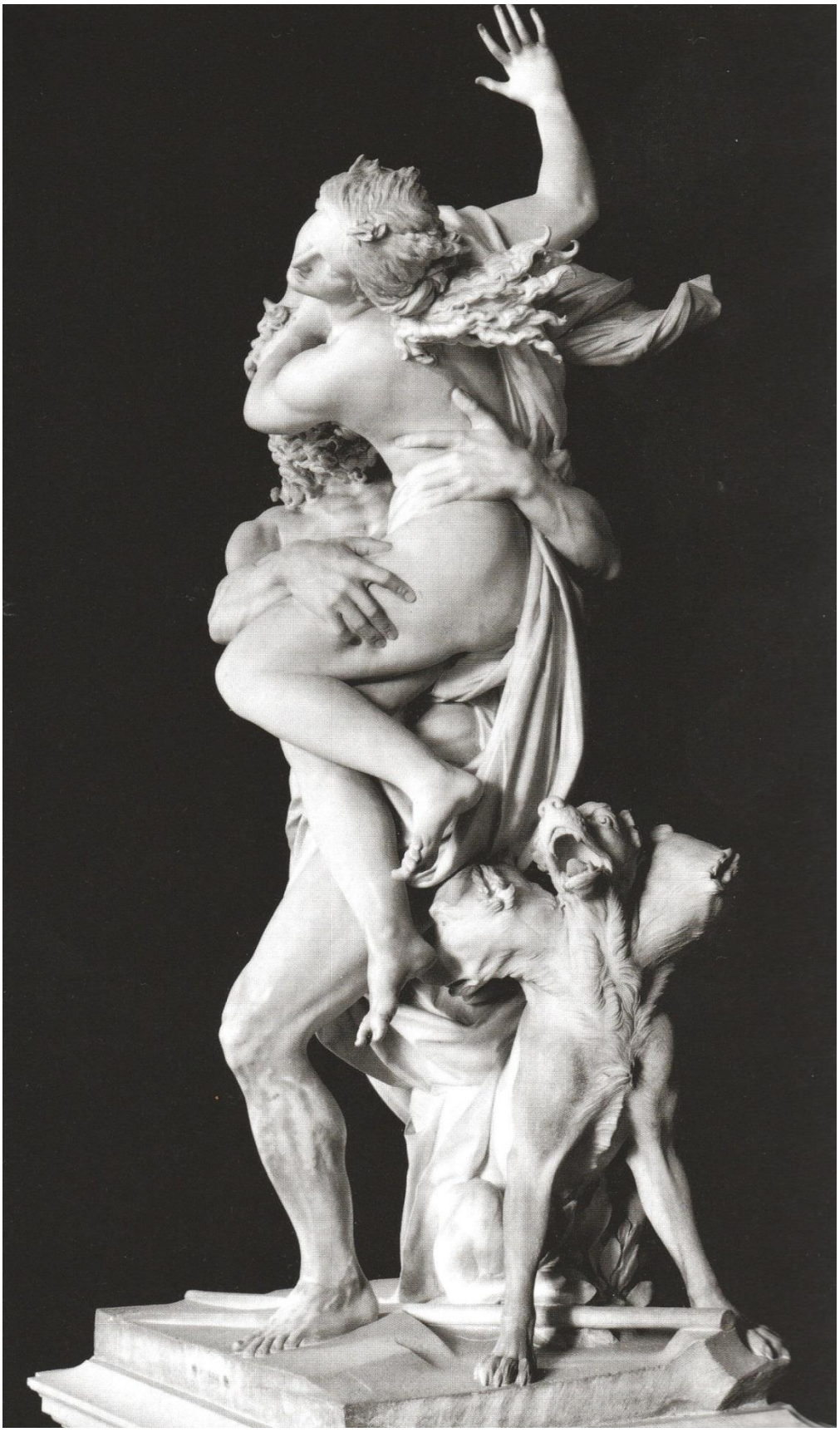
10. ***Madonna Sistina*****, Rafael –** ***Staatliche Kunstsammlugen*****, Dresdem (Imagem:** ***Raphael*****, Talvacchia e Suida, Phaidon, 2015, p.102)**

11. *Galatea*, Rafael – *Villa Farnesina*, Roma (Imagem: *Raphael*, Talvacchia e Suida, Phaidon, 2015, p.98)

12. ***Platão e Aristóteles*** **(Detalhe de** ***A escola de Atenas*****), Rafael –** ***Musei Vaticani*****, Roma (Imagem:** ***Raphael*****, Talvacchia e Suida, Phaidon, 2015, p. 61)**

13. ***Tumba de j. Medici*****, Michellangelo –** ***Sacristia nova*****, Florença (Imagem:** ***Reacimiento italiano – 1500-1540 – la época de los gênios*****, Heydenreich e Passavant, Aguilar, 1974, p. 163)**

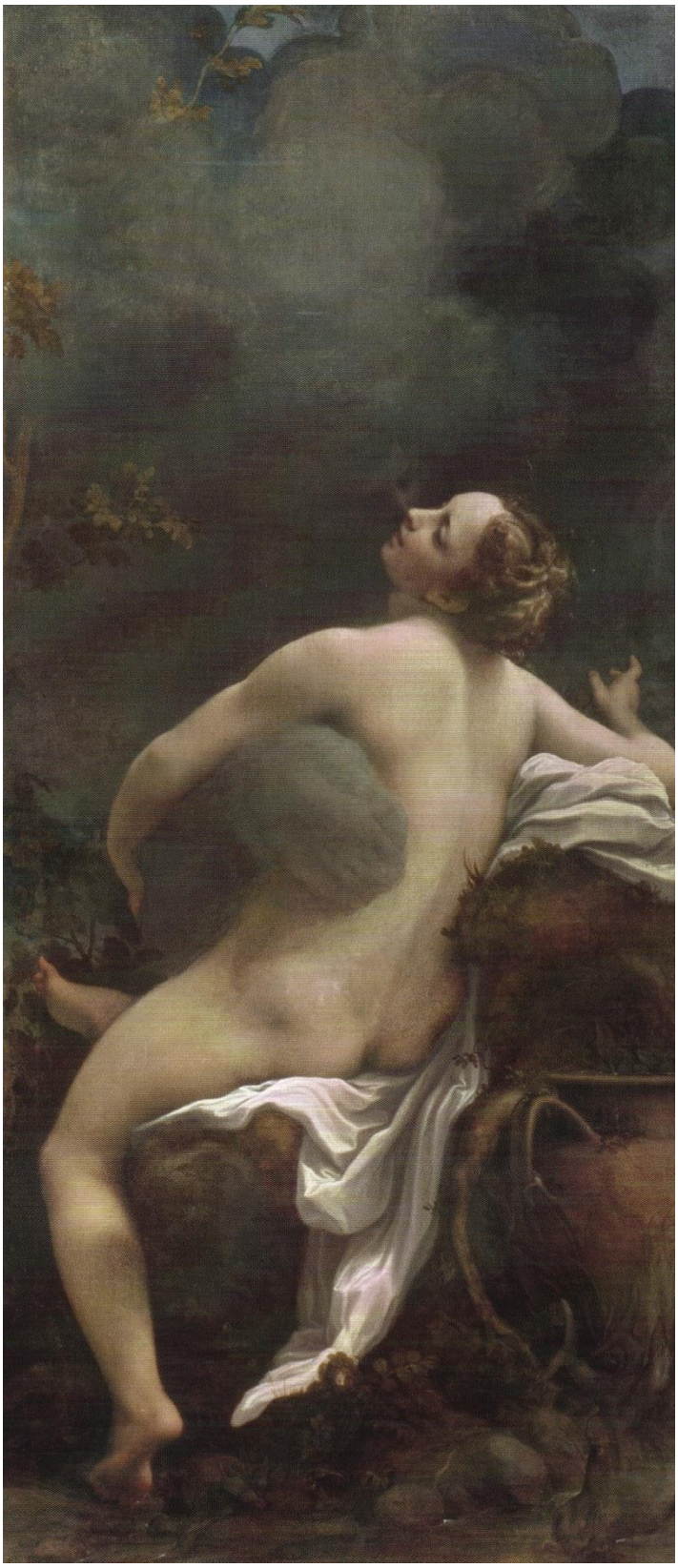
14. Detalhe da ***Sagrada Família*** **(*Tondo doni*)–** ***Galeria degli Uffizi*****, Florença** ***(IMAGEM: Arte e renascimento em florença*****, Chastel, Cosac Naify, 2012,** ***fig. 54*****)**

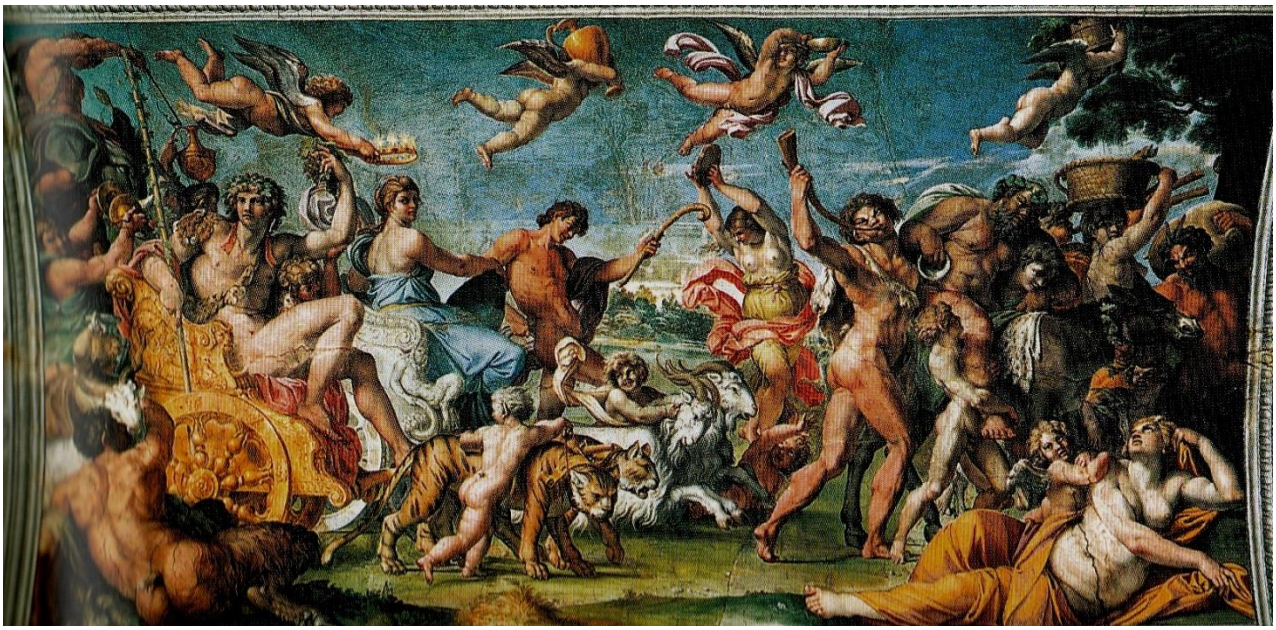


15. ***Rapto de Proserpina*****, Bernini –** ***Galeria Borghese*****, Roma (Imagem:** ***Bernini the sculptor of roman Baroque*****, Wittkower, Phaidon, 2012, p. 32)**

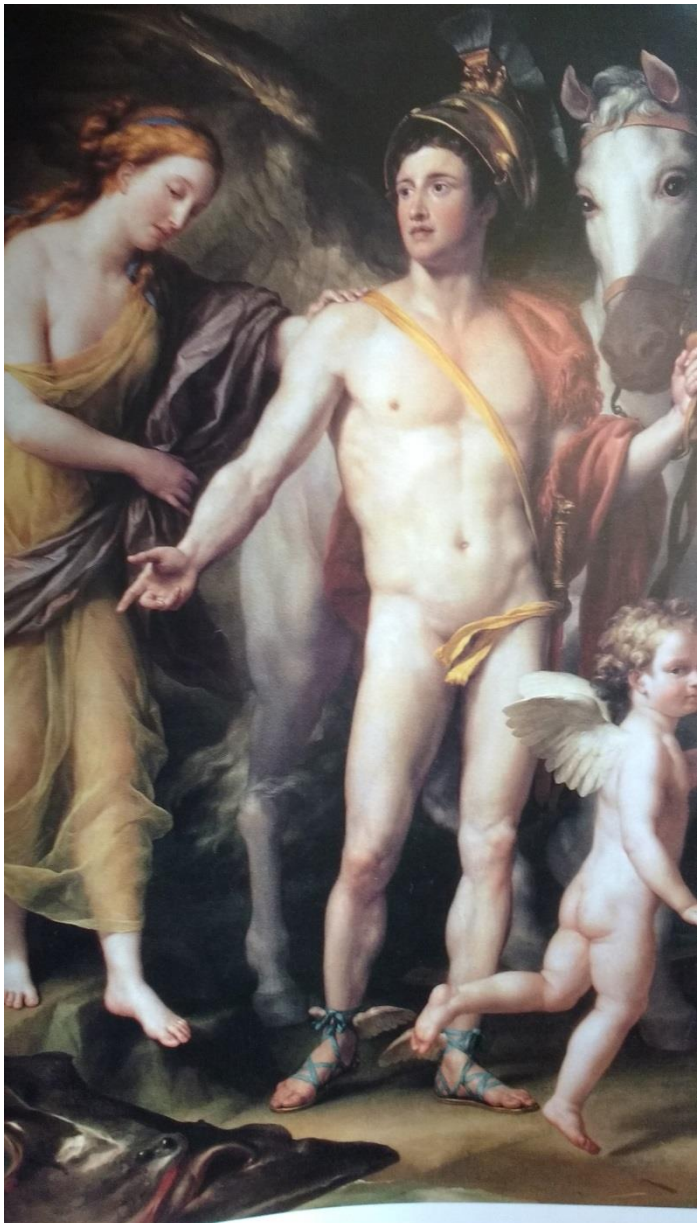
***16. Nossa senhora com São jorge, São joão Batista, Pedro mártir*, Correggio – *Staatliche Kunstsammlugen*, Dresden (Imagem: *Correggio*, Schianchi, Skira, 2008, p. 194)**

17. *Júpiter e Io*, Correggio - *Kunsthistorisches Museum*, Vienna (Imagem: *Correggio*, Schianchi, Skira, 2008, p. 294)





***18. Baco e Ariadne*, A. Carracci, Roma – Galeria da Villa Farnese (Imagem: *História da arte italiana,* Argan, Cosac Naify, 2013, *v. 3* fig. 107)**



19. *Perseu e Adrômeda*, Raphael Mengs – São Petesburgo, Museu do Ermitage (Imagem: *Mengs la discoperta del Neoclassico*, Roettgen, Marsilio, 2001, p. 245)

20. ***Júpiter beija Ganimedes*****, Raphael Mengs – Roma, Palazzo Barberini (Imagem:** ***Mengs la discoperta del Neoclassico*****, Roettgen, Marsilio, 2001, p. 243).**

Referências Bibliográficas

ALBERTI, *Da pintura*, Antonio da Silveira Mendonça (trad.), Editora Unicamp, Campinas, 2014

ARGAN, G. Carlo: *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*, Lorenzo Mammì (trad.), Cia das Letras São Paulo, 2010.

_____: *História da arte italiana*, 3v, Lorenzo Mammì (trad.),Cosac e Naify, São Paulo, 2013.

_____:*Imagem e persuasão*, Maurício Santana Dias (trad.), Cia das Letras São Paulo, 2004.

ARISTÓTELES: *Poética, edicción trilingüe por Valentin Garcia Yebra*, Gredos editorial, Madrid, 1992.

_____: *Rhetoric*, W. Rhys Roberts (trad), in *The complete works of Aristotle*, Editado por J.Barnes, v 2, Princeton University Press, New Jersey, 1984.

_____:*Rhetoric to Alexander*, E. S. Forster (trad), in *The complete works of Aristotle*, Editado por J.Barnes, v 2, Princeton University Press, New Jersey, 1984.

BANDINELLI, Ranuccio Bianchi: *Introduzione all'archeologia come storia dell'arte antica*, Editore Laterza, Roma, 1976.

_____:*Storicità dell'arte clássica*, De Donato Editore, Bari, 1973.

_____: Roma la finne dell'arte antica, Feltrinelli, Milão: 1970.

BAUDELAIRE Charles: *A invenção da modernidade*, Relógio d'água, Lisboa, 2001.

_____: *Escritos sobre arte*, Dirceu Villa (trad.), Editora Hedra, São Paulo, 2008..

BARASCH, M: *Teorías del arte – de Platón a Winckelmann*, Alianza, Madrid, 1996.

BAUMGARTEN, Alexander G.: *Ästhetik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007.

_____: *Estética*, Editora Vozes, Petrópolis, 1992.

BELLORI, Giovan Pietro: *Le vite de' pittori escultori e architetti moderni*, 2v., Einaudi, Torino, 2009.

BELTING, Hans: *O fim da história da arte*, trad. Rodnei Nascimento, Cosac naify, São Paulo, 2006.

BERENSON, B: *Estética e história*, Janete Meiches (trad.) Perspectiva, São Paulo, 2010.

BEYER, Andreas: *Die Kunst der Kalssizismus und der Romantik*, C.H. Beck, München, 2011.

BLONDEL, F., *Cours d'architecture*, V. 1, Edição do autor, Paris, 1698.

BOEHM, Gottfried (org.): *Frühklassizismus – Position und Opposition – Winckelmann, Mengs, Heinse*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995.

BORBEIN, A. H., KUNZE, M., *Geschichte der Kunst des alterthums – Allgemeiner Komentar*, Phillip von Zabern, Mainz am Rhein, 2007.

BORHEIM, G: "Introdução à leitura de Winckelmann", in *Reflexões sobre a arte antiga*,,Winckelmann, Editora ensaio, Porto Alegre, 1993.

BRAS, G.: *Hegel e a arte: uma apresentação da estética*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro: 1990.

BÜNAU, H: *Teutsche Kayser- und Reichs-Historie*, Volume 1, Leipzig, 1728.

BUTLER, E.: *The tiranny of Greece over Germany*, Cambridge University Press, London, 1945.

CARCHIA e D'ANGELO (org.): *Dicinário de Estética*, Edições 70, Lisboa, 2009.

CASSIRER, Ernst: *La filosofia de la ilustracion*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1997.

CATULO, C. V., *Le poesie*, Einaudi, Milano, 1997

CERVANTES, M: *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española, Madrid, 2004.

CHARBONNEAUX, J., MARTIN, R.: *La grecia ellenistica*, BUR, Milano: 2008.

COMETA, M., *La scrittura dele imagini*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2012.

DARNTON, R: *O diabo na agua Benta*, Cia. Das Letras, São Paulo, 2012.

DÉCULTOT, E: *Unterzuchungen zu Winckelmann Exzerptheften, ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18 Jarhundert*, Verlag Franz Philipp Rutzen, Ruhpolding, 2004

DEMETRIUS: *On Style*, Loeb Classical Library, London, 1995.

DIDEROT, D.: *Ensaios sobre a pintura*, trad. E. A. Dobránszky, Pairus, Campinas, 1993.

_____:*Salons*, Michel Delon (org.), Folio, Paris, 2008.

DERMARGNE, p.: *Nacimemiento del arte griego*, Aguilar, Madrid, 1964.

DIDI-HUBERMANN, *Diante da imagem*, editora 34, São Paulo, 2013.

DOLCE, L: *Diálogos de la pintura*, S. A. Esteban (org.), Akal, Madrid, 2010.

ECKERMANN, J.P., *Gespräche mit Goethe,* Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main: 1999.

FAURE, E: *A arte antiga*, Álvaro Cabral (trad.), Martins Fontes, São Paulo,1990.

FLAVELL, K.:"Winckelmann and the German Enlightenment: On the Recovery and Uses of the Past," *Modern Language Review*, v. 74,1979, 79-96.

FOUCAULT, M: *As palvaras e as coisas*, S. T. MUchail (trad.), Martins Fontes, São Paulo, 2007.

FRANZINI, E.: *A estética no século XVIII*, Editorial Estampa, 1999.

GOETHE, J. W., *Aestetische Schriften (1806-1816),* Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1998.

_____: *Escritos sobre literatura*, Pedro Sussekind (trad.), 7 Letras, Rio de Janeiro, 2000.

_____: *Máximas e reflexões*, Guimarães editors, Lisboa, 1997.

_____: *Memórias: Poesia e verdade* Leonel Valandro (trad.), UNB, Brasília, 1986.

_____: Viagem à Itália, Cia das letras, São Paulo,1999.

_____:*Winckelmann und sein Jahrhundert*, Veb Seeman Verlag, Leipzig, 1969.

GOMBRICH, E., *Hegel e a história da arte*, Trad. Marco Aurélio Werle, *Revista Olhar*, 14-15, São Carlos, 2006

GOTTSCHED, J.: *Schriften zur Literatur*, , Reclam, Stuttgart, 2009.

GHIBERTI, L., *Primeiro comentário*, Luiz Armando Bagolin (trad.), in *Cadernos de tradução*, DF/USP, São Paulo, 2000.

GUIDORIZZI, *Il mito Grego*, Einaudi, Milão, 2009.

HABERMAS, J: *Discurso filosófico da modernidade*, Luiz Repa (trad.), Martins Fontes, São Paulo, 2010.

HAAR, M.: *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, Difel, Rio De Janeiro: 2007.

HANSEN, J. A.: *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*, Hedra, São Paulo, 2006.

HALLIWELL, S.: *The aesthetics of mimesis: ancient texts modern problems*, Princeton University Press, Oxford: 2002.

HARLOE, K.: *Winckelmann and the invention of antiquity*, Oxford press, Oxford, 2013.

HARTOG, F.: *Os antigos, o passado e o presente*, UNB, Brasília, 2003.

HEGEL, G.W. F.: *Cursos de estética*, 4v, Edusp, São Paulo, 2000.

HELD, H.G. (org.), *Winckelmann und die Mythologie der Klassik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009.

HEMSTERHUIS, F.: *Sobre o homem e suas relações*. Iluminuras, São Paulo, 2000.

HERDER, Johann Gottfried: *Herder Schriften zur Ästhetik und Literatur*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.

_____:"Monumento a Baumgarten", Oliver Tolle (trad.), in Revista A palo seco, número 2: Aracaju, 2010.

HERES, Gerald: *Winckelmann in Sachsen*, Koehler & Amelang, Leipzig, 1991.

_____: "Winckelmann und Bellori", in *Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft*, Band 4, Stendal, 1976.

HIMMELMANN, N: *Winckelmanns hermeneutic*, Akademie der Wissenschaft und Literatur, Mainz, 1971.

HÜBENER, Thomas: *Winckelmanns Schönheitsideal*, Werham Verlag, Hannover, 2008.

HORÁCIO: *Ars Poetica*, in *A poética classica*, Jaime Bruna (trad.), Cutrix, São Paulo, 2005.

HUME, D. *: A arte de escrever ensaio e outros ensaios (morais, políticos e literários)*, Pedro Paulo Pimenta e Márcio Suzuki (trad.), Iluminuras, São Paulo: 2011.

IPPEL: "Winckelmanns Bedeutung für seine und unsere Zeit", in Jahresgabe 1942 der Winckelmann Gesellschaft, Stendal, 1942.

JUSTI, Carl: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3v., Phaidon Verlag, Köln, 1956.

KANT, I: *Começo conjectural da história humana*, Editora Unesp, São Paulo, 2009.

_____: *Crítica da faculdade de Julgar*, Forense universitária, São Paulo, 1995.

_____: *Crítica da Razão Pura*, M. P. dos Santos e A. Morujão (trad.), Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997.

KNOLL, V.: "Imitação e manifestação", in *Discurso, 42*, São Paulo: 2012.

KOSELLECK, *Futuro Passado, contribuição à semântica dos tempos históricos*, W. P. Maas e C. A. Pereira (trad.), Editora PUC Rio, Rio de Janeiro, 2006.

KREUZER, Ingrid: *Studien zu Winckelmanns Aesthetik*, Akademie Verlag, Berlin, 1959.

KRUBSACIUS, F., “Breve investigação sobre a origem dos ornamentos”, Oliver Tolle (trad.), in Rapsódia, v. 9, 2015.

KRUFT, H: *História da teoria da arquitetura*, Oliver Tolle (trad.), Edusp, São Paulo, 2016

KUNZE, Max (org): *Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1994.

LEE, R.: "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting" in *Art Bulletin*, Vol 22, N. 4, 1940.

LEIBNIZ: *A monadologia*, in *Os pensadores*, Marilena Chaui (trad.), Abril Cultural, São paulo, 1974.

LEPMANN, Wolfgang: *Winckelmann*, Victor Gollancz, London 1971.

LESSING, Gotthold Ephrain: Dramaturgia de Hamburgo, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2005.

_____: *Laokoon*, Studien Ausgabe, Reclam, Stuttgart, 2012.

_____: *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, Marcio Seligmann Silva (trad.), Editora Iluminuras, 1998.

_____: *Werke in drei Bänden*, DTV, München, 2003.

LOMAZZO, P.G., *Trattato dell’arte de la pittura,* Georg Holms Verlagsbuchhandlung, Hildenshein, 1968.

LONGHI, R. *Da Cimabue a Morandi*, I Meridiani, Milano, 2011.

_____: *Breve mas verídica história da Pintura Italiana*, Cosac e Naify, São Pulo, 2005.

LONGINO, *Do sublime*, Filomena Hirata (trad.), Martins Fontes, São Paulo, 1996.

LUDWIG, C.: *Winckelmann 1768-1968*, INTER NATIONES, Berlin, 1968.

MARQUES, L. (org.): *A constituição da tradição clássica*, Hedra, São Paulo, 2004.

_____: *A fábrica do antigo*, Editora Unicamp, Campinas, 2008.

MAS, Salvador: “Introducción: la Grécia de Winckelmann” in WINCKELMANN, J.J..: *Reflexiones sobre la imitación de las obras gregas em la pintura y la escultura*, Fondo de cultura económica, Cidade do México, 2007.

MATTOS, L.F.F. de, *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. EDUFMG, Belo Horizonte: 2001.

MENGS, A. R.: *Gedanken über Schönheit und über Geschmack in der Malerei* in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Franfurt am Main, 1995.

MOLDER, M.: *Símbolo, analogia e afinidade*, edições vendaval, Lisboa, 2010.

MONTAIGNE, M: *Os ensaios (seleta)*, Tomo III. Toledo Malta (trad.), José Olimpio, 1961.

MONTESQUIEU: *O gosto*, Iluminuras, São Paulo: 2005.

NORTH, H.: *Winckelmann's "philosophy of art"*, Cambridge Scholars Publishing, New Catle, 2012.

O'BRIEN, K.: *Narratives of Enlightenment: Cosmopolitan History from Voltaire to Gibbon*, Cambridge University Press, New York, 1997.

ÖSTERKAMP, Ernst.: "*Der Kraft spielende Übung*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2010.

OVIDIO: *Cartas de las Heroínas*, Alianza, Madrid: 2008.

_____: *Metamorfoses*, Editora Cotovia, Lisboa, 2007.

PANOFSKY, E.: *Idea: a evolução do conceito de belo*, Martins Fontes, São Paulo: 2000.

_____:*O significado nas artes visuais*, Perspectiva, São Paulo 2002.

_____: *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1975.

PATER, W: *O renascimento*, Iluminuras, São Paulo, 2014.

PERRAULT, C: *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, I. K. McEwen, Getty, New York, 1980.

PINNELI, A: *Il neoclassicismo nell'arte del settecento*, Carocci, Milão, 2012.

PLINIO SECONDO, Gaio: *Storia Naturale*, 5v., Gian Biagio Conte (editor), Einaudi, Torino, 1988.

PLOTINO: *Enneadi*, Roberto Radice (trad.), Mondadori Editore, Milano, 2002.

POMMIER, E.: *Winckelmann, inventeur de l´histoire de l'art*, Gallimard, 2003.

_____: *Piu antichi della luna*, Minerva Edizioni, Bologna, 2000.

POTTS, A. *Flesh and the ideal – Winckelmann and the origins of art history*, Yale University Press, New Haven, 1994.

PRAZ, M: *Il gusto Neoclassico*, bur, Milano, 1990.

PROPÉRCIO: *Elegias de Sexto Propércio*, G. G. Flores (trad.), Autêntica, Belo Horizonte, 2014.

QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore*, C. M. Calcanti (trad.), Bur, Milano, 2007.

RANCIÈRE, J: *Oespectador emancipado*, WMF Martins Fontes, São Paulo, 2012.

RAULET, Gérard (org.): *Von der Rhetorik zur Ästhetik*, Philia, Paris, 1995.

REHM, Walther: *Griechentum und Goethezeit – Geschichte eines Glaubens*, A. Francke AG. Verlag, Berna, 1952.

ROUSSEAU, J.: *Discurso sobre a desigualdade entre os homens*, in *Os pensadores*, Abril Cultural, São Paulo, 1978.

RYKWERT, J: *The first moderns*, MIT Press, Massachusetts, 1980.

SCHILLER, F.: *A educação estética do homem numa série de cartas*, Marcio Suzuki e Roberto Schwartz (trad.), Iluminuras, São Paulo, 2002.

_____: *Sobre a poesia ingênua e sentimental*, Marcio Suzuki (trad.), Iluminuras, São Paulo 1991.

_____: *Textos sobre o belo, o sublime eo trágico*, Imprensa nacional-Casa da Moeda, Lisboa1997.

SCHELLING, F, W. J.: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Reclam, Stuttgart, 2010

SCHLEGEL, A.: "Wincklemanns Werke von Fernow 1. 2. Band 1808 3.4. Band von Meyer und Schulze. Dresden 1809. 1811" in *Sammtliche Werke*, v. 12, 1847.

SCHLEGEL, Wilhelm: *Dialeto dos Fragmentos*, Marcio Suzuki (trad.), Iluminura, São Paulo 1997.

_____: *Athäneums Fragmente und andere Schriften*, Reclam, Stuttgart, 2010.

SCHMIDT, J.: *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, Universitätsverlag Winter: Heidelberg: 2004.

SÊNECA, *Cartas a Lucílio*, J. A. S. de Campos, Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2014.

SPINA, S.: *Introdução à poética clássica*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

SUZUKI, M.: *A forma e o sentimento do mundo*, ed. 34, São Paulo, 2014.

_____: "A tragédia e a verdade de *Laocoonte*", in *Filosofia e Literatura: o trágico*, Jorge Zahar editores, Rio de janeiro, 2011.

SWIFT, J: *Essential Whritings*, Norton, London, 2010.

SZONDI, P.: *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie* v. I, Suhrkamp, Franfurt am Main, 1974.

TESTA, Fausto: *Winckemann e l'invenzione della storia dell'arte*, Minerva Edizioni, Bologna, 1999.

TODOROV, S: *O espírito das luzes*, M. C. Cristina (trad.), Barcarolla, São Paulo, 2008.

_____: *Teorias do símbolo*, Roberto L. ferreira (trad.), Editora Unesp, São Paulo, 2013.

VARIOS: *J.J. Winckelmann. Die geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*, Winckelmann Gesellschaft, Stendal, 1994

VARIOS: *J.J. Winckelmann.|Neue Forschung*, Winckelmann Gesellschaft, Stendal, 1994

VARIOS: *J.J. Winckelmann. Seine wirkung in Weimar und Jena*, Winckelmann Gesellschaft, Stendal, 2007

VASARI, G: *Le vite de' piu eccellenti aschitetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*, einaudi, Milão, 1986.

VITRÚVIO, *Tratado de arquitetura*, M. Justino Maciel (trad.), ISP Press, Lisboa, 2006.

VOLTAIRE, *Cândido*, Samuel Titã Jr. (trad.), Editora 34, São Paulo, 2013.

_____:*Cartas iluministas*, André Telles e Jorge Bastos (trad.), Zahar, Rio de Janeiro, 2011.

_____: *El siglo de Luis XIV*, Nelida O. Reynal, Fondo de cultura Economica, cidade do México, 1996.

_____: *Ouvres historiques*, René Pomeau (org.), Pleiade, Paris, 1957.

WINCKELMANN, J J.: WINCKELMANN, *Briefe*, 4v., Walter Rehm (org.), Walter de Gruyter, Berlin, 1952.

_____: *De la belleza en arte clasico*, trad. e sel. Juan A. Ortega y Medina, Universidad Nacional Autônoma de Mexico

_____: *Edle einfalt und stille Größe*, Wather Winckelmann (org.), Winckelmann & Sonne, Berlin, 1909.

_____: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst*; in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Franfurt am Main, 1995.

_____: *Il bello nell'arte*, Claudio Franzoni (org.), Einaudi, Torino, 2008.

_____: *Geschichte der Kunst des Alterthums – Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776*, Verlag Philpp von Zabern, 2009.

_____: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1964.

_____: *Kleine Schriften und Briefe*, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1960.

_____: *Kleine Schriften,Vorreden, Entwürfe*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002.

_____: *Monumenti antichi inediti*, Verlag Philpp von Zabern, 2010

_____: *Le scoperte di Ercolano*, Liguore Editore, Napoli, 1993.

_____: *Sämtliche Werke. Einzig Vollstandig Ausgabe*, 12 tomos, Otto Zeller Verlag, Osnabrück, 1965.

_____: *Von der Restauration der Antike*, Verlag Philpp von Zabern, 1996.

XENOFONTE: *A educação de Ciro : (Ciropedia)*, Jaime Bruna (trad.), São Paulo, Cultrix, 1965.

_____: *Hellenica* (Livros V-VII) , Carleton Browson, Loeb classical library, Canbridge, 1986.