



Universidade Federal de Pelotas
Instituto de Filosofia, Sociologia e Política
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

**O ideal e sua sombra: a concepção de formação (*Bildung*) na teoria
estética de Winckelmann**

Humberto Mireski

Pelotas, novembro de 2023.

RESUMO

Partindo do pressuposto de que as imagens são essenciais aos processos formativos da qual a filosofia moderna alemã dedicou sua reflexão através do conceito de Bildung, o presente trabalho visa a partir da teoria estética de Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768) investigar tais processos de formação que circundam seus conceitos. Atribuindo a própria finalidade da arte como pedagógica, Winckelmann busca estabelecer a Grécia clássica como um parâmetro não apenas estético, mas também ético. Nesse sentido, a antiguidade grega servirá tanto como um ideal de representação estética como um arquétipo utópico da dimensão política e moral que se apresenta como necessidade de uma reforma cultural. O pensamento de Winckelmann identifica a arte de seu tempo como um reflexo da decadência cultural provenientes de uma arte gestada pela monarquia e pela Igreja, a antiguidade grega será a idealização máxima de uma moralidade inserida na própria imagem, a da grandiosidade da alma e da simplicidade nobre.

Palavras-chave: Winckelmann, estética, classicismo, Bildung

ABSTRACT

Starting from the assumption that images are essential to the formative processes to which modern German philosophy dedicated its reflection through the concept of Bildung, the present work aims, based on the aesthetic theory of Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768), to investigate such formation processes. that surround their concepts. Attributing the very purpose of art as pedagogical, Winckelmann seeks to establish classical Greece as a parameter not only aesthetic, but also ethical. In this sense, Greek antiquity will serve both as an ideal of aesthetic representation and as a utopian archetype of the political and moral dimension that presents itself as a need for cultural reform. Winckelmann's thought identifies the art of his time as a reflection of cultural decadence arising from an art generated by the monarchy and the Church, Greek antiquity would be the maximum idealization of a morality inserted in the image itself, that of the grandeur of the soul and simplicity noble.

Key-words: Winckelmann, aesthetics, classicism, Bildung

Onde estará a rosa que em tua mão
Prodiga, sem saber, íntimos dons?
Não está na cor, porque a flor é cega,
Nem na doce fragrância inesgotável,
Nem no peso da pétala. Essas coisas
São alguns poucos e perdidos ecos
A rosa verdadeira está bem longe.
Pode ser um pilar ou uma batalha
Ou um firmamento de anjos ou um mundo
Infinito, secreto e necessário,
Ou o júbilo de um deus que não veremos
Ou um planeta de prata em outro céu
Ou um arquétipo horrível que não tem
A forma dessa rosa

Jorge Luis Borges

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	5
INTRODUÇÃO. Preâmbulos formativos.....	8
CAPÍTULO 1. A representação do mundo: as sombras do passado e a reelaboração do presente.....	14
CAPÍTULO 2. Forma e conteúdo da imagem.....	41
CAPÍTULO 3. O conceito como véu da imagem: a alegoria.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95

APRESENTAÇÃO

O presente escrito tem como desígnio desenvolver um estudo sobre a concepção dos processos formativos da *Bildung* presente no corpo teórico do alemão Johann Joachim Winckelmann. Sua pedagogia é sobretudo uma pedagogia visual, isso é, como uma formação sensível, tanto do olhar quanto do espírito. Sua teoria nasceu no Século das Luzes, onde as ciências tornam-se críticas, no mesmo sentido que Kant estabeleceu em sua *Crítica da Razão Pura* como o de estipular demarcações e limites. No entanto, os escritos de Winckelmann sobre a história da arte dos antigos, é talvez mais elevado, num sentido que sobrevoa por diversas áreas para contemplar como um bom platônico, a essência das coisas.

A própria leitura dos textos de Winckelmann influenciou este escrito, principalmente no que tange este movimento das ondas do discurso que são alegóricas em suas descrições escultóricas. Esse movimento é certamente um movimento de ideias, como as ondas que movem-se lentamente umas às outras, tornando-se indissociáveis e lentamente, quando o olhar diante do mar para devagar, o todo da paisagem é captada. Portanto conceitos como imitação e ideal, razão e sensibilidade, passado e presente, imagem e texto, ver e imaginar, corpo e espírito, todas essas concepções que são dialeticamente absorvidas por Winckelmann e presentes em seu corpo teórico, e surgirão ao longo deste texto sempre com o intuito de usar a imagem como discussão central.

A conceituação de imagem é bastante cara a Winckelmann e fundamental para entendermos a sua relação com o processo formativo. Por imagem, entendemos não apenas aquilo que se mostra aos olhos, mas também à imaginação como a configuração de imagens mentais, assim como as imagens que são guardadas na memória e todo o conteúdo do imaginário.. As imagens por extensão também referem-se aos objetos da arte e da cultura e conseqüentemente as figuras poéticas e aquelas do discurso retórico e também filosófico, sejam através de mitos ou figuras geométricas, alegorias

ou signos de culto esotérico, as imagens permanecerão o principal aspecto formador do homem.

É partindo deste pressuposto que trataremos a imagem em seus diferentes momentos na obra de Winckelmann. O primeiro movimento visa entender como Winckelmann reflete tanto a imagem do passado, isso é, a antiguidade grega, como seu próprio tempo, a modernidade, tendo como referência sua jornada intelectual como o processo autoformativo que reflete em sua teoria. O duplo movimento que a imagem – para Winckelmann, a escultura clássica – produz é o de caráter estético e moral, a bela alma deve refletir a imagem em si mesma. A imitação dos antigos será o meio da qual o autor refletirá as imagens do mundo moderno, nesse sentido o teórico identifica o declínio da cultura em referência aquilo que se tornou excessivo, a própria morte da arte é necessária para que algo novo seja originado, paradoxalmente esse novo nasce do antigo. Como forma de instaurar o ideal antigo será entendido como a maximização do conteúdo moral na simplificação da forma.

O segundo movimento do texto é particular a essência e ao olho da história, isso é, como a história é para Winckelmann ela própria um objeto estético. Nesse sentido, a obra de arte adentra a história como *ekphrasis*, como a imagem retórica que permite o movimento do espírito em sua busca pela beleza, em particular a antiga, que perdeu-se no declínio do bom gosto. A liberdade e a natureza serão concepções-chave para a compreensão da idealidade da beleza transfigurada no mármore, a beleza então terá um duplo caráter: o abstrata, da qual a razão absorve e estende-se ao seu conteúdo, logo, ético; e o sensível, da qual a beleza, a harmonia e o bom gosto presentes na obra permitem a elevação além da natureza ordinária tanto o artista que a concebe enquanto obra além da temporalidade humana, como o observador que eleva-se além do real como o próprio processo imaginativo.

O terceiro e último movimento destina-se a discussão do conceito de alegoria, essencial ao pensamento de Winckelmann, uma vez que as imagens devem ser mergulhadas em alegorias, para que a expressão de seu conteúdo

– “a representação das coisas invisíveis”¹ – seja captado por quem as contempla, a estética nesse sentido, para Winckelmann, será essencialmente pedagógica: a “dupla finalidade de todas as artes”, como pensou o teórico, e tal qual os antigos, é “agradar e instruir”².

¹ WINCKELMANN, Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, 1975, p.69.

² Id., ibid., p. 69.

INTRODUÇÃO: preâmbulos formativos

Traduzir a palavra *Bildung* é deparar-se com uma grande fecundidade de sentidos e uma multiplicidade de significados, onde concepções como “cultura”, “símbolo”, “imaginação”, “espírito”, “arte”, “história”, “visão de mundo”, “expressão” e “estilo”³ são congruentes em sua definição. A relação entre o conceito da *Bildung*, sua dimensão imagética e a profundidade do vínculo estético:

Bildung remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*.⁴

Bildung traz em sua raiz etimológica, *imagem (Bild)*, que constitui-se através de uma “misteriosa duplicidade”⁵: de um lado (*Vorbild* ou *Urbild*), a atividade de produzir, de dar forma a um objeto concreto e, de outro, a relação de semelhança ou imitação entre a imagem original e sua reprodução semelhante (*Nachbild*). O conceito de produção de acordo com uma ordem que dá origem a uma forma (um elemento plástico baseado em regras mutuamente congruentes) e, em segundo lugar, a conformação do referido ato a uma imagem dada como pressuposto, como um modelo dotado de um valor absoluto ao qual esta imagem deve se assemelhar ou almejar. Essa concepção imagética deriva sobretudo da mística medieval: a formação do homem adquirirá uma dimensão espiritual interior na medida em que responde à necessidade de desenvolver plenamente a *imago dei* presente nele de acordo com as leis de desenvolvimento espiritual descrito pela teologia moral cristã. A formação do espírito é sobretudo um desvelamento do ser, o homem necessita dar forma a seu espírito da mesma maneira que o

³ GADAMER, Verdade e método, 1999, p. 50.

⁴ BERMAN, *Bildung et bildungsroman*, 1983, p. 147.

⁵ GADAMER, *ibid.*, p. 50.

escultor, como escreveu Mestre Eckhart sob inspiração de Plotino e a beleza ideal:

Quando um mestre faz uma imagem de madeira ou de pedra, ele não introduz a imagem na madeira; o que ele faz é aparar as lascas que ocultavam e encobriam a imagem; não dá coisa alguma à madeira, mas lhe tira e escava a cobertura e afasta a ferrugem, fazendo aparecer o brilho do que jazia oculto debaixo dela.⁶

A perspectiva moderna da *Bildung* constitui um eco secular desta concepção medieval, porém opera através de um espelho invertido, onde o homem vê a figura de deus apenas como uma imagem entre outras que derivam de um mesmo olho interior, como Humboldt escreveu em um pequeno fragmento sobre a teoria da *Bildung*: “O escultor, por exemplo, não deseja propriamente apresentar a imagem de um deus, mas expressar e concretizar nesta figura a plenitude da sua imaginação plástica.”⁷ É nesse sentido que a *Bildung* como autotransformação também é uma tradução, como na metáfora do escultor, a transformação (e portanto, a autotransformação) mostra-se como um processo em que o potencial interior inicialmente desconhecido de cada homem será gradualmente expresso no mundo exterior. Nessa acepção a natureza humana é constituída por um potencial específico que lhe é intrínseco, através de um ato da linguagem, esse processo desdobra-se como uma tradução da potência inscrita na alma. Na relação imagem e mundo, o eu torna-se reconhecível através de traços individualmente específicos que devem desdobrar-se para o mundo exterior. A dimensão plástica da *Bildung* não deve ser reduzida unicamente a um processo escultórico da interioridade, mas também da plasticidade da exterioridade, dar forma portanto, não apenas a imagem interior, mas também a imagem do mundo:

É tarefa última de nossa existência atingir o máximo de substância possível para o conceito de humanidade em nossa pessoa, tanto durante o curso de nossa vida quanto além dela, através dos rastros que deixamos por meio de nossa atividade vital. Isso só pode ser

⁶ ECKHART, O livro da divina consolação e outros textos seletos, 1999, p. 93.

⁷ HUMBOLDT, Theory of Bildung, 1999, p. 61

realizado ligando-se o eu ao mundo para obter uma interação mais geral, mais animada e mais desenfreada.⁸

Essa perspectiva, no entanto, não exclui o caráter de desvelamento do ser que ocorre nas diversas teorias da *Bildung* moderna, porém ela se realiza como um processo contínuo de vir-a-ser e o próprio resultado deste processo. Essa relação dialética representa a teoria como uma trajetória que conduz gradualmente seu sujeito a estados de maior complexidade e autoconsciência. Obras-chave como *Fenomenologia do Espírito* (1807) de Hegel e *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, demonstram como a *Bildung* reconstitui gradualmente sua substância como uma sequência de reconfigurações imagéticas através de um processo autorreflexivo, onde a racionalidade está imanente em cada etapa.

Essa trajetória não é propriamente um método, mas emerge, como Schlegel escreveu sobre o Meister de Goethe: a formação do espírito “se desdobra silenciosamente”, ao mesmo tempo em que “o mundo em devir suavemente vem de seu interior à tona”⁹. Esse desdobramento silencioso marca, na figura da bela alma do capítulo VI dos *Anos de Aprendizado*, a passagem de transição entre o espírito que contempla o mundo para aquele que o molda a partir da relação com a linguagem social, marcada pela tomada de consciência e o abandono da interioridade da visão romântica da realidade:

Dirigiu minha atenção para os diversos quadros pendurados na parede; meus olhos se detinham naqueles cujo aspecto era atraente ou significativo o assunto; ele esperou um momento, antes de me dizer; — “Conceda também alguma atenção ao gênio que criou essas obras. As boas almas gostam de ver na natureza o dedo de Deus; por que não devemos dispensar também alguma consideração à mão daquele que o imita?” Chamou em seguida minha atenção para alguns quadros de pouca aparência e procurou fazer-me entender que, na verdade, só a história da arte pode nos dar uma ideia do valor e da dignidade de uma obra artística, que se deve primeiro conhecer às penosas níveis do mecanismo e do ofício em que o homem capacitado teve de trabalhar ao longo de séculos, para só então compreender como é possível que o gênio se mova

⁸ Id, Ibid, p. 58.

⁹ SCHLEGEL, O Meister de Goethe, 2006, p. 125.

livre e alegremente nesse cume, cuja mera visão nos causa vertigem. Seguindo esse critério, ele havia reunido uma bela série, e enquanto comentava comigo um a um, não pude deixar de ver ali à minha frente, como uma parábola, a educação moral. Ao comunicar-lhe meu pensamento, ele replicou: — “A senhora tem completa razão, e daí constatamos que não está bem entregar-se à educação moral, solitário e ensimesmado; antes descobriremos que aquele cujo espírito anseia por uma cultura moral tem todas as razões para educar ao mesmo tempo sua mais fina sensibilidade, a fim de não correr o risco de despencar do alto de sua moral, entregando-se às tentações de uma fantasia desregrada e chegando ao caso de degradar sua natureza mais nobre mediante o prazer em brincadeiras insípidas, quando não em algo ainda pior.” Não suspeitei que estivesse aludindo a mim, mas me senti ferida ao recordar que, entre os cânticos que me haviam edificado, poderia haver alguns de mau gosto, e que as pequenas imagens que se ligavam a minhas ideias espirituais dificilmente teriam encontrado misericórdia aos olhos de meu tio.¹⁰

Independentemente dos motivos ou conexões referenciais, todas estas pinturas servem como parábolas para a longa jornada autoformativa da bela alma, cuja progressão assegura sua realização estética e moral. A autonomia moral não pode ser alcançada unicamente pelo intermédio da interioridade subjetiva do pietismo, mas, em vez disso, deve ser alcançada através do trabalho estético. As imagens da *Bildung* cuja contemplação imprimirá no observador uma “fina sensibilidade” como um emblema do desenvolvimento espiritual que o sujeito identifica para si mesmo. A indiferença à forma estética, da qual a bela alma de repente se sente culpada, indica uma cegueira na percepção de que a própria vida espiritual é um objeto de trabalho, um processo de devir da qual Hegel identifica na inexorável relação entre *interioridade* e *rememoração*¹¹, ou seja, o espírito deve tomar posse reflexiva da história:

Esse vir-a-ser apresenta um movimento lento e um suceder-se de espíritos, um ao outro; uma galeria de imagens, cada uma das quais, dotada com a riqueza total do espírito, desfila com tal lentidão justamente porque o Si tem de penetrar e de digerir toda essa riqueza de sua substância.¹²

¹⁰ GOETHE, Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, 2020, p. 393-394

¹¹ Cf. UGAZIO, 2010. O sentido da “*Erinnerung*” em Hegel e Hölderlin.

¹² HEGEL, Fenomenologia do espírito, 2003, p. 219

A imagem implica necessariamente uma segunda reflexão: o espírito que observa, reconhece sua própria inteligência como estruturalmente cognata da trajetória de desenvolvimento das próprias imagens. Essa reflexão nada mais é a assimilação do sujeito à ordem da representação, ou seja, integra a imagem à sua galeria, ou seja, a complexa rede de todas as outras imagens, signos, discursos e teorias que constituem a complexa arquitetura discursiva e inerentemente social dos assuntos humanos. A imagem então assume seu caráter significador dentro da trajetória narrativa da *Bildung* somente quando é integrada reflexiva e diferencialmente em uma rica história social de produção simbólica, um ponto enfatizado pelo interlocutor da bela alma que observa: “apenas o estudo da história da arte pode nos dar uma noção adequada do valor e da distinção de uma obra de arte.” Somente renunciando a uma construção estritamente autorreferencial e alegórica de seus motivos particulares – isto é, “decompor uma representação em seus elementos originários”, como percebe – que as imagens revelam seu caráter especulativo e refletem “a força e o trabalho do entendimento, a força maior e mais maravilhosa, ou melhor, a potência absoluta”¹³. A primordialidade da imagem é, portanto, revelar ao sujeito contemplativo uma visão reflexiva sobre a natureza do desenvolvimento racional, isto é, sua natureza histórico-sistemática: aquilo que Hegel denominou de “Ciência da Experiência da Consciência”.

O processo formativo da bela alma só reconhece as metáforas do desenvolvimento moral como análogas ao próprio desenvolvimento da história, ao mesmo tempo como momentos seus, isso é, da razão presente de maneira imanente em cada etapa dessa trajetória. A imagem é certamente a própria semente dessa racionalidade, mas é a sensibilidade que faz com que esse desabrochar atinja sua forma plena, as analogias da galeria das imagens e a cena da bela alma que contempla os objetos artísticos evidenciam o caráter autoformador em sua essência estética.

Em 1786, durante sua viagem à Itália, Goethe escreveu em seu diário sua experiência visceralmente marcada pelas imagens da arte e da cultura

¹³ HEGEL, Fenomenologia do espírito, 2003, p. 44.

antiga nas galerias e museus de Roma:

O renascimento que me transforma de dentro para fora segue seu curso. Por certo, eu acreditava que fosse aprender de verdade aqui; mas não pensei que fosse ter de voltar à escola primária, que precisaria desaprender, ou verdadeiramente reaprender tanto. Disso já me encontro agora convencido, tendo-me entregado por completo a esse aprendizado, e quanto mais me vejo obrigado a negar a mim mesmo, tanto mais me alegro. Sou como um arquiteto que, desejando construir uma torre, deu-lhe uma fundação ruim; a tempo, apercebe-se disso e demole o quanto já erguera; busca, então, ampliar e aperfeiçoar seu projeto, dar-lhe alicerces mais seguros e compraz-se já, de antemão, da indubitável solidez da futura construção.¹⁴

Identificamos no diário de viagem de Goethe a arte como potência autoformadora e pedagógica simbolizada através da alegoria do arquiteto que deve reconstruir por completo seu projeto ao deparar-se com uma estrutura anômala, implicitamente o arquiteto busca arquétipos e modelos para aperfeiçoar sua própria construção arquitetônica. Na linguagem de Goethe essa construção de si possui uma inflexão dupla: moral e estética.

Conceda-me o céu que, quando do meu retorno, também as consequências morais resultantes desta minha vida num mundo mais amplo se façam sentir, pois, juntamente com a percepção para a arte, também o meu senso moral vem passando por grande renovação.¹⁵

É significativo notar essa relação mais uma vez presente em seus escritos e que consequentemente atravessaram todo o pensamento e a cosmovisão de Goethe, desde seus poemas e romances até escritos sobre as artes e as ciências: a relação entre ética e estética. Contrariando o pensamento iluminista de seu tempo e a própria subjugação de todos os conjuntos da esfera da moralidade a razão pura, Goethe reflete a disposição excepcional que a estética reflete neste mesmo âmbito. Entre os espaços arquitetônicos, pinturas, esculturas e monumentos que Goethe medita sobre

¹⁴ GOETHE, Viagem à Itália, 1999, p. 178

¹⁵ Id., *ibid.*

como o caráter (*Charakter*)¹⁶ se relaciona intrinsecamente com a imaginação, a sensibilidade e sobretudo a percepção.

Entre as páginas de seu diário o nome de Winckelmann é conjurado muitas vezes e sobre sua obra máxima *História da Arte Antiga*, diz Goethe, “eu trago junto do peito qual um breviário ou talismã”¹⁷. O poeta alemão vê Winckelmann como uma figura que extrapola o próprio tempo, isso é, que talvez não pertencesse à própria modernidade, pelo seu modo próprio de pensar e refletir, característico do espírito antigo:

O homem pode realizar muito pelo uso sistemático de seus vários poderes; ele pode realizar o incomum combinando diversas faculdades, mas só alcança o único, o totalmente inesperado, quando todas as suas qualidades são desenvolvidas igualmente. este último foi o feliz destino dos antigos; os dois primeiros recaem sobre nós, homens dos tempos modernos.¹⁸

¹⁶ Sobre o conceito de *Charakter*, Matthew Bell reflete no Goethe Lexicon of Philosophical Concepts: “[...] denota o conjunto de disposições inatas ou adquiridas que tornam um indivíduo ou uma nação distintivo, determinam o seu comportamento e lhe conferem força psicológica e moral. [...] pertence à ampla tradição clássica da ética da virtude, no sentido de que Goethe colocou o caráter moral no cerne da ética. No entanto, em contraste com a tradição clássica da ética da virtude, que sustenta que tanto a parte racional como a parte não racional dos seres humanos contribuem para um caráter virtuoso, e que as virtudes podem ser conceitualizadas claramente, Goethe resiste às reivindicações da razão sobre o nosso caráter moral.”

¹⁷ GOETHE, Viagem à Itália, 1999, p. 314.

¹⁸ Id., Winckelmann and his age, 2018, p. 1178.

CAPÍTULO 1. A REPRESENTAÇÃO DO MUNDO: as sombras do passado e a reelaboração do presente

“O ideal é revolucionário.”
Goethe

1.1. A representação do mundo moderno: Winckelmann e sua época

Aos olhos de muitos parece inútil, em termos científicos, analisarmos a biografia de um teórico porque, em um sentido ordinário, não se extrai nenhum tipo de conteúdo de sua vida privada. Não é o caso de Winckelmann, como escreveria Goethe muitos anos após a morte do teórico – em um ensaio memorial bastante apaixonado e na mesma medida teórico e reflexivo – sua prática e sua teoria são indissociáveis Goethe denota, tanto nos seus diários da Itália quanto no ensaio dedicado ao teórico, *Winckelmann e sua época* (1805), uma profunda ligação, principalmente em passagens como: “Ele completou trinta anos sem que o destino tivesse sorrido para ele; mas em seu interior ele carregava a semente de sua felicidade futura”¹⁹. Mais do que essa consonância de almas, Goethe via a figura de Winckelmann como um mestre e ao mesmo tempo um ideal de homem:

Sempre apreciei espelhar-me nessas criaturas possuidoras daquilo que me falta: [...] serenidade de propósito, certeza da meta, meios límpidos e apropriados, preparo e conhecimento, estreita relação com um mestre e seus ensinamentos.²⁰

Foram com essas características pertinentes que o fizeram sobressair da infância pobre e da educação precária. Nascido no ano de 1717 entre as paisagens pastorais de Stendal, Winckelmann era filho de um humilde sapateiro e apesar das adversidades de sua classe social, conseguiu terminar os estudos básicos. Seus pais morreram quando ele ainda era muito jovem, sendo adotado então pelo diretor da escola de Stendal, para ser seu leitor. Sendo os olhos para um velho cego que Winckelmann teve o primeiro

¹⁹ GOETHE, Winckelmann and his age, 2018, p. 1177.

²⁰ Id., Viagem à Itália, 1999, p. 314

contanto com a literatura clássica, que seria mais aprofundada em seu advento para a Teologia em Halle, onde foi aluno de Christian Wolff e de Baumgarten, da qual causou “uma forte impressão”:

não porque ele tivesse assistido fielmente às palestras ou apresentado um trabalho brilhante, mas porque certa vez ele caminhou, logo após a formatura, todo o caminho de Hadmersleben a Halle para procurar uma referência nos anais da Academia de Ciências de Paris. Baumgarten, a cujo criado Winckelmann se apresentou na esperança de encontrar ali o volume, fez com que seu ex-aluno fosse apresentado quando soube que ele havia empreendido uma viagem de dois dias para esse fim. Ele conversou longamente com ele, testou seus conhecimentos e o incentivou a se tornar professor.²¹

Torna-se então mestre-escola em uma pequena aldeia nos arredores de Stendhal, onde foi responsável pela educação de crianças e seus penosos anos neste lugar, da qual ele mesmo considera o seu período mais heróico, foram envoltos de privações, humilhações, mas também leituras e estudos sem fim. Nas missas de domingo foi muitas vezes pego “lendo secretamente Homero, de uma cópia que ele havia escondido em seu livro de orações”²². O afincado de seu método de estudo, suas leituras infinitas e sua paixão pelos livros são evidenciadas pela carta de um amigo, recheada de peculiaridades intelectuais:

Como eu morava a apenas um quilômetro e meio de distância naquela época, visitei meu antigo colega de escola, que ficou muito feliz em me ver. Seu antigo aluno, Lamprecht, veio de Hadmersleben e dormiu no quarto de Winckelmann. Este, porém, não usou a cama durante todo o inverno, mas sentou-se numa poltrona num canto da mesa, ladeado por estantes de livros. Passava o dia ensinando na escola e depois instruía Lamprecht, que ia para a cama às dez enquanto Winckelmann continuava estudando até meia-noite. Apagou então o abajur e, sentado em sua cadeira, dormiu até às quatro da manhã. A essa hora acordou e estudou até às seis, quando deu mais uma aula para Lamprecht até a hora de começar o dia de trabalho na sala de aula. Foi assim que o encontrei na minha visita e foi assim que ele passou o período em Seehausen.²³

²¹ LEPPMANN, Winckelmann, 1970, p. 43-44.

²² Id., ibid., p. 55.

²³ Id., ibid., p. 54.

Somente em 1748 sua vida deu o primeiro passo na trajetória que eventualmente levou àquilo que foi o projeto de toda sua vida: o estudo da história. Neste mesmo ano foi nomeado bibliotecário e assistente do conde Heinrich von Büнау em Nothnitz, dono de uma das maiores bibliotecas da época, para a transcrição de um projeto sobre a história do Império Alemão. Nos seis anos seguintes, vivendo como um verdadeiro eremita entre as paisagens montanhosas, mas também solitárias e melancólicas, que Winckelmann se dedicou à leitura não apenas dos antigos, como Xenofonte e Platão, a retórica de Quintiliano e Cícero, mas também a de autores modernos como Vico, Montaigne, Rousseau, figuras do Iluminismo francês como Voltaire e Montesquieu, e do inglês como Shaftesbury e Burke.

O serviço prestado ao conde deu-lhe entrada na corte saxônica, e seus horizontes foram ampliados pelo contato com círculos intelectuais e visitas às bibliotecas e galerias de Dresden, um importante centro das artes e das letras. Durante esses anos poderia-se dizer que seu processo formativo pela arte teve um efeito avassalador. Diante de pinturas de Rafael e de Caravaggio, mas também de moedas, pequenas esculturas e bustos antigos, derivados de sobretudo de cópias romanas, Winckelmann inicia seu primeiro escrito constituído de pequenas descrições como um pequeno manual pedagógico destinado à sensibilização do gosto pela arte, partindo do pressuposto que marcaria toda sua obra: a experiência epistemológica e sobretudo fundamental do ver: “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.”²⁴

Entre cópias de gesso dos antiquários e gravuras de livros, Winckelmann sonhava com a cidade eterna, onde seus olhos poderiam deleitar-se com as obras antigas. O primeiro passo nessa jornada foi dado em 1754 quando converteu-se ao catolicismo, ao mesmo tempo em que escrevia aquele que seria um de seus textos mais importantes: *Reflexões sobre a*

²⁴ WINCKELMANN apud GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 29. “Essa máxima retomada do evangelho toma a consciência certa 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 (1,47), que exprime sua concepção.” POMMIER apud GALÉ, p. 29.

imitação das obras gregas na pintura e na escultura. No entanto, desde a juventude percebia-se um apreço maior pela Odisséia do que a Bíblia, sua perspectiva sobre a religião era apenas como algo racional, através de uma perspectiva bastante platônica, evidenciada em uma carta do mesmo ano: “A verdadeira religião”, escreveu ele, “deve ser encontrada apenas em um grupo seleto de seguidores. Nenhum homem pode estar vinculado a obrigações que transcendem toda a razão”²⁵. Madame de Staël chamaria, não sem certa ironia, uma conversão não ao catolicismo, mas ao paganismo como forma de mergulhar completamente na antiguidade: “Havia conhecido antes dele, homens eruditos que poderiam ser consultados como livros; mas ninguém, se assim posso dizer, se tornou pagão com o propósito de penetrar na antiguidade”²⁶.

Tornando-se responsável pelo acervo da Biblioteca do Vaticano e mais tarde das galerias de antiguidades, Winckelmann realizou o tão desejado sonho de viver na cidade eterna, cercado das belezas antigas, longe das amarras e as penúrias do passado e gozando de uma liberdade nunca antes sentida por ele, “Posso estar satisfeito com minha vida”, confidenciou ele em carta:

e até encontrei alguém com quem posso falar de amor: um jovem romano louro e bonito de dezesseis anos, meia cabeça mais alto que eu; mas só o vejo uma vez por semana, quando ele janta comigo no domingo à noite. Agora eu só queria que você estivesse aqui [...]. Eu poderia mostrar-lhe as belezas dos tempos antigos e modernos melhor do que todos os antiquários de Roma, que são ignorantes [...]. Comparado com Roma, todo o resto não é nada, você não sabe nem metade. [...] Eu pensei que sabia tudo, e eis que quando cheguei aqui, descobri que sou ignorante e que todos os escritores são tolos e burros. Sou um homem mais baixo agora do que quando saí da escola e fui para a biblioteca de Büna. Se você deseja compreender a humanidade, este é o lugar para fazê-lo. Mentes incrivelmente talentosas, homens dos mais elevados dons, belezas de grande caráter, tais como os gregos os formaram.... Dado que a liberdade tal como é conhecida noutros estados e repúblicas é uma mera sombra comparada com o que é aqui (por mais paradoxal que isso possa parecer-vos), há até uma maneira diferente de pensar em Roma. Mas pessoas como estas têm pouca consideração pelos estrangeiros que correm pela cidade e, como resultado, os franceses são motivo de riso em todo o lado... Só digo

²⁵ WINCKELMANN apud. LEPPMANN, Winckelmann, 1970, p. 84.

²⁶ STÄEL apud PATER, The renaissance, 1873, p. 158.

isto porque sei que você foi picado pelo inseto francês, um mal que não é facilmente exorcizado nas cortes alemãs, onde um palhaço francês é mais valorizado do que um alemão genuíno... Tudo o que estou relatando aqui será demonstrado em um trabalho especial no futuro, quando minha reputação no mundo estiver mais sólida fundada do que é agora.²⁷

A influência de Winckelmann se tornaria vasta e atravessaria todo o período da *Aufklärung*, filósofos, poetas, historiadores e literatos leram seus escritos com entusiasmo. Pensadores do Idealismo Alemão, entre eles Hegel, Hölderlin, Schelling e Fichte, foram influenciados por Winckelmann, também os românticos como os irmãos Schlegel, Novalis, Lessing, Heine, Herder e Schleiermacher, e o próprio movimento que seria chamado de classicismo, fundados por Goethe e Schiller, estendendo sua influência ainda nas veias românticas de Nietzsche e do jovem Marx.

Seja para refletir ou combater, sua teoria foi amplamente lida e discutida por filósofos, poetas, teólogos, historiadores, arqueólogos, pintores, literatos e eruditos desde o Iluminismo até os dias de hoje. Hegel em seus Cursos de Estética, diz que Winckelmann foi “capaz de despertar um novo órgão sensível, de abrir espaço para métodos totalmente novos de encarar a mente humana”²⁸. Schelling em seus *Discursos sobre a pintura* denota que o teórico foi notável no momento em que “estabeleceu magistralmente as bases de uma doutrina e de um novo tipo de conhecimento”, mais do que isso, “ele restabeleceu a alma, em toda a sua eficácia, na arte, elevando esta última da sua indigna dependência para a elevar até ao reino da liberdade espiritual”²⁹. Schlegel em seu *Dialeto dos Fragmentos* escreve que o “santo Winckelmann” foi “o primeiro entre nós que teve a intuição intelectual da moral, que conheceu e anunciou, num entusiasmo divino, o protótipo da humanidade perfeita e acabada nas figuras da arte e da antiguidade”³⁰. Para Herder Winckelmann foi “um grego honorário que ressuscitou das cinzas daquele

²⁷ LEPPMANN, *ibid.*, p. 158.

²⁸ HEGEL apud. GOMBRICH, Hegel e a história da arte, 1988, p. 58

²⁹ SCHELLING, Sobre a relação das artes plásticas com a natureza: um discurso acadêmico, 2020, p. 135.

³⁰ SCHLEGEL, O dialeto dos fragmentos, 1997, p. 157.

povo para iluminar o nosso século"³¹. Goethe em suas conversações com Eckermann, diz que “não aprendemos nada com ele, mas nos tornamos algo”, comparando o teórico a Colombo pelo caráter intuitivo, pelo seu tatear que “sempre nos leva a algo”: “quando ainda não havia encontrado o novo mundo, já o trazia em sua sensibilidade”³².

Estas pequenas notas biográficas sobre a figura de Winckelmann desenham o cenário e as tramas que evidenciaram as discussões filosóficas, políticas e estéticas de sua época: sua teoria estética nasce em meio a uma necessidade cultural de um projeto holístico moderno que visasse uma formação completa do homem simbolizada através da *Aufklärung* ao qual Mendelssohn traça sua associação intrínseca com conceitos-chave como cultura (*Kultur*) e formação (*Bildung*)³³. É preciso pontuar também que este projeto visava a ascensão da burguesia inserida dentro de um processo de mudança do sistema econômico e de suas formas de produção, ao mesmo tempo em que incitava à luta emancipatória dos Estados nacionais e à liberdade do republicanismo, tensões estas que culminariam na Revolução Francesa e suas reverberações. Também é necessário situar a polêmica da “*Querelle des anciens et des modernes*”, inaugurada na França no século XVII e que se estendeu ao século seguinte, sobre a superioridade ou não dos antigos sobre os modernos e também fundação da *Estética* enquanto disciplina dos espaços acadêmicos por Baumgarten como uma disciplina científica que aludia à uma compreensão teórica não apenas do belo e do sublime, mas toda a dimensão da sensibilidade e da percepção sensorial.

De acordo com o movimento de ascensão dos antiquários, museus e galerias, os eruditos e estudiosos buscaram por formas arquetípicas e pelas raízes da arquitetura e da arte antiga, e as viagens às terras longínquas onde as ruínas e vestígios do passado fundem-se à paisagem natural evidenciaram o caráter especulativo do florescer daquilo que seria denominado Arqueologia. Esses espaços de memória da qual Winckelmann foi

³¹ HERDER, Critical forests, or reflections on the art and science of the beautiful: first grove, dedicated to mr. Lessing 's Laocoön, 2006, p. 154.

³² ECKERMANN, Conversações com Goethe, 1999, p. 235

³³ MENDELSSOHN. Sobre a pergunta: o que quer dizer ilustrar?, 1992, p. 61.

testemunha, era marcado por um desejo da totalidade, pautado pela catalogação e sistematização de todas as formas de material antigo da cultura artística que sobrevivem como resquícios do passado: ruínas, manuscritos, objetos da arte e da cultura. Esse sistema classificatório derivava dos gabinetes de curiosidades (“*Wunderkammer*”) onde o agrupamento idiossincrático através de categorias utilitárias ou temáticas não possuía uma ordem que respeitava uma linha do tempo e não levava em consideração as transformações históricas sofridas.

A própria história enquanto ciência e modo de escrevê-la enquanto historiografia foram parte essencial do cenário iluminista, os conceitos, teorias e discursos passaram pelo crivo crítico daquilo que se instaura como moderno. No contexto particular da Alemanha, a visão de mundo (“*Weltanschauung*”) historicista passará a questionar conceitos como movimento e continuidade, ser subjetivo e ser social, liberdade e necessidade, valor e causalidade³⁴. Além dessa nova concepção de história, também concepções como *natureza* e a *estética* passaram a ganhar novos significados e adentraram no cerne do pensamento iluminista alemão.

O papel da *Bildung* será então o de constituir o homem de forma total, onde o social, o político, o teológico, o pedagógico e o moral integram-se como forma constituinte ontológica. Dentro do campo da arte, as questões epistemológicas e o valor da arte, juntamente com a natureza da obra de arte e da beleza, tornaram-se parte de uma disciplina filosófica esquematizada e independente que viria a ser conhecida como Estética, ao qual Baumgarten a concebeu como a “teoria das artes liberais”, a “arte de pensar de modo belo”, a “arte do análogon da razão”, conjunto este que será identificado como a “ciência do conhecimento sensitivo”³⁵.

Em meio a esse drama de mudanças culturais e políticas, a história da arte nasceu através da pena Winckelmann, ou melhor “renasceu”, se considerarmos os discursos pré-históricos de Plínio na antiguidade grega e de Vasari na Renascença italiana. No entanto, o que diverge entre essas

³⁴ Cf. GAIO, A tarefa do historiador no alvorecer do historicismo, 2007.

³⁵ BAUMGARTEN, Estética, a lógica da arte e do poema, 1999, p. 95

narrativas históricas, é o caráter moderno da percepção histórica de Winckelmann, dentro de uma era de “ciências positivas que mais tarde culminaria nos grandes sistemas filosóficos”³⁶. De forma fundamental, a alma teórica de Winckelmann o encorajou a buscar conhecimento nas mais diversas disciplinas e como escrito por seu admirador, Quatremère de Quincy, Winckelmann foi capaz de dar forma a um corpo a partir de um amontoado de destroços:

O douto Winckelmann foi o primeiro a trazer o verdadeiro espírito de observação para este estudo; foi o primeiro a se permitir decompor a Antiguidade, analisar os tempos, os povos, as escolas, os estilos, as nuances de estilo; foi o primeiro a desbravar os caminhos e fixar os marcos nessa terra incógnita; foi o primeiro que, ao classificar as épocas, abordou a história dos monumentos, comparou os monumentos entre si, retificando uma profusão de erros, preparou a descoberta de uma profusão de verdades. Regressando enfim da análise para a síntese, conseguiu formar um corpo com o que não passava de destroços.³⁷

Este corpo teórico possui distintas facetas de um todo único: o aspecto museológico, revelado pelo modo representacional de um conjunto diverso formas de material antigo, configurando uma verdadeiro tecido de relações entre arquivos imagéticos e textuais; o aspecto histórico desses tecidos, da qual é possível extrair estilos e identificar os grandes mestres e suas escolas; evidenciado pela necessidade de compor uma narrativa de ascensão, declínio e morte dos impérios; o filosófico, isso que parte do analítico para decompor os conceitos, buscar a essência que os constitui e dele derivando reflexões sistematizadas. Estes aspectos não visam apenas gravitar em torno de um único ponto, seja estético, poético ou histórico, o pensamento de Winckelmann vai além desses limites, dilui-se em cada aspecto de cada ciência, onde uma a uma fundem-se para então ser elevada como um humanismo holístico. O ideal grego de Winckelmann enquanto concepção da *Bildung* será baseado sobretudo nesse holismo antropológico do qual deriva daquilo que os gregos chamaram de *Paideia*. Um ideal reluzente que afastará as trevas de um lugar marcado por um Luteranismo averso à imagem ou

³⁶ DIDI-HUBERMAN, A imagem sobrevivente, 2013, p. 14.

³⁷ QUINCY apud. DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 14-15.

qualquer tipo de culto iconológico que derivasse do paganismo antigo, onde o homem nunca renasceu.

É propício dizer que Winckelmann descobriu uma Grécia até então inédita, até mesmo no Renascimento italiano, o olhar para o passado grego era percebido através de olhos de um mundo romanizado e sobretudo como um “naturalismo ingênuo”³⁸, seus estudos conceberam uma distinção do ideal grego e suas reproduções posteriores pela cultura romana, a estruturação dos estilos e formas e como elas sobrevivem ao tempo. Winckelmann presenciou o nascimento da arqueologia enquanto consciência histórica e a cada escultura que emergia do esquecimento da terra pulsava o questionamento que guiou seus estudos acerca da arte antiga: eram elas gregas originárias ou sombras de um ideal perdido no tempo? Essa tensão marcaria toda sua perspectiva sobre a história.

A Grécia que marcou os sonhos de Winckelmann “foi um momento excepcionalmente privilegiado na história humana”, onde a arte como realidade material, “era manifestada no curso real de sua realização histórica”³⁹. Lugar do ginásio de Platão e do liceu de Aristóteles, onde os templos adornavam as esculturas de Policeto e Fídias e nos teatros encenavam peças de Sófocles, Ésquilo e Eurípides, a imagem de mundo destes tempos de florescimento cultural e científico, onde a política viu seu apogeu democrático sob o governo de Péricles, abarcando o período do século IV e V a.C., que mais tarde seria denominado de “milagre grego”. Esse ideal foi marcado “simultaneamente o produto de um momento há muito perdido no desenvolvimento inicial da cultura humana e uma fábula absoluta que estava acima da história”⁴⁰.

Não apenas os estudos sobre a escultura, a pintura e arquitetura da antiguidade de Winckelmann visavam absorver o espírito do ideal antigo, mas todo o pensamento romântico posterior tinha como leitmotiv “reviver uma origem perdida”⁴¹: os estudos hermenêuticos e da filologia da língua grega

³⁸ WERLE, Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?, 2000, p. 27.

³⁹ POTTS, *Flesh and ideal: Winckelmann and the origins of art history*, 2000, p. 19

⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 19.

⁴¹ WINCKELMANN apud. DIDI-HUBERMAN, *A imagem sobrevivente*, 2013, p. 23

dos irmãos Schlegel, a poesia e os romances de Novalis, Schiller e Holderlin, os escritos teóricos sobre pintura e escultura de Lessing e os diários de viagem à Itália de Goethe. O papel dos arquétipos, portanto, está ligado de uma maneira fundamental com a concepção da *Bildung*, uma vez que esta é profundamente marcada por sua dimensão estética, pelo ato de plasticidade do homem de formar a si próprio.

Diferente das interpretações dos gregos pelos romanos e mais tarde pelos teóricos da Renascença italiana, o estudo das imagens da antiguidade, segundo Winckelmann, não podiam ser separados das implicações da abrangência temporal e espacial que separava os antigos dos modernos, devido a essa distância, a percepção diante dos gregos permaneceu como uma reflexão projetada através de aspirações utópicas. Dentro desse cenário de distância da fonte das imagens originárias, os escritos de Winckelmann tinham o desejo de recuperar um passado especificamente idealizado através de uma definição da essência da “verdadeira” arte dos gregos antigos. Winckelmann deseja um retorno a tal originalidade e criatividade artística, que, em sua opinião, não pode ser realizada pelos artistas modernos sem o estudo das obras antigas, mas esse retorno não é apenas estético, mas engloba a liberdade e a moral.

Sobre essa origem perdida, Schiller lamenta nos versos de seu poema *Os deuses da Grécia*: “Tristes e mudos vejo os campos todos; / Nenhuma divindade aos olhos surge; / Dessas imagens vivas e formosas / Só a sombra nos resta”⁴². Assim como Winckelmann, Schiller derrama seu olhar para os gregos e o que eles representam para pensar o estado da cultura alemã moderna. Nas *Cartas Estéticas* e também em *Poesia Ingênua e Sentimental*, o mundo grego é invocado principalmente como meio de lidar com os dilemas enfrentados pelo seu tempo: a cultura moderna e a função formativa tanto da arte como do artista inseridos nessa modernidade. A Grécia será então a ideia reguladora e modelo do horizonte de formação do homem moderno

⁴² SCHILLER, Os deuses da Grécia, tradução de Machado de Assis. Obras completas, 1979, p. 212-214.

como evidenciada pelo retorno a uma estado de natureza da qual os gregos gozavam, como evidenciada pela carta VI da *Educação Estética* de Schiller:

A glória da formação e do refinamento, que fazemos valer, com direito, contra qualquer outra mera natureza, não nos pode servir contra a natureza grega, que desposou todos os encantos da arte e toda a dignidade da sabedoria sem tornar-se, como a nossa, vítima dos mesmos. Não é apenas por uma simplicidade, estranha ao nosso tempo, que os gregos nos humilham; são também nossos rivais, e frequentemente nossos modelos, naqueles mesmos privilégios com que habitualmente nos consolamos da inaturalidade de nossos costumes. Vemo-los ricos, a um só tempo, de forma e de plenitude, filosofando e formando, delicados e enérgicos, unindo a juventude da fantasia à virilidade da razão em magnífica humanidade.⁴³

O que ecoa, e que diz respeito ao domínio alemão, será uma questão da imitação dos modernos, isto é, da modernidade concebida como imitação, como *mimesis*, o que coloca imediatamente o caminho de uma definição do que significa modernidade. A procura de modelos a imitar revela uma crise de identidade, sendo a modernidade sentida como uma época marcada por deficiências e imperfeições que a referência aos modelos antigos deve permitir remediar.

Daí uma segunda característica desta modernidade: ela é concebida como uma fase de transição, entre uma idade de ouro passada e uma idade de ouro futura. A modernidade é, em suma, inocência ou unidade perdida, consciência dessa perda, mas também a intuição de que a investigação resultante desta perda possa produzir uma cultura superior. Daí que nasce a célebre máxima de Winckelmann: “A única maneira de nos tornarmos grandes, e mesmo se possível, inimitáveis, é imitando os antigos”⁴⁴. A imitação não é a reprodução pura e simples, é a procura das condições de uma originalidade nova e, em última análise, superior. Se tenta situar-se e reorientar-se em relação aos modelos, a modernidade também tem o objetivo de ir além deles. Winckelmann escreve seu texto para ressaltar a deterioração do gosto refinado em seu próprio tempo, mas também como uma prescrição

⁴³ SCHILLER, A educação estética do homem numa série de cartas, 2002, p. 35-36.

⁴⁴ WINCKELMANN, Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, 1975, p.

destinada a proclamar que, para fazer grande arte, é imperativo retornar aos antigos.

Sobre essa paixão enfática e sobretudo o caráter utópico de seu ideal, Diderot no Salão de 1765 compara Winckelmann (e também Rousseau) à figura de Dom Quixote:

Gosto dos fanáticos, [...] daqueles que, profundamente comprometidos com algum gosto inocente, consideram-no algo além da comparação, defendem-no com todas as suas forças... apelando a todos que encontram para abraçar sua visão absurda ou confessar que os encantos de sua Dulcinéia superam os de qualquer outra criatura terrena.⁴⁵

Diderot, um materialista por excelência, vê a perspectiva mimética de Winckelmann como fria e distante do mundo sensível, isto é, do mundo real. No entanto, a imitação não deriva uma nostalgia vazia e destituída de sentido, muito mais do que um sentido artístico, para Winckelmann, a imitação é a reelaboração do presente a partir de um imperativo que perpassa o estético e alcança o moral: “para redescobrir o nível de perfeição dos gregos, trata-se não de copiar mecanicamente as suas estátuas, mas de se apropriar do seu ideal e da sua natureza e de os encarnar no tempo presente”⁴⁶. A arte moderna – o Barraco e o Rococó – é apenas o reflexo de uma cultura religiosa e de corte movida pela superficialidade, pelos excessos e paixões cegas, como acusaria Winckelmann:

Foi a época em que o luxo vazio das cortes tomou conta e favoreceu o enfraquecimento, a preguiça e a escravidão das pessoas... As ciências estavam nas mãos de estudiosos de antecâmara. Lemos os escritos dos sábios da Grécia tão pouco quanto contemplamos as estátuas dos seus artistas. E o número dos que observavam as suas obras de arte com verdadeira inteligência era ainda menor do que o número dos que, escondidos aqui e ali, estudavam, para seu próprio prazer, os monumentos da razão e da ciência desta nação... O conhecimento geral dos gregos ensinou-os a pensar como eles e inspirou o espírito de liberdade que se espalhou graças aos sábios; aquele espírito que, como

⁴⁵ DIDEROT, Denis. On art, vol. I: The Salon of 1765 and notes on painting, 1995, p. 156.

⁴⁶ POMMIER, Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire, 1994, p. 20

ensina Hobbes, não pode ser mais facilmente sufocado do que quando a leitura dos Antigos é proibida aos jovens.⁴⁷

O mito escatológico presente na teoria histórica de Winckelmann está dialeticamente ligado ao mito da decadência, como Cronos que devora seu filho, só o recomeço de uma história já morta pode dar origem a uma sociedade de homens completos, livres e iguais.

Como escreveu Winckelmann, “a sombra mais tênue, como se costuma dizer, torna-se um corpo”⁴⁸. Os últimos versos da História da Arte Antiga evidenciam essa formação de um corpo – teórico, estético, doutrinário – a partir do ideal de uma sombra, Winckelmann retorna ao mito do nascimento da arte da *História Natural* de Plínio onde a filha do oleiro Butades de Sicião contorna a sombra do amado, projetada pela luz da vela, antes de sua partida. O pai, modela um corpo e um rosto usando argila, formando uma escultura em relevo.⁴⁹ A sombra do ideal antigo opõe-se à decadência moderna, da qual a Antiguidade grega é menos um passado histórico do que uma imagem do arcaico e do eterno do qual o tempo presente deve extrair os recursos para reconfigurar a si mesmo:

Já ultrapassei os limites da história da arte e, ao meditar sobre a sua queda, senti-me quase como o historiador que, ao narrar a história da sua terra natal, é obrigado a aludir à sua destruição, da qual foi testemunha. Ainda assim, não pude deixar de investigar o destino das obras de arte até onde a minha vista alcançava; assim como uma donzela, parada na costa do oceano, segue com olhos lacrimejantes seu amante que parte, sem esperança de vê-lo novamente, e imagina que na vela distante ela vê a imagem de seu amado. Como aquela donzela amorosa, nós também não temos, por assim dizer, nada além de um contorno sombrio que sobrou do objeto de nossos desejos, mas essa mesma indistinção desperta apenas um desejo mais sincero por aquilo que perdemos, e estudamos mais as cópias dos originais. cuidadosamente do que teríamos feito os próprios originais se os tivéssemos em plena posse. Neste particular somos muito parecidos com aqueles que desejam entrevistar espíritos e que acreditam vê-los quando não há nada para ser visto. De maneira semelhante, a autoridade da antiguidade predetermina os nossos julgamentos; no entanto, mesmo esta predisposição não deixou de ter suas vantagens; pois

⁴⁷ apud. POMMIER, Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire, 1994, p. 19. Trata-se dos comentários tecidos e publicados logo após a publicação das *Reflexões sobre a imitação*.

⁴⁸ WINCKELMANN, History of ancient art, vol. I, 1880. p. 313

⁴⁹ DEBRAY, Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente, 1994. p. 38.

aquele que sempre se propõe a encontrar muito, ao buscar muito, perceberá algo.⁵⁰

O desenho do artista suíço Henry Fuseli (1741-1825), *O artista em desespero diante da magnitude das ruínas antigas* (imagem 1), pode ser considerado uma representação visual da situação difícil do artista moderno. Não apenas os fragmentos da escultura são vastos em escala comparada com o pequeno artista; e no entanto são meros restos daquilo que formava um corpo, cuja grandeza só pode ser imaginada. O artista vivo pode, de fato, recuar, tanto diante da insondabilidade radical da arte antiga quanto diante da enorme tarefa de tentar rivalizá-la.



Imagem 1: O desespero do artista diante da magnitude das ruínas antigas, 1778-1800, Museu de Belas Artes de Zurique.

⁵⁰ Id., History of ancient art. In: Writings on art, 1972, p. 144.

A Grécia portanto não é, apenas um mero período da história, mas sim uma utopia utilizada para Winckelmann para contar a sua própria narrativa de ascensão, construindo, no tempo e no passado, a origem de uma grandeza perdida da qual não serão herdeiros, mas aprendizes. Antes de ser objeto de uma história, o mundo grego descrito por Winckelmann surge, portanto, como uma fabulação, paradoxal em vários aspectos e, antes de tudo, na forma como tenta articular a sua relação com o passado. A Grécia não é arrancada do esquecimento como um fragmento de um edifício, mas o produto de uma ressonância ou eco sensível, largamente sustentado por uma linguagem que, à maneira de uma *ekphrasis*, preenche uma ausência de coisas com uma abundância de palavras, como observou Goethe:

Ele viu com os olhos e captou com a mente obras de arte que desafiam qualquer descrição, mas sentiu o desejo irresistível de revelar sua essência em palavras. A perfeição absoluta de uma obra, a ideia que deu origem à sua forma artística, o sentimento que a sua presença lhe despertava - tudo isto ele queria transmitir ao ouvinte e ao leitor. E ao examinar seu estoque de capacidades, ele se viu compelido a buscar as mais poderosas e eficazes disponíveis. Ele tinha que ser poeta, quer tivesse consciência disso, quer quisesse, ou não.⁵¹

Mais do que a restituição de uma memória, resgatada do esquecimento, Winckelmann procura, como reflexo de um espírito antiquarista do Iluminismo, gerar lugares de memória na consciência moderna. A Grécia tal como foi inventada por Winckelmann assume, portanto, ao mesmo tempo, o significado moderno de civilização. A “civilização”, surge como o “termo que contrasta de maneira antinômica com um estado supostamente primeiro”⁵², a Grécia é um passado mítico e distante, um estado primitivo de natureza. Nesta perspectiva, a civilização é uma norma ideológica, que lança uma dupla luz sobre a história: a do progresso brilhante das luzes, mas que só é observável nos restos e ruínas do passado; e, portanto, uma decadência inevitável. No alvorecer da noção de civilização a própria crítica já dela nasce como consciência da corrupção do gosto e da moral, tomada a forma

⁵¹ GOETHE, Winckelmann and his age, 2018, p. 1197.

⁵² STAROBINSKI, As máscaras da civilização, 2001, p. 16

de “crítica do luxo, do refinamento das maneiras, da polidez hipócrita, da corrupção provocada pela cultura das artes e das ciências”⁵³. Winckelmann reflete assim que a responsabilidade dos historiadores não é apenas dizer a verdade sobre o passado, mas dar a este passado a possibilidade de sobreviver na memória, apesar da ruína e da destruição. Esta é a razão pelas quais as últimas linhas do prefácio da *História da Arte Antiga* evocam a grandeza infinita da arte e o poder irresistível do tempo: “A História da Arte dedico à arte e ao tempo”⁵⁴.

1.2. A utopia da Grécia e o conceito de imitação

Em uma de suas declarações mais famosas e citadas, Winckelmann nos diz que “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”⁵⁵. Esta afirmação implica em um paradoxo: Como os modernos podem tornarem-se grandes imitando os gregos, se sua grandeza consiste no exercício de uma forma de liberdade que é superior à dos modernos e se a imitação (por sua própria natureza) parece acarretar uma espécie de servidão, que é exatamente o oposto de ser livre? Além disso, como os modernos podem tornar-se inimitáveis imitando os gregos quando a imitação deles implicaria que eles não são inimitáveis (afinal, eles terão sido imitados pelos modernos)? E assim parece que se os modernos fossem imitar os gregos, então os modernos – como eles – também não seriam inimitáveis.

A linguagem abertamente paradoxal de Winckelmann assume um caráter mais sutil e revelador se considerarmos o que Winckelmann concebe como “imitação” (*Nachahmung*). Em várias de suas obras, Winckelmann aponta que imitar não é o mesmo que copiar ou reproduzir, no pequeno escrito *Nota sobre a contemplação das obras de arte* [1756] Winckelmann distingue entre a produção artística, que se baseia no pensamento genuíno, e aquela que se baseia na mera reprodução. De acordo com essa distinção,

⁵³ STAROBINSKI., *ibid.*, p. 18

⁵⁴ WINCKELMANN, *History of ancient art*, vol. I, 1880, p. 117.

⁵⁵ *Id.*, *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, 1975., p. 39-40.

Winckelmann faz uma observação pedagógica: “Preste atenção se o mestre da obra que você está olhando pensou nela ou simplesmente a copiou, se ele conhecia o objetivo mais nobre da arte, a beleza, ou a formou de acordo com as formas que lhe são habituais.”⁵⁶ É aqui que o teórico fará a distinção entre cópia e imitação:

O que eu oponho ao próprio pensamento é a cópia, não a imitação. Copiar é o que entendo ser um seguimento servil. Mas com a imitação, o que é imitado, se for feito com a razão, pode assumir outra natureza, por assim dizer, e pode tornar-se algo em si mesmo.⁵⁷

Quando algo é imitado adequadamente, há um sentido em que a coisa que está sendo imitada assume outra natureza e, ao assumir outra natureza, torna-se algo por direito próprio; isto é, torna-se algo que não é meramente uma replicação, mas, ao contrário, é novo (“outra natureza”) e único (“algo em si mesmo”). Mas como a imitação pode gerar algo novo e único? Para Winckelmann, a resposta tem a ver com o fato de que a imitação consiste em uma espécie de projeção que se dá no entendimento.

Os conhecedores e imitadores das obras gregas encontram em suas obras-primas não somente a mais bela natureza, mas mais ainda que a natureza; certas belezas ideais dessas que, como nos ensina um antigo exegeta de Platão, são produzidas por imagens que somente a inteligência desenha.⁵⁸

A referência ao “exegeta” de Platão é Plotino e seu comentário sobre o Timeu e a escultura de Fídias de Zeus em Olímpia: “Assim também Fídias produziu Zeus, sem referência a nada de sensível, mas colhendo <do intelecto> como seria se Zeus quisesse aparecer a nós visivelmente.”⁵⁹ A arte, portanto, não é a mimesis da natureza do reino sensível, mas das formas ideais do reino inteligível. Proclo refere-se ao trabalho de Fídias, e a ilustre escultura olímpica de Zeus, tal como o demiurgo, o escultor, a beleza

⁵⁶ Id., Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst, 1969, p. 38

⁵⁷ Id., ibid., 1969, p. 41.

⁵⁸ Id., Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, 1975, p. 40.

⁵⁹ PLOTINO, Acerca da beleza inteligível (Enéada, v, 8[31]), 2003, p. 114-115.

que se manifesta no mundo ou na estátua não deriva unicamente de um ato de criação, mas de uma forma ideal que deriva do reino metafísico das ideias.

Tanto em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755) e na sua monumental *História da arte da Antiguidade* (1764), Winckelmann não se comprometeu a descrever a Antiguidade grega sob o ângulo exclusivo de uma história conjuntural. Tal como explicitado nas primeiras linhas de sua *História*, a Grécia é tomada e pensada como uma totalidade, como um mundo unitário e homogêneo cujos princípios fundamentais devem ser observados através do estudo das suas obras de arte:

A História da Arte Antiga que me comprometi a escrever não é uma mera crônica de épocas e das mudanças que ocorreram dentro delas. Utilizo o termo *História* no significado mais amplo que tem na língua grega; e é minha intenção tentar apresentar um sistema.⁶⁰

Winckelmann apresenta sua visão da Antiguidade Grega como um sistema, uma construção onde sua base é “o essencial da arte”⁶¹. Esta arquitetura enfatiza as relações de proporção e harmonia entre o todo e as partes, entre a essência e a aparência, bem ilustradas pela sua metáfora do “edifício doutrinário”⁶². Este projeto visa não apenas observar o nascimento e a morte dos impérios, mas encontrar na antiguidade (isso é, a cultura grega) um projeto humanístico da formação humana necessário aos tempos modernos:

A arte grega é o principal objetivo desta história e, dos inúmeros belos monumentos que dela restam, é o mais digno objeto de estudo e imitação; exige, portanto, uma investigação minuciosa, que consiste não em observações de características imperfeitas e em explicações das concepções que incorpora, mas em informações quanto ao seu essencial; uma investigação na qual não apenas os fatos são comunicados para instrução, mas também princípios para a prática. O tratado no qual discutimos a arte dos egípcios, dos etruscos e de outras nações pode ampliar nossas idéias e levar à correção do julgamento; mas isto na arte grega tentará baseá-los na

⁶⁰ Id., *ibid.*, p. 107

⁶¹ Id., *ibid.*

⁶² GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 21

Unidade da Verdade (a única e a verdadeira), como um padrão de julgamento e uma regra de execução.⁶³

O ideal clássico sobrepõe-se como “objeto mais valioso” que os modernos podem observar e imitar, e esse interesse não reside apenas em um intelectualismo vazio e desconectado da realidade. Refere-se antes à nossa própria condição humana, na medida em que o homem é movido pelo julgar e pelo fazer, e esta atividade não pode ser adequadamente orientada a menos que seja guiada por uma preocupação com “o único e o verdadeiro”.

“O bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego.”⁶⁴ Esse gosto foi capaz de atravessar o próprio céu e alcançar outras terras, denotando o caráter de que o belo transcende o subjetivo e alcança a esfera da objetividade: “O gosto que essa nação testemunhou em suas obras lhe é peculiar, raras vezes afastou-se da Grécia sem se alterar, e só tardiamente tornou-se conhecido sob céus longínquos.”⁶⁵ O belo será aquilo que resistirá às mudanças das épocas, das teorias e das escolas, resistirá à própria destruição do tempo, das revoluções e dos desastres.

A arte, a história e por fim a cultura originam-se do mito. Winckelmann alude ao discurso de Crítias que, no *Timeu* de Platão, faz de Atenas o lugar mítico de eleição de Atena, que escolhera esta terra pelas “estações temperadas” e que ali “produziria homens mais inteligentes”⁶⁶. A alusão de Winckelmann certamente alude a outros mitos, como o que Platão atribui a Sócrates da qual ilustra o nascimento das cidades gregas e o desenvolvimento das virtudes cívicas por Zeus⁶⁷. As primeiras linhas do texto sobre a imitação indicam, portanto, a situação do discurso de Winckelmann, tal como os mitos gregos aos quais ele se refere como originários indicam tanto uma “poética da ilustração” como uma “consideração histórica”, manifestada historicamente através do “belo ideal que transcende a

⁶³ WINCKELMANN, *History of ancient art*, vol. II, 1880, p. 285.

⁶⁴ WINCKELMANN, *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, 1975, p. 39

⁶⁵ Id., *ibid.*

⁶⁶ Id., *ibid.* Sobre o discurso de Crítias cf. PLATÃO, *Timeu - Críticas*, 2011, p. 84.

⁶⁷ Cf. PLATÃO, *Protágoras*, 1999, p. 16-23.

temporalidade humana e que se dá a conhecer na história, mas não se produz nela”.⁶⁸ O fim que apresenta não é, como o da narrativa histórica, contar a verdade sobre o passado como em Heródoto, mas, no modo da plausibilidade da reflexão, entregar a forma da verdade sob o véu do mito como em Platão.

A impossibilidade dos egípcios alcançarem o belo na arte descende dos mesmos fatores que elevaram a arte grega ao estatuto de idealidade, porém ocorrendo de maneira inversa, o clima hostil, da qual “Homero chamou de amargo”, e o governo de “severas leis”⁶⁹ incidiram na ausência da liberdade, o que engloba a própria liberdade da criação artística: “Num tal sistema de governo, nem a educação nem as histórias dos artistas poderiam ser de um tipo que fosse capaz de elevar as suas mentes para se aventurarem nas alturas da arte.”⁷⁰

Nas areias melancólicas do Egito, onde surgiram os primeiros eremitas, “os pensamentos ultrapassaram a natureza e se ocuparam com o misterioso”⁷¹, a arte era servil à religião — e por consequência, à política, devido ao fato de que aos olhos dos egípcios aqueles que os governavam eram vistos como divindades — inibindo o desabrochar de um espírito livre em sua subjetividade, pois “as leis não permitiam à mente nenhum outro escopo além da mera imitação de seus antepassados, e proibiam toda inovação”⁷². Como um movimento de eterna repetição do mesmo, as figuras egípcias permaneceriam a mesma por uma tradição milenar, da qual foi percebida por Platão em suas viagens ao Egito: ao contemplar as estátuas, percebeu que estas “não diferiam, nem na forma nem em qualquer outro aspecto, daquelas que tinham mais de mil anos de idade.”⁷³ A imobilidade e a rigidez das figuras escultóricas egípcias eram o reflexo dos próprios costumes e leis do qual o povo do Egito era subjugado, a arte não possuía um estatuto particularizado, era um ofício comum da qual ninguém aspirava a ter como

⁶⁸ SZONDI apud GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 22-24

⁶⁹ WINCKELMANN, History of ancient art, vol. I, 1880, p. 170.

⁷⁰ Id., ibid., p. 172.

⁷¹ Id., ibid., p. 169.

⁷² Id., ibid., p. 169.

⁷³ Id., ibid., p. 171.

modo de vida, o artista era nada mais que um artesão, o filho deveria seguir os passos de seu pai sendo que “ninguém parece ter deixado uma pegada que pudesse ser chamada estritamente de sua”⁷⁴.

Seria um erro apontar a teoria de Winckelmann acerca dos objetos escultóricos egípcios como pejorativa, pois reconhece que “o estado imóvel destas peças não é prova de falta de habilidade dos artistas, mas de uma regra estabelecida e adotada nas estátuas, segundo a qual devem ser executadas segundo um mesmo modelo.”⁷⁵ O negação da arte egípcia como possuidora de beleza reside justamente no fato de não haver liberdade na subjetividade criativa das formas: “Podemos imaginar o sistema de arte no Egito, no que diz respeito à figura humana, como a forma de governo em Creta e Esparta, onde não era permitido desviar-se, nem por um dedo, das instituições de seus legisladores”.⁷⁶

Entre os etruscos, diferente dos egípcios, a arte floresceu devido ao caráter democrático da organização política da Etrúria da qual teve como consequência singular o desenvolvimento da razão:

O governo da Etrúria parece ter sido mais democrático do que aristocrático; pois nem a guerra nem a paz foram negociadas em outro lugar que não nas assembléias públicas das doze tribos, que compunham o corpo do Estado, que foram realizadas em Bolsena, no templo de Juturna. Um governo deste tipo, do qual participou cada indivíduo do povo, deve necessariamente exercer uma influência sobre a inteligência de toda a comunidade, elevar o seu gênio e a sua percepção, e torná-los aptos para a prática das artes. A paz, portanto, mantida na Etrúria através da união e do poder de todo o povo, cujo governo abrangia toda a Itália, foi a causa mais proeminente da condição florescente das artes entre eles.⁷⁷

No entanto, a figuração não alcança a primazia e o belo na arte devido ao excesso de expressividade das suas formas. Os etruscos possuíam uma disposição “tingida de melancolia” e que reflete nos “costumes e o emprego da religião”⁷⁸, tal disposição evidencia uma falta de educação do sensível e

⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 170-171.

⁷⁵ Id., *ibid.*, p. 174.

⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 175.

⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 224-225.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 226

formação dos sentidos, da qual o “temperamento é adequado à investigação profunda, mas dá origem a emoções de natureza demasiado violenta, e os sentidos não são afetados por aquela agitação suave que torna a alma perfeitamente suscetível à beleza.”⁷⁹ O caráter alienante da religião supersticiosa e das batalhas sangrentas em arenas e eventos fúnebres também caracterizam os fatores da inviabilidade em “superar a natureza e a sua influência sobre a arte.”⁸⁰

Além dessa especificidade do temperamento do clima, a arte grega se eleva entre as demais da arte antiga, como por exemplo a egípcia e a etrusca, pela liberdade condicionada a seu povo, simbolizada por Winckelmann na *História da arte antiga* pela luz da razão que engendra a própria liberdade enquanto dimensão ética e política:

A independência da Grécia deve ser considerada como a mais proeminente das causas, originadas em sua constituição e governo, de sua superioridade na arte. A liberdade sempre ocupou seu lugar neste país, mesmo perto do trono dos reis, cujo governo era paternal, antes que a luz crescente da razão mostrasse a seus habitantes as bênçãos da liberdade total. Assim, Homero chama Agamenon de pastor de seu povo, para significar seu amor por ele e sua solicitude pelo seu bem-estar.⁸¹

A liberdade não era uma causa ou circunstância externa, mas a própria constituição e essência do pensamento grego, sendo o princípio que dá vida à excelência figurativa da arte e do belo enquanto ideal. A organicidade do povo grego e sua simbiose com o ambiente natural que o cercava é o meio da qual o belo se efetivou e floresceu, Winckelmann associa a própria paisagem com o desenvolvimento da razão grega:

O pensamento de todo um povo elevou-se com a liberdade, assim como um galho nobre surge de um tronco saudável. Como a mente de um homem acostumado à reflexão é geralmente mais elevada em campos amplos, na via pública e no cume de um edifício do que em uma câmara comum ou em um espaço restrito, assim, também, a maneira de pensar que os gregos livres devem ter sido muito diferentes daqueles das nações que vivem sob formas de governo

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 227.

⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 226.

⁸¹ Id., *ibid.*, p. 289.

mais arbitrárias. Heródoto mostra que a liberdade por si só era a base do poder e da superioridade que Atenas alcançou. [...] Os gregos, em seus dias prósperos, eram um povo pensante. Numa idade em que geralmente não começamos a julgar por nós mesmos, eles já haviam exercido suas faculdades de raciocínio por vinte anos ou mais; eles empregaram seus poderes intelectuais no período em que são mais brilhantes e fortes e são sustentados pelo vigor e vivacidade do corpo, que, entre nós, é ignobilmente nutrido até decair.⁸²

Duas perspectivas são dignas de nota neste fragmento: em primeiro lugar, Winckelmann sugere que os gregos eram capazes de pensar com mais vivacidade, nobreza e liberdade do que os modernos são capazes; e em segundo, a liberdade de pensamento não operava através de uma relação de causa efeito ou entre agência racional e liberdade. Os gregos foram capazes de se tornarem os seres extraordinariamente livres e de pensamento elevado que se tornaram porque estavam cercados por uma condição especialmente conducente à liberdade tal como uma contingência. Segundo a teoria de Winckelmann a mente de um homem acostumado à reflexão tende a elevar-se mais alto em um campo amplo do que em qualquer lugar restrito, também as mentes dos gregos tendiam a elevar-se mais alto do que as próprias mentes modernas porque os gregos – ao contrário dos modernos – foram dotados de condições naturais que favoreceram e possibilitaram a agência racional dotada de liberdade plena. O argumento de Winckelmann é que a excepcional liberdade do agir e do pensar dos gregos antigos era liberdade situada ou condicionada pelo ambiente, ou seja, uma liberdade baseada em uma “antropologia dos climas”⁸³.

A Grécia é, aos olhos do teórico, a terra da beleza, da liberdade, da ciência e da formação da totalidade humana, é, em essência, a terra de uma beleza natural, uma beleza arcaica de campos pastorais da Arcádia, permeada de um frescor de pureza a qual o homem possuía uma conexão

⁸² Id., *ibid.*, p. 293

⁸³ Muitas obras e autores foram lidos por Winckelmann que sugerem a relação entre o clima e o desenvolvimento de um povo e sua cultura. Na *História da Arte da Antiguidade* o teórico cita em particular Políbio, mas essa teoria aparece ainda em Hipócrates, Platão e Aristóteles, na modernidade essa sugestão é feita por Montesquieu em *O espírito das leis*. Potts sugere uma influência maior mostequiana que reflete uma tipologia histórica entre as formas de governo e os diferentes climas, cf. *Flesh and ideal: Winckelmann and the origins of art history*, 2000, p. 55.

profunda. Desenhar a Grécia e os gregos a partir da natureza equivale, nesta perspectiva, é desenhar a partir do ideal, como a “ideia de uma utópica fusão entre a grande arte e a liberdade política”⁸⁴. As paisagens da Grécia antiga ou os corpos dos gregos podem ser assimilados à perfeição no campo da anatomia ou das proporções. Tornando-se literalmente um com o mundo ao seu redor, os próprios gregos são peças desta natureza perfeita. Os homens, mais particularmente, cuidam de manter esta perfeição através do exercício físico, incentivada nos ginásios e durante os Jogos Olímpicos. Eles esculpem a carne e os músculos de seus corpos como seus escultores trabalham no mármore de suas estátuas:

Por estes exercícios, os corpos recebiam os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram às suas estátuas, contornos sem ostentação e faturas supérfluas. Os jovens espartanos deviam cada dez dias comparecer nus diante dos éforos, que impunham uma dieta mais severa aos que começavam a engordar. Ainda mais, uma das leis de Pitágoras, impunha tomar cuidado com toda exuberância desnecessária do corpo.⁸⁵

Uma das principais maneiras pela qual o belo foi formado pelo céu grego através da modelagem de belos corpos para fornecer aos olhos gregos os mais altos padrões de beleza e que apresenta-se como um ideal muito distante dos modernos, Segundo Winckelmann: “O mais belo corpo entre nós assemelhar-se-ia, talvez, tão pouco mais belo corpo grego, quanto Ificles se parecia com Hércules, seu irmão.”⁸⁶ A superioridade estética dos gregos não era simplesmente produto da “influência de um céu sereno e puro”, mas dos processos formativos do corpo, para adquirir a “forma nobre” tal como o divino Diágoras, os jovens das Odes de Píndaro ou os heróis de Homero. A Grécia Antiga é, portanto, e paradoxalmente, um mundo de natureza. Sendo o único mundo que, na história ocidental, conseguiu afastar-se da barbárie da natureza simples sem ser afetado pela corrupção da moral, específica dos processos inerentes à cultura.

⁸⁴ POTTS, *ibid.*, 2000, p. 57

⁸⁵ WINCKELMANN, Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, 1975, p. 41.

⁸⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 41

Nossa natureza não criará, tão facilmente um corpo tão perfeito como o de Antinous Admirandus , e a ideia não pode conceber nada que seja superior às proporções mais que humanas de uma divindade como o Apolo do Vaticano: o que a natureza, o espírito e a arte têm sido capazes de produzir, aí está diante dos olhos.⁸⁷

Ao formular uma estética que concebe a arte como uma realização da razão, mas que enfatiza o valor da sensibilidade e a plasticidade do corpo, Winckelmann fornece uma inspiração complementar e progenitora de uma estética que visa a união entre corpo e espírito. A teoria estética de Winckelmann enfatiza o corpo e seu cultivo como um processo autoformativo das capacidades sensoriais, afetivas e cognitivas mediados pelas imagens da antiguidade, mas também como sua teoria abarca a relação entre sujeito e mundo.

Não apenas a dimensão estética circundava o cuidado com o corpo, mas também a artística, ética e filosófica. Winckelmann ilustra o papel da liberdade política de uma sociedade que “se consagrava desde a juventude ao prazer e à alegria”, gozando de um “bem-estar burguês que jamais prejudicou a liberdade dos costumes”⁸⁸. Sófocles dançava e encenava suas peças em completa nudez, assim como Sócrates lecionava nos ginásios de Atenas, Platão introduziu muitos de seus diálogos nestes espaços, bem como o escultor Fídias buscava inspiração para a criação artística:

A escola dos artistas eram os ginásios onde os jovens protegidos do pudor público, realizavam seus exercícios corporais inteiramente despidos. O sábio e o artista aí compareciam: Sócrates para ensinar Cármides, Autólico, Lísias; Fídias, para enriquecer sua arte contemplando essas belas criaturas. Lá se estudavam o movimento dos músculos, os contornos do corpo, ou ainda as silhuetas deixadas impressas na areia pelos jovens lutadores.⁸⁹

Nesta Grécia idealizada do teórico alemão, “tudo o que foi inspirado e ensinado pela natureza ou pela arte parece favorecer a formação dos corpos, conservá-los e embelezá-los, desde o nascimento até o crescimento pleno”⁹⁰.

⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 48.

⁸⁸ Id., *ibid.*, p. 43.

⁸⁹ Id., *ibid.*, p. 43.

⁹⁰ Id., *ibid.*, p. 43.

Esta indicação ecoa o conceito do grego antigo de *kalokagathia* (καλοκαγαθία) dentro da concepção de *Paideia*, presente tanto na teoria das formas de Platão como na ética de Aristóteles, significando um caráter virtuoso e belo baseado na harmonia de ambos os atributos físicos e uma mentalidade virtuosa. A afirmação de Winckelmann de que a beleza da escultura grega indica uma excelência física divinizada dos antigos gregos reflete a totalidade de um humanismo harmonioso onde espírito, corpo, arte e sociedade apresentam o maior ideal a ser imitado pelos modernos, não apenas em seu sentido estético, mas também ético e filosófico.

O ideal grego da *Paideia* pode ser compreendido como um “processo de construção consciente”⁹¹ e estava ligada à noção da *polis* como a forma ideal de organização política, destinada a homens livres e dotados de razão, ao qual o cidadão grego deveria ser formado para ser capaz de desempenhar um papel adequado na vida da polis. As leis do Estado são elas próprias formativas e servem como um sistema de orientação para a vida em sociedade e exercem uma influência importante no processo da *paideia*. O pilar da educação grega não era dar forma a um eu subjetivo, mas determinar uma essência humana ou conceber uma “imagem universal”⁹², elevar o homem de seu “estado gregário ou eu autônomo” para conceber o “Homem como ideia”⁹³. O conceito de *paideia* relaciona-se de forma íntima ao conceito de *aretê*, que poderia traduzir-se por virtude ou excelência, remonta as figuras cavaleirescas dotados de bravura e coragem que aparecem nas obras de Homero, possuindo características de “grandeza moral” e “eficácia educadora”⁹⁴. Uma vez que a *paideia* seja o elemento primordial para a formação do homem grego, a *aretê* opera como um ideal, um elemento de perfeição destinado a ser almejado por criaturas intrinsecamente sociais e só sendo realizável na vida social política.

O caráter ontológico distintivo do corpo grego segundo os escritos de Winckelmann não como uma máquina cartesiana ou um organismo

⁹¹ ZATTI, PAGOTTO-EUZEPIO, Educação como processo de formação humana: uma revisão em filosofia da educação ante a premência da utilidade, 2022, p. 23.

⁹² JAEGER, Paideia: a formação do homem grego, 1995, p. 15.

⁹³ Id., ibid., p. 14-15

⁹⁴ ZATTI, PAGOTTO-EUZEPIO, ibid, 2022, p. 26.

meramente físico desprovido de espírito que requer alguma alma independente para motivá-lo. Em vez disso, é uma entidade senciente, intencional, interativa, viva, transacional, culta, pensativa e que está moldada por seu ambiente físico circundante que continuamente atrai suas energias dando-lhe o sopro da vida, mas ainda modalda essencialmente pelo seu ambiente social e cultural. Assim como seu ambiente social, impregnado de liberdade e aguçada estética e filosoficamente, estimulou os gregos a darem forma às suas subjetividades para a máxima beleza e distinção, seu ambiente cultural permitiu-lhes elevar-se acima da natureza.

CAPÍTULO 2. FORMA E CONTEÚDO DA IMAGEM

— Por que és benévolo, divino Sócrates,
Com esse jovem? Maior nada concebes?
Por que o contemplas, como
Quem adora a um dos deuses?

— Quem mais fundo pensou, ama o vigor.
Quem viu o mundo, entende a juventude.
E muita vez os sábios
Prosternam-se à Beleza.

Hölderlin, Sócrates e Alcebiades

2.1. Da pedagogia do ver

O *Tratado sobre a capacidade de perceber o belo na arte* [1763] de Winckelmann é um texto chave para entendermos tanto sua teoria quanto sua *persona* filosófica, o ensaio em tom epistolar deriva de uma série de cartas endereçadas ao jovem Friedrich Reinhold Berg, da qual ele o amava como Aquiles amou Pátroclo, sua paixão é um reflexo de sua teoria:

É de ti mesmo que o assunto [a beleza] é tirado [...] a primeira vez que te vi, a consonância de nossas almas me foi revelada: sua cultura provou que minha esperança não era infundada; e encontrei num belo corpo uma alma formada para a virtude, dotada do sensível para a beleza.⁹⁵

O papel assumido por Winckelmann no texto é a da figura que orienta, mostrando os possíveis caminhos para o aprendizado do sensível e a compreensão dos axiomas que circundam o belo. O texto opera como um tratado pedagógico do olhar, revelando o processo autoformativo através da fruição estética, onde estão inseridos os axiomas do belo. A capacidade de perceber o belo na arte é um “dom divino”, uma capacidade inata ao homem, no entanto, ela permanecerá inerte se não for propriamente formada a partir de estímulos da plasticidade. Ela surge na juventude, “encoberta por emoções sombrias e confusas”, surgindo “como uma coceira que flutua sobre a pele,

⁹⁵ WINCKELMANN, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben, 1969, p. 138.

cujo lugar real não pode ser encontrado para coçar”⁹⁶, a referência é o diálogo de Sócrates sobre o amor em Fedro, quando o homem se depara com a beleza, essa coceira não é no corpo, mas na alma e indica o primeiro desabrochar simbólico das penas de suas asas que desejam alçar voo para reacender ao céu dos ideais.

Essa pedagogia dos sentidos visa tanto formar o sentido externo, ao qual é formado pela sensorialidade quanto o sentido interno – espiritual, necessário para perceber a beleza: “A ferramenta desse sentimento é o sentido externo e sua sede é o sentido interno: o primeiro deve ser preciso e o segundo deve ser sensível e refinado.”⁹⁷ O sentido externo é composto pelos sentidos comuns do corpo que percebem diretamente as propriedades sensoriais dos objetos externos no mundo, estes devem ser educados, através da “precisão do olho” que percebe a “verdadeira forma e grandeza dos temas das pinturas e a forma aplica-se à cor tanto quanto a forma”⁹⁸.

A beleza, no entanto, não é percebida diretamente pelos sentidos externos, mas sentida pela interioridade do espírito, uma sensibilidade especial da qual o próprio belo se desdobra:

O verdadeiro sentimento da beleza é como um molde de gesso líquido que é derramado sobre a cabeça de Apolo, tocando cada parte e envolvendo-a. O assunto que evoca esse sentimento não é o que o instinto, a amizade e a cortesia elogiam, mas o que sente o sentido interior, mais refinado, purificado de todos os outros propósitos em prol da beleza.⁹⁹

Para que a beleza seja percebida adequadamente, os sentidos externo e interno devem ser educados mutuamente, o primeiro deve ser preciso e o segundo sensível e aguçado. Os sentidos externos operam para reunir os dados sensoriais necessários para que o sentido interno alcance a sensação do belo, uma vez que “a ferramenta empregada por essa sensibilidade são os sentidos externos, e a própria sensibilidade está

⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 143. Sobre o diálogo platônico cf. PLATÃO, Fedro, 243 e – 257 b

⁹⁷ Id., *Essay on beauty*, In: *Writings on art*, 1972, p. 93. Trata-se do mesmo texto, mas a versão inglesa contém cortes de certos trechos, os de caráter mais pessoal que o ensaio original tem, no que tange principalmente a figura de Berg.

⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 93.

⁹⁹ Id., *ibid.*, p. 93.

localizada no sentido interno”¹⁰⁰. Se os sentidos externos são como um espelho que representa objetos externos para nós, o sentido interno atua como “um segundo espelho, no qual vemos a qualidade essencial de nossa própria semelhança, através do perfil”¹⁰¹. Winckelmann observa com tristeza que o senso interior de beleza “nem sempre é proporcional ao externo, ou seja, não é sensível com a mesma precisão que o sentido externo, pois opera mecanicamente, onde no caso do sentido externo há um efeito intelectual.”¹⁰² Assim como existem aqueles homens que são cegos para a beleza, como Bernini, aponta Winckelmann, que são “desenhistas genuínos sem sensibilidade”, mas que “são no máximo apenas hábeis em copiar a beleza, não em encontrá-la e desenhá-la eles mesmos”¹⁰³.

A educação para um sentido interior mais refinado, deve segundo Winckelmann, possuir estágios distintos: o primeiro é uma percepção primeva do olhar, que deve ser “preparado e rápido”, uma vez que “as primeiras impressões são as mais fortes e precedem a reflexão”, no entanto, essas impressões podem fazer com que o belo pareça “sombrio e insondável”, “até que o exame das obras admita a reflexão, a exija e a aceite”. O segundo é uma percepção mais delicada e ausente de qualquer paixão, é um mergulho completo do observador na obra, o belo então se mostrará na “harmonia das partes, cuja perfeição reside em uma suave subida e descida, que consequentemente afeta nossa percepção uniformemente e a guia suavemente, em vez de varrê-la repentinamente.”¹⁰⁴

Embora a sensação de beleza seja saboreada diretamente através de um sentido interior pronto e rápido, esse sentimento não deve ser abrupto como um relâmpago, porque tão intenso imediatismo perturba o estado de calma que Winckelmann afirma ser necessário para apreciar a harmonia das partes de um todo belo que constitui sua plenitude. De fato, não apenas a calma psíquica, mas também é necessária para que a beleza seja sentida: “o gozo de nós mesmos e o verdadeiro prazer devem ser alcançados com paz

¹⁰⁰ Id, *ibid.*, p. 93.

¹⁰¹ Id., *ibid.*, p. 94.

¹⁰² Id., *ibid.*, p. 94.

¹⁰³ Id., *ibid.*, p. 94.

¹⁰⁴ Id., *ibid.*, p. 94.

de espírito e de corpo, a percepção e o gozo da beleza devem ser delicados e suaves, vindo como um orvalho suave, em vez de um aguaceiro.”¹⁰⁵ A imagem anterior do gesso líquido derramado sobre o molde da cabeça de Apolo e se espalhando gradualmente de modo que “envolva cada parte dele” transmite essa sensação do sentimento de beleza suavemente florescente, “como a chegada de um belo dia, que é anunciado pelo encantador róseo luz da aurora”¹⁰⁶. Winckelmann defende ainda a calma suave de nosso senso interior de beleza ao raciocinar que, assim como “a verdadeira beleza da forma humana é geralmente incorporada em uma natureza inocente e tranquila”¹⁰⁷. Atravessado os dois estágios, alcança-se um terceiro, que é a “formação vívida da beleza contemplada”, sendo “a consequência das duas primeiras características, não algo independente; mas sua força cresce, como a memória, pela prática”¹⁰⁸. A pedagogia estética do ensaio é um reflexo da própria formação de Winckelmann, do trabalho erudito com a linguagem e seus conceitos enquanto bibliotecário até os anos em Roma em contato direto com as obras, É desenhando a profundidade do campo relacional entre imaginação e olhar ou mais precisamente, razão e sensibilidade. A relação entre imagem e palavra foi o grande embate que permeou toda a jornada literária de Winckelmann, de um lado o peso da palavra e seu valor enquanto exercício racional e erudito, onde o espírito absorve os conceitos e engendra o pensamento reflexivo; do outro o valor epistemológico da experimentação do ver e a dimensão empírica que irá legitimar a relação com o objeto.

O primeiro movimento do percurso da formação estética é a percepção da dialética entre palavra e imagem, é o despertar “do coração e sentimentos” através de excertos de textos antigos e modernos, tendo a poesia como destaque, sendo o “caminho leva à perfeição”, ao mesmo tempo que o olhar deve ser treinado para “contemplar a beleza na arte”¹⁰⁹. O valor do excerto textual aqui é muito significativo já que o próprio Winckelmann foi um colecionador de trechos de suas leituras ao longo de seus anos de formação,

¹⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 95.

¹⁰⁶ Id., *ibid.*, p. 95.

¹⁰⁷ Id., *ibid.*, p. 95.

¹⁰⁸ Id., *ibid.*, p. 95.

¹⁰⁹ Id., *ibid.*, p. 95.

o hábito de leitura e transcrição de passagens literárias nunca o abandonou, desde seus anos acadêmicos em Halle e Jena e principalmente como bibliotecário em Nöthnitz até sua morada em Roma¹¹⁰. O segundo movimento de formação é a apreciação e o comparativo entre impressões e o ideal materializado, Winckelmann sugere as gravuras de Pietro Santi Bartoli que derivam do Velho Testamento de Rafael, série de afrescos pintados em Loggie, no Vaticano: “essas duas obras serão para o olho intocado o que um modelo de escrita adequado é para a mão”.¹¹¹

Winckelmann já havia comentado em suas cartas o arrependimento de ter escrito as *Reflexões sobre a Imitação* antes de ter chegado à Roma e ter contemplado a arte antiga com seus próprios olhos. Desse modo, sua perspectiva diante das reproduções e cópias dos livros são semelhantes à condenação de Platão às imagens: “é como agrimensura no papel; a cópia em pequena escala é apenas a sombra, não é a verdade”¹¹². Fica evidente na teoria de Winckelmann, se analisarmos também seu percurso formativo, que as impressões não são completamente destituídas de valor, elas operam como o primeiro movimento que a consciência faz a partir das impressões mais primitivas e que norteiam o rumo ao ideal materializado, através da decomposição dos tempos, da análise e da comparação das imagens, ou seja, uma cartografia em que as formas se agrupam em um museu do imaginário. No entanto, a experiência sensorial diante das imagens originárias torna-se uma condição imprescindível para a formação: “o verdadeiro e pleno conhecimento da beleza na arte não pode ser alcançado senão pela contemplação das próprias pinturas originais”¹¹³. A relação entre beleza e verdade também surge no processo formativo, isso é, através de seu tom platônico das “certezas evidentes”: “Pois assim como a verdade convence mesmo sem provas, a beleza, se vista desde a juventude, dará grande prazer mesmo sem maiores instruções.”¹¹⁴

¹¹⁰ Cf. DÉCULTOT. Reading versus seeing? Winckelmann's excerpting practice and the genealogy of art history, 2020.

¹¹¹ WINCKELMANN, Essay on the beautiful in art, 1972, p. 95.

¹¹² Id., ibid., p. 96.

¹¹³ Id., ibid., p. 96.

¹¹⁴ Id., ibid., p. 96.

Winckelmann encerra seu ensaio com a máxima de sua teoria, a da experiência estética com a obra:

As coisas que são baseadas na sensação não podem ser dadas com a maior clareza e aqui nem tudo pode ser ensinado por escrito [...] Aqui diz: “Vá e veja”; e a você, meu amigo, “eu desejo voltar”. Esta foi sua promessa, quando gravei seu nome na casca de um esplêndido e frondoso bordo em Frascati, onde eu, em sua companhia, recordei minha juventude desperdiçada, sacrificada ao gênio. Lembre-se disso e de seu amigo, aproveite sua bela juventude em nobre alegria e longe da loucura da corte, para que você viva, e porque pode, e crie seus filhos e netos à sua imagem!¹¹⁵

Uma relação de mestre e discípulo se revela para onde o mestre se oferece nu ao olhar do discípulo, em que o nobre mestre revela o seu medo e a sua fragilidade humana. Uma melancolia profunda e incontornável, uma memória que reaparece na própria existência, na juventude nunca vivida, talvez até nas renúncias na existência, na solidão e na dor, nunca adormecidas. Porém, só o sentido inato da beleza não basta e nem mesmo o simples conhecimento: é justamente a capacidade de aplicar o conhecimento, aquele aprender a ver que o próprio Winckelmann tentou na cidade eterna, ser o cerne do ensino: uma centralidade do olhar, em que o sentido externo e o sentido interno devem envolver-se mutuamente de forma “sensível e delicada”.

2.2. Da idealidade da razão

A história, isso é, o sistema da cultura – discursos, teorias e representações – é em Winckelmann a trajetória de formação da humanidade que se dá esteticamente, onde a imagem é o cerne de seu movimento. A investigação do teórico alemão busca fundamentar uma “essência da arte” dentro do tecido histórico, essa reflexão em particular nasce como um devaneio:

¹¹⁵ WINCKELMANN, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben, 1969, p.

Imagino-me, de fato, aparecendo no Estádio Olímpico, onde tenho a impressão de ver inúmeras estátuas de jovens e viris heróis, e carruagens de bronze de dois e quatro cavalos, com as figuras dos vencedores erguidas sobre elas, e outras maravilhas da arte.¹¹⁶

Essa “fuga poética” não é “uma mera fantasia”, mas o movimento da consciência que reúne e coleta as imagens da história para interrogá-las: “o entendimento e o olhar agregam-se e configuram o todo em um único espaço”, como um verdadeiro museu imaginário, “o espírito se encontra no meio delas [das imagens]”, sem essa configuração mental não há a possibilidade de produzir um juízo estético e acima de tudo encontrar o fundamento do belo.¹¹⁷

Winckelmann opõe-se a um teoria subjetivista do belo, por mais que a beleza seja “um dos grandes mistérios da natureza, cuja influência todos vemos e sentimos, mas uma ideia geral e distinta sobre sua essência deve ser classificada entre as verdades ainda não descobertas”¹¹⁸.

A divergência da experiência humana e o valor de suas concepções nas mais diferentes culturas não anula o belo como pertencente à esfera universal, uma vez que a inconsonância desses olhares nada mais são que o seu sentido mais primevo e mundano:

A causa está nas nossas paixões, que na maioria dos homens são excitadas ao primeiro olhar, e os sentidos já estão satisfeitos, quando a razão, insatisfeita, procura descobrir e desfrutar o encanto da verdadeira beleza. Não é, então, a beleza que nos cativa, mas a sensualidade.¹¹⁹

No entanto, “o belo é sentido pelas sensações, mas é reconhecido e compreendido pelo entendimento”¹²⁰. O fundamento racional necessário para a compreensão e entendimento da beleza perfaz os olhos daquele que contempla e este deve trazer dentro de si uma imagem do todo. A natureza não é esteticamente normativa e o belo não resulta de um processo de

¹¹⁶ WINCKELMANN, History of ancient art, vol. II, 1880, p. 330.

¹¹⁷ Id., ibid., p. 300-301.

¹¹⁸ Id., ibid., p. 304.

¹¹⁹ Id., ibid., p. 304.

¹²⁰ Id., ibid., p. 308.

seleção do conjunto dessa norma, em vez disso, o ideal é o fator determinante da criação. A essência do belo é sobretudo uma abstração, a teoria de Winckelmann metamorfoseia em uma metafísica da qual a beleza mais elevada encontra-se apenas no divino. Tal concepção não deve ser compreendida como um retorno a um método escolástico de explicação de mundo, mas uma teoria platônica onde as formas ideais apresentam uma constituição de pureza que permanece imutável apesar das mudanças das épocas:

Os sábios que meditaram sobre as causas da beleza universal colocaram-na na harmonia da criatura com os propósitos do seu ser, e das partes entre si com o todo, porque a investigaram nas obras da criação, e procuraram alcançar até mesmo a fonte da mais alta beleza. Mas, como isto é sinônimo de perfeição, da qual a humanidade não é um receptáculo adequado, a nossa ideia de beleza universal é ainda indefinida; e é formado dentro de nós por aquisições únicas de conhecimento que, quando coletadas e unidas, nos dão, se corretos, a ideia mais elevada da beleza humana — que exaltamos na proporção em que somos capazes de nos elevar acima da matéria.¹²¹

A contemplação do belo não é uma experiência inerte e passiva, mas um ato reflexivo do entendimento do belo enquanto uma estrutura cognata com os processos mentais, – tal como uma “ciência da experiência da consciência” para ilustrar através do pensamento de Hegel – a estética perfaz uma trajetória entre as imagens para o espírito absorver o todo. Somente essa jornada permitirá o espírito o reconhecimento do belo enquanto uma dimensão de harmonia, isso é uma concepção baseada em unidade e indivisibilidade que se eleva para além da corruptibilidade da matéria. A metáfora divina da criação do homem como criação artística novamente é significativa, o observador diante da escultura reconhece pela razão o ideal ali inserido:

A beleza mais elevada está em Deus; e a nossa ideia da beleza humana avança em direção à perfeição na medida em que pode ser imaginada em conformidade e harmonia com aquela existência mais elevada que, na nossa concepção de unidade e indivisibilidade, distinguimos da matéria. Esta ideia de beleza é como uma essência extraída da matéria pelo fogo; procura gerar para si uma criatura

¹²¹ Id., *ibid.*, p. 310

formada à semelhança do primeiro ser racional projetada na mente da Divindade.¹²²

A beleza em si é a “ausência de individualidade”, despojada de humanidade da qual “suas formas não são descritas por pontos nem linhas”¹²³. Essa figuração da ausência de qualquer materialidade representa a “suficiência total da natureza divina para si mesma”¹²⁴, assumindo a unidade e a indivisibilidade de uma ideia abstrata. Destituída de qualquer particularidade sensível, o belo ideal enquanto conceito “deve ser como o melhor tipo de água, tirada da própria nascente; quanto menos sabor tiver, mais saudável é considerada, pois é isenta de qualquer composto estranho”¹²⁵

A ponderação reflexiva de Winckelmann nessa cadeia de pensamentos que vaga entre as esculturas, não extrai delas nenhum ponto derradeiro para o vislumbre do belo absoluto em suas mais diversas tipologias entre as figuras de deuses e heróis da mitologia. No entanto, a abstração pura do conceito e sua relação de ilustração empírica é mediada paradoxalmente pela figura do efebo. É muito significativo colocar esta figura no centro especulativo, pois o florescer da juventude “apresenta uma imagem de masculinidade anterior à sua formação pelas circunstâncias sociais ou políticas”¹²⁶, isso é, um estado de pureza onde há “uma subjetividade autossuficiente, livre e não alienada, porque ainda era, em grande medida, informe”¹²⁷. Essa pureza das formas e também da alma, é evidenciada na figura angelical do *Eros de Borghese* (imagem 2):

Eu poderia desejar, neste lugar, descrever uma beleza que dificilmente poderia ter tido origem humana. É um gênio alado, na Villa Borghese, do tamanho de um jovem bem formado. Se a imaginação, preenchida com as belezas únicas exibidas em toda parte na natureza, e ocorrida na contemplação daquela beleza que flui de Deus e leva a Deus, moldasse, durante o sono, a visão de um anjo, cujo semblante era iluminado pela refulgência divina, e cuja forma era aparentemente uma efluência da fonte da mais elevada harmonia - em tal forma deixe o leitor colocar diante de si

¹²² Id., *ibid.*, p. 310.

¹²³ Id., *ibid.*, p. 311.

¹²⁴ Id., *ibid.*, p. 311.

¹²⁵ Id., *ibid.*, p. 311.

¹²⁶ POTTS, *Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of art history*, 2000, p. 165.

¹²⁷ POTTS, *ibid.*, p. 165

esta adorável imagem. Pode-se dizer que a natureza, com a aprovação de Deus, a moldou segundo a beleza dos anjos.¹²⁸

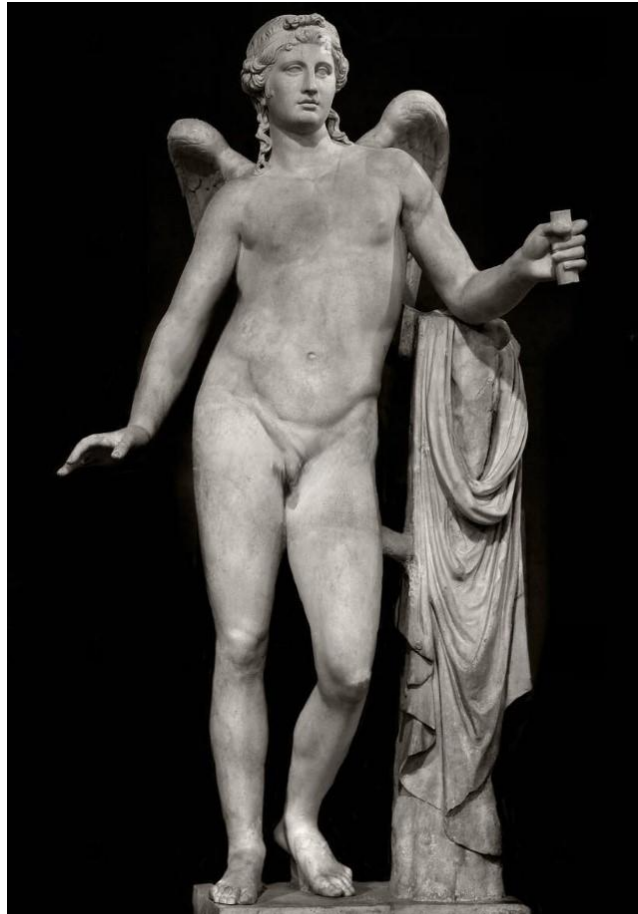


Imagem 2: Eros de Borghese, cópia romana em mármore, c. séc. I - IV a.C, Museu do Louvre, Paris.

A figura humana é o próprio ideal do belo, posição que tomará mais tarde, em consonância ao pensamento de Winckelmann, Kant¹²⁹. Na Crítica da Faculdade do Juízo, o filósofo ilustra o ideal de belo através do *Doríforo* de Policleto (imagem 3), segundo o mítico tratado do *Kanon* e a escultura originária em bronze do escultor, cuja teoria concebe as proporções da figura humana segundo a regra de proporção harmônica de representação. Dada a falta de evidências concretas para as proposições teóricas de Policleto, uma vez que uma cópia romana em mármore só seria descoberta décadas depois da publicação da Crítica, Kant propôs imaginar os julgamentos de gosto em

¹²⁸ WINCKELMANN, History of ancient art, vol. II, 1880, p. 325

¹²⁹ Cf. GADAMER, Verdade e método, 1999, p. 99

relação a “mil homens”, homens como os jovens atletas que poderiam ter servido como protótipos do Doríforo. Para a descrição da escultura, não sem aquele sabor de enigma de sua filosofia, Kant precisou invocar uma “analogia da apresentação óptica”:

É no espaço, onde a maior parte delas [as imagens] se reúne, e dentro do contorno, onde o lugar é iluminado pela mais forte concentração de luz, que se torna cognoscível a grandeza média, que está igualmente afastada, tanto segundo a altura quanto a largura, dos limites extremos das estaturas máximas e mínimas; e esta é a estatura de um homem belo.¹³⁰



Imagem 3: Doríforo, cópia romana em mármore, provavelmente de um original grego em bronze, c. séc. VI a.C., Museu Arqueológico Nacional de Nápoles.

A descrição de Kant da idealização do cânone de Policleto como análoga a um conjunto de imagens sobrepostas – onde cada imagem evoca o

¹³⁰ KANT, Crítica da faculdade do juízo, 1995, p. 80.

julgamento estético de um observador diante do objeto, o cânone opera como uma mediação entre elas – provavelmente respondeu à ênfase de Winckelmann no processo de conceitualização do ideal do belo. O processo de idealização da arte derivada dos mitos gregos do artista idealizador que combinava distintas partes de diferentes corpos presentes na natureza para fazer um único corpo idealizado, para Winckelmann, essa convergência corresponde a elevação da natureza pelo artista:

Mas a natureza e a estrutura dos mais belos corpos raramente são isentas de falhas. Eles têm formas que podem ser encontradas mais perfeitas em outros corpos, ou que podem ser imaginadas mais perfeitas. Em conformidade com este ensinamento da experiência, aqueles artistas sábios, os antigos, agiram como faz um jardineiro habilidoso, que enxerta diferentes brotos de espécies excelentes no mesmo tronco; e, assim como uma abelha colhe muitas flores, suas idéias de beleza não se limitavam ao belo de um único indivíduo, – como às vezes o são as idéias de poetas antigos e modernos, e da maioria dos artistas dos dias atuais – mas eles procuraram unir as partes belas de muitos corpos belos; aprendemos isso também com o diálogo entre Sócrates e o célebre pintor Parrásio.¹³¹

Por vezes Winckelmann invocou esta estruturação do ideal, nomeadamente na sua doutrina formal da beleza, a convergência desta tipologia que remonta aos processos artísticos presentes nas fontes antigas, porém tanto Winckelmann quanto Kant, referiram-se a um processo estritamente psicológico, uma operação da consciência, a explicação em termos de “apresentação óptica” para usarmos o termo kantiano é simplesmente uma analogia. A maneira dos antigos parece implicar que o artista compilou suas impressões sobre diferentes corpos, o modelo de Kant em particular reconhece que diferentes julgamentos do mesmo corpo – julgamentos que foram coletados, compilados e configurados pelo artista – podem constituir imagens que dão forma ideal. A este respeito, a descrição de Kant da técnica de Policlete estava mais próxima da teoria da imitação de Winckelmann do que das narrativas simplistas antigas de idealização artística como um mero mosaico configurativo das belezas a serem encontradas em partes distintas para formar um todo belo.

¹³¹ WINCKELMANN, History of ancient art, vol. II, 1880, p. 314-315. Sobre o diálogo platônico cf. PLATÃO, A República, livros VI e X.

No entanto, o que mais aproxima Kant de Winckelmann, é a colocação do filósofo do ideal tanto em um sentido estético quanto ético no mesmo esquema de crítica, reflexão e julgamento da razão pura, ou seja, somente a figuração do homem que deriva a “beleza fixada por um conceito de conformidade a fins objetiva”¹³². isso é, que é inerente de seu espírito, portanto “o ideal consiste na expressão do moral, sem o qual o objeto não aprazeria universalmente”¹³³. Essa expressão é, no pensamento kantiano, a similitude entre o ato de julgar tanto no sentido moral, como no estético, pois derivam de sua expressão que se dá na visualidade, na ilustração:

A expressão visível das ideias morais, que dominam internamente o homem, na verdade somente pode ser tirada da experiência; mas tomar por assim dizer visível na expressão corporal (como efeito do interior) a sua ligação a tudo o que nossa razão conecta ao moralmente bom na ideia da suprema conformidade a fins: a benevolência ou pureza ou fortaleza ou serenidade, etc.¹³⁴

Aqui é bastante significativo a associação entre o belo ideal e o ideal de perfectibilidade que marcam nos diversos escritos de Kant. O ideal de perfeição moral é senão o “cultivo da vontade até alcançar a mais pura intenção virtuosa”¹³⁵, “onde a lei se converte [...] no móbil das suas ações que se conformam ao dever e obedecem-lhe por dever – o que constitui a perfeição prático-moral interna”¹³⁶

A arte representa a totalidade do homem e a formação humana diante do objeto estético. Na figura do efebo em particular, é possível notar uma relação particular que circunda o papel da subjetividade do observador, fazendo com que neste processo de contemplação, que incorpora-se à universalidade daquilo que o objeto estético representa em termos de conteúdo espiritual como aquilo que se apresenta eticamente:

Para as noções humanas, que atributo poderia ser mais adequado às divindades sensíveis, e mais fascinante para a imaginação, do

¹³² KANT, Crítica da faculdade do juízo, Crítica da faculdade do juízo, 1995. p. 81

¹³³ Id., ibid., p. 81

¹³⁴ Id., ibid.

¹³⁵ KANT apud. SANTOS, Considerações sobre a perfectibilidade humana a partir de Rousseau e Kant, 2013, p. 53

¹³⁶ KANT, ibid., p. 81

que uma juventude eterna e uma vida primaveril, quando a própria memória da juventude que já passou pode nos alegrar em anos posteriores? Estava em conformidade com a ideia deles [dos gregos] da imutabilidade da natureza divina; e uma bela forma jovem em suas divindades despertou ternura e amor, transportando a alma para aquele doce sonho de êxtase, em que consiste a felicidade humana - o objeto e o fim último de todas as religiões, sejam elas bem ou mal compreendidas.¹³⁷

Como 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", a arte grega para Winckelmann expressa "o máximo de conteúdo num mínimo de apresentação no mundo do devir"¹³⁸. É nesse sentido que o efebo permanecerá o ideal como particularmente desmaterializado, ou seja, na medida em que representa a pureza da forma, como um imperativo estético, então, o espírito projeta uma imagem purificada do corpo que é simbolicamente o divino. A representação dotada de contornos fluidos e movimentos ondulantes: "Desta grande unidade de formas juvenis, seus limites fluem imperceptivelmente uns para os outros, e o ponto preciso de altura de muitos, e a linha que os limita, não podem ser determinados com precisão"¹³⁹:

As formas de um belo corpo são determinadas por linhas cujo centro está em constante mudança e que, se continuadas, nunca descreveriam círculos. São, conseqüentemente, mais simples, mas também mais complexos, do que um círculo, que, por maior ou menor que seja, tem sempre o mesmo centro e ou inclui outros, ou está incluído em outros.¹⁴⁰

Quando Winckelmann teoriza a respeito dos contornos da superfície como uma beleza purificada que nenhuma apreensão de uma figura real pode sustentar, é um modo de visão em que "a fronteira e o centramento da figura, o sentido sela como objeto definível, e da visão do eu como um sujeito coerente, são de fato dissolvidos."¹⁴¹

¹³⁷ WINCKELMANN,

¹³⁸ GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 146.

¹³⁹ Id, History of ancient art, vol. II, 1880, p. 313,

¹⁴⁰ Id., ibid., p. 313.

¹⁴¹ POTTS, Flesh and ideal: Winckelmann and the history of art, 2000, p. 167,

Winckelmann expressa a ideia de que a experiência do ver – na estética e na contemplação da arte – opera através de uma mudança interior do olhar do observador diante dos objetos, não apenas porque é exercido através do trabalho da razão e da imaginação (e todo o conjunto de imagens do imaginário), mas a própria necessidade de uma contemplação empírica do belo. A capacidade da arte de tornar a ausência (o passado intangível) presente pode ser entendida em um sentido imaginário ou a capacidade de tornar o invisível visível. Em outras palavras, a questão da presença torna-se especificamente uma questão de visão e imaginação: a presença é, antes de mais nada, uma questão de presença aos olhos e à imaginação do espectador. Ele sugere que é precisamente desvelando algo oculto – algo originalmente invisível e ausente aos olhos – que é trazido à visão pela primeira vez

A figuração fundamentará aquilo que Winckelmann denomina como ideal do belo ideal na arte como a forma, isso é, o contorno, o desenho. O desenho opera como um processo dialético do preenchimento de um vazio que se demonstra pelos seus relevos, como “as silhuetas deixadas impressas na areia pelos lutadores” como objeto de estudo da qual a “bela nudez dos corpos se mostrava”¹⁴². As impressões na areia operam como um intermediário na revelação da beleza ao artista. No entanto, este não é um distanciamento ou velamento da beleza como tal, mas a libertação do princípio formal como elemento essencial da beleza em sua dimensão plástica. O que está distanciado – o aspecto material – é precisamente a propriedade composta do objeto da natureza, que é irrelevante, supérfluo e não essencial ao belo absoluto, isso é, o ideal. Ao mesmo tempo, de maneira paradoxal, o belo intermediado pela impressão na areia permite a proximidade da visão e o delineamento enfático do belo, não a sua separação. Esta distinção de forma e conteúdo é implicitamente uma distinção entre espiritual e material. O espírito do ideal artístico encontra-se na disposição formal e na distribuição do seu conteúdo, e não no seu

¹⁴² WINCKELMANN, Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, 1975, p. 13

conteúdo em si mesmo. A revelação da beleza formal é, com efeito, o velamento da base material do modelo original. No caso das impressões deixadas na areia, a forma é vista justamente na ausência do aspecto material – nos espaços vazios, nas linhas e nas marcas deixadas pelo corpo agora ausente. Uma figura vista “em relevo” é uma figura vista na ausência do corpo.

Em outros exemplos, como o do método do *panejamento*, “a arte de vestir o nu das figuras e as vestimentas que formam suas dobras”¹⁴³, a dimensão artística de revelar a forma envolve o velamento do conteúdo e da matéria, em vez da sua ausência literal como é o no caso das Vestais, figuras do sacerdócio de Vesta e simbolização da pureza cujo drapeado produzidos exalta “uma nobre liberdade e uma suave harmonia do conjunto, sem ocultar o belo contorno do nu, que aparece ao olhar sem constrangimento”¹⁴⁴, criadas “a partir de vestes finas e molhadas que, por isso, [...] aderem estreitamente à pele e ao corpo, deixando ver o nu.”¹⁴⁵

A forma distinta de seu conteúdo é um modelo invisível de beleza. Só é implicitamente visível nos aspectos predominantemente materiais do modelo, nas suas partes e características específicas. A roupa, o velamento destas partes, não revela a nudez do corpo; revela o “contorno nu” - isto é, a forma despojada de sua materialidade. Tudo o que não contribui para o contorno desvia o olhar do artista como do observador aquilo que é essencial, o aspecto formal da obra que deriva de uma economia de formas. A revelação da forma envolve, paradoxalmente, ocultação e duplicação. A duplicação em material secundário (como na areia e na cortina) não é uma duplicação exata, nem é inferior ao original. Nesta “cópia” apenas se repete o elemento formalista do original, e não o modelo como um todo. Nem esse elemento é repetido exatamente; a forma do original é destacada como distinta de seu conteúdo, como em relevo. Portanto, o elemento formal ocupa uma posição “mais elevada” na obra de arte do que no original. O formal é intensificado em

¹⁴³ Id., *ibid.*, p. 52.

¹⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 52.

¹⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 52

vez de duplicado, tornado mais visível, mais pronunciado, do que é encontrado na materialidade excessiva do modelo da natureza.

Este procedimento artístico em seu caráter dialético, é exemplificado na descrição de Winckelmann do método de Michelangelo, o “Fídias dos tempos modernos”, que se aproximou mais dos gregos do que qualquer um de seus contemporâneos¹⁴⁶. Ao fazer uma escultura, Michelangelo começou com pequenos modelos que foram submersos em água – introduzidos ou impressos em um material secundário. O princípio contrastante da água trouxe à tona o delineamento sutil das formas dos modelos: “A água, que se achegava até mesmo as partes mais insignificantes, seguia com absoluta fidelidade o traçado delas, descrevendo-lhe com linhas bem exatas todos os contornos.”¹⁴⁷. Assim, em vez de observar o modelo como matéria estendendo-se pelo espaço, observa-se a forma imprimindo-se no material da água. A forma em relevo é uma inversão da materialidade do modelo original, uma espécie de negativo fotográfico que é, por sua vez, invertido em materialidade na escultura final.

A ideia de um intermediário – um material secundário – que isola o elemento formal do material, explicita as noções paradoxais de Winckelmann de nudez velada ou da revelação por submersão, o objeto original inserido na natureza. Em vez disso, o verdadeiro modelo de imitação é o elemento especificamente formal – o contorno, a forma ou a estrutura. Isto implica que os gregos poderiam, afinal de contas, estar implicitamente de posse do estado ideal de beleza, bem como ser capazes de expressá-lo explicitamente através da arte - trazendo-o para uma presença mais próxima da visão e da consciência do que existe nos objetos naturais. Isto pode ser interpretado como significando que o chamado estado natural ou original da Grécia, em um sentido rousseauiano, é inferior ao do ideal alcançado através da arte. Se a beleza da obra de arte pode trazer a essência do belo, a forma, à predominância sobre o material, então ela pode, em certo sentido, estar acima da beleza meramente composta da natureza.

¹⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 60

¹⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 63

O método artístico de Michelangelo – isolar o elemento formal de um único modelo artístico e aumentar a sua presença para a visão na obra de arte – pareceria ser uma progressão para além da beleza meramente natural. Contudo, não é assim que Winckelmann percebe a questão. Embora acredite que a arte retrata “uma natureza mais bela e mais perfeita”¹⁴⁸, esta perfeição não é simplesmente a presença intensificada de uma forma já possuída pelo modelo. A revelação da forma tem um motivo oculto. a criação de uma forma superior, uma forma que não está presente nem mesmo implicitamente em qualquer corpo individual e natural:

[Os artistas gregos] começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções gerais que deviam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constituiu seu modelo ideal.¹⁴⁹

O artista também não molda esta forma superior de beleza com referência a um único objeto natural, o ideal superior de beleza é destilado da beleza natural como um todo, do acúmulo de múltiplos objetos belos:

A imitação da beleza na natureza ou se dirige a um objeto único, ou reúne as observações sugeridas por diversos objetos e realiza um todo único. O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato. [...] O segundo é o caminho que leva ao belo universal e às imagens ideais desse belo; foi e que os gregos trilharam.¹⁵⁰

A superação da beleza como dada naturalmente envolve a distinção entre o fragmento e o todo, que é análoga à do múltiplo e do unificado. Isto pode ser entendido em dois sentidos: o da parte de um único objeto para o objeto como um todo, e o do único objeto estético para a beleza como um todo (em outras palavras, para outros objetos estéticos). Em ambos os casos, uma relação discordante entre o fragmento e o todo é uma deficiência de beleza. Esta ideia de que se chega a uma forma “geral” de beleza através da reunião de “vários objetos individuais” origina-se na teoria de Platão –

¹⁴⁸ Id., ibid, p. 45.

¹⁴⁹ Id., ibid, p. 44-45.

¹⁵⁰ Id., ibid., p. 47.

detalhar os diferentes degraus para eventualmente fixar os olhos na beleza como tal, em sua forma absoluta. O ideal resultante não pode ser encontrado em nenhum desses objetos particulares, em vez disso, contém “a essência daquilo que de outra forma está disperso por toda a natureza”¹⁵¹.

A metáfora do mar como uma grande massa de água que dissolve toda a turbulência, é expressiva por uma série de razões. Ele contém em uma metáfora inúmeras outras imagens que percorrem o texto¹⁵². Há, antes de mais nada, uma ressonância do mar com a inversão e o relevo da representação do espírito. A forma do modelo do artista se torna presente à consciência por meio de um véu, um obscurecimento do elemento material contrastante. Esta lacuna na visão, um véu de modéstia que traz o contorno à vista, é o delineamento de uma unidade vazia e indiferenciada dentro dos limites da forma. Atrás do véu, as partes individuais são ocultadas enquanto o todo fica visível. A imagem do mar é também a de um grande delineamento, de um grande entorno e de um contorno inverso - como um negativo - que dá unidade à forma e harmonia ao todo. Há ressonância desta imagem com metáforas de fluidez e solidez, cada um dos exemplos de Winckelmann de revelação da forma envolve uma forma fluida de matéria como seu princípio contrastante, como o material secundário através do qual o elemento formal é revelado. As vestes aderem à pele como se estivesse úmida; O recipiente de água de Michelangelo toca “até as características mais discretas” do modelo. Até a areia tem características de fluidez (e de maleabilidade, como a argila no modelo primevo do artista). Em cada caso, a matéria fluida caracteriza-se principalmente como um contraponto ao original, ao espiritual e ao modelo da obra de arte. O “espírito” da obra de arte, o seu original, é um corpo sólido e unificado (o modelo, o atleta) – um todo bem formado e definido. Da mesma forma, o produto artístico, a escultura final, caracteriza-se pela solidez e unidade. O material secundário “fluido”, pelo contrário, não tem forma; nem é determinada, recebe sua forma como impressões do unificado e do todo. O material fluido é aquilo que passivamente toma forma em si mesmo. Não

¹⁵¹ Id., *ibid.*, p. 48

¹⁵² Cf. STAFFORD, *Beauty of the Invisible: Winckelmann and the aesthetics of imperceptibility* e KEMP, *Some reflections on watery metaphors in Winckelmann, David and Ingres*.

resiste à imposição da forma. A imagem ideal do mar é a do espírito e da forma ideais – a forma que contém apenas matéria passiva e preeminentemente maleável, um conteúdo que não pode neutralizar ou minar qualquer forma que lhe seja imposta como um todo. Seu todo nada mais é do que a forma que lhe é dada; é um todo sem partes.

Essa imagem de fluidez permeia o texto de Winckelmann. Numa passagem, ele a utiliza para descrever o efeito visual da pressão sobre a pele do corpo esculpido, onde as dobras das esculturas gregas possuem “uma suave ondulação, as faz surgir uma da outra, a maneira de ondas, de modo que parecem constituir um todo e produzir uma única nobre pressão”¹⁵³. Ondas suaves são variações formais que não prejudicam a unidade do todo; Winckelmann não mede esforços para condenar todos os fenômenos de pele e superfície que não se enquadram nesta imagem. Ele critica a superabundância das esculturas modernas, da qual a pele apresenta “pequenas dobras parciais, separadas da carne”, além de uma “série de pequenas impressões, bem como covinhas muito numerosas e demasiado aparentes”¹⁵⁴. Contra o excesso de tais características superficiais e ignóbeis, a escultura grega será marcada por um contorno de “sábria economia”¹⁵⁵. Contorno é a metáfora perfeita para a serenidade do fundo do mar mesmo quando as ondas são convulsivas, atingindo portanto, o equilíbrio entre inércia e paixão. Como enfatiza Winckelmann, “a linha que separa a plenitude e o supérfluo da natureza é muito sutil”¹⁵⁶, a delicadeza da linha e o delineamento arredondado da onda são precisamente aquilo que será o primordial da plenitude sem excessos.

A imagem metafórica do mar é consistente com a linguagem do texto como um todo. No entanto, existe uma ambiguidade quanto à forma como este contorno arredondado é alcançado. Idealmente, o material que preencherá uma forma artística deveria ser semelhante ao do mar – passivo e fluido. Contudo, a escultura, a arte do cinzel, implica precisamente o oposto –

¹⁵³ Id., *ibid.*, p. 46.

¹⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 46.

¹⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 46.

¹⁵⁶ Id., *ibid.*, p. 49.

um conteúdo que resiste à forma imposta. Consequentemente, o próprio ato de autocontenção, a realização deste ideal harmônico, não é de forma alguma uma atividade de “grandeza serena”.

O corpo grego nesse sentido é fortuito – requer alguma modelagem, mas pouco cinzelamento. Qualquer “abuso do corpo” e qualquer coisa “que prenda e confine” é cautelosamente evitado na cultura grega¹⁵⁷. O exercício físico e uma “dieta mais rigorosa” são ocasionalmente necessários quando um jovem é encontrado “apresentando sinais de gordura”¹⁵⁸. Mas, no geral, uma circunstância feliz de tempo, localização e clima evita a necessidade de quaisquer medidas violentamente ascéticas. A tensão pode ser maior, contudo, para outros povos de outras épocas. O ideal do mar, com a sua grandeza tranquila, pode, em diferentes circunstâncias, exigir estratégias escultóricas que são muito menos felizes e económicas do que as utilizadas pelos gregos.

Tudo o que foi inspirado e ensinado pela natureza e pela arte para promover o desenvolvimento do corpo, para preservá-lo, desenvolvê-lo e embelezá-lo desde o nascimento até o nascimento completo foi implementado e utilizado em benefício da física da beleza dos antigos gregos.¹⁵⁹

É, por um lado, uma forma de formas – o ideal de unidade, postura e autocontenção. É, por outro lado, a dissolução de todas as formas menores. Alcança a sua unidade ideal nivelando as suas partes constituintes, sacrificando a forma autossuficiente e unificada da parte em favor da forma do todo.

2.3. Dos processos imitativos

Através de sua definição do ideal, Winckelmann destaca a importância de superar a natureza através da aspiração a um ideal e, ao fazê-lo, destaca a originalidade e a natureza transcendente de sua visão da mentalidade grega

¹⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 42.

¹⁵⁸ Id., *ibid.*, p. 42.

¹⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 42.

antiga. A concepção de beleza, platônica em seu íntimo, na verdade exigia a combinação das duas esferas: alcançando a forma perfeita da beleza ideal, a arte torna-se na realidade a medida da natureza. A natureza portanto, deve ser vista através das formas gregas, enquanto essas formas vistas propriamente em sua homogeneidade, tornam-se a medida da harmonia interior do espírito daquele que as contempla. O "aperfeiçoamento" da arte depende da tentativa de "reproduzir a verdade da natureza", a perfeição alcançada anteriormente na arte clássica, confere à obra de arte uma potência mágica. Embora Winckelmann reconhecesse que a vitalidade privilegiada da arte clássica estendeu a metáfora da arte como viva além do Renascimento italiano, ele encontrou a essência da vitalidade artística não no realismo, mas na relação do espectador com a obra de arte. Essa mudança tornou a fruição estética como contemplação ideal, seu foco na relação entre espectador e obra desconstruiu a noção de realismo como norma na arte ocidental e, mais especificamente, a tendência de olhar a arte ou a cultura com um viés metafísico.

A metáfora do mar usada por Winckelmann evidencia o duplo caráter do ideal como uma “unidade entre o que é imagético e o que se estabelece para além do campo figurativo”¹⁶⁰. Sua composição enquanto desenho na materialidade, isso é, o contorno e suas formas (“nobre simplicidade”) e a expressão da interioridade (“serena grandeza”), evidenciada pela figura de Laocoonte e a metáfora do mar:

O caráter geral, que antes distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada. Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude. Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite; é antes um gemido

¹⁶⁰ GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 116

angustiado oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e por assim dizer se equilibram. Laocoonte sofre como o Filoctetes de Sófocles. Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma.¹⁶¹



Imagem 4: Grupo do Laocoonte, cópia romana em mármore, c. séc. IV a.C., Museu do Vaticano, Roma.

¹⁶¹ WINCKELMANN, Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, 1975, p. 53.

. O mar que em sua superfície denota violência em suas ondas, mas na sua profundidade a calma resplandece. A teoria estética de Winckelmann aparece como oposição a ênfase na extravagância, no movimento e nas paixões que são tipológicas na arte barroca e rococó. As formas simples da criação que abdica do supérfluo e do excesso efetivando a reflexividade da alma que emerge silenciosamente em sua grandeza. Mesmo em profundo sofrimento diante do ataque das serpentes, a alma do sacerdote de Tróia não fraqueja e não grita, mas suspira em uma opressão angustiante revelando a magnitude de sua alma.

Parece contraintuitivo da parte de Winckelmann expor sua tese através da ilustração maior a partir de um complexo, contorcido e patológico Laocoonte, as características de “nobre simplicidade” e “serena grandeza” seriam muito mais adequadas em descrições como as de figuras como Antínoo e o Apolo de Belvedere. A escultura perfaz como uma das mais importantes em termos plásticos desde a Renascença, momento de sua descoberta em 1506. Trata-se da mesma obra que Plínio, no livro 36 de sua *História Natural* a descreveu como *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum* (“a maior de todas as obras de pintura e escultura”)¹⁶²; e para os renascentistas o julgamento de Plínio era um axioma de validade. Quando o seu elogio foi repetido por Michelangelo, que esteve presente imediatamente após a descoberta, a reputação da obra elevou-se à sua máxima potência. Não apenas Michelangelo, mas Ticiano, e mais tarde Bernini, Rubens e outros grandes artistas reverenciaram e imitaram a obra; e os vereditos proferidos sobre ela até a época de Winckelmann são uma longa sucessão de superlativos. Uma vez que influenciou diretamente a arte dos períodos tardios do Renascimento e do Barroco, a sua afinidade com a escultura barroca é muito real - na verdade, o período da arte grega a partir do qual data é frequentemente descrita como “Barroco Helenístico”. Os artistas do século XVII viram nele um exemplo de naturalismo extremo e de uma paixão incontida, não sendo surpreendente que o próprio Bernini, da qual

¹⁶² PLÍNIO apud LESSING, Laocoonte, p.

Winckelmann aponta como a figura por trás do declínio do bom gosto, a considerassem o cânone máximo da beleza da antiguidade.

Dada a imensa reputação do Laocoonte, Winckelmann não poderia deixar de inseri-lo em seu corpo teórico e com o seu fervor combativo como ilustração máxima da “nobre simplicidade” e “serena grandeza”. Apesar de todas as suas afinidades barrocas, a sua magnitude não residia naqueles aspectos que Bernini e os seus sucessores admiravam, mas precisamente em seu completo oposto. Sem hesitação Winckelmann admite que a figura está em “extremo sofrimento que se esforça para reunir a força consciente de sua alma para suportá-lo”:

Enquanto os músculos incham e os nervos se tensionam com a tortura, o espírito determinado é visível na testa túrgida, o peito é distendido pela respiração obstruída e pela explosão reprimida de sentimento, para que ele possa reter e manter dentro de si a dor que o tortura. O suspiro ansioso e a inspiração esgotam a barriga e tornam os lados ociosos a tal ponto que quase conseguimos ver os movimentos das entranhas. Mas o seu próprio sofrimento parece angustiá-lo menos do que o dos seus filhos, que voltam o rosto para o pai e gritam por socorro; os sentimentos do pai são visíveis nos olhos tristes, e sua piedade parece flutuar sobre eles como uma névoa turva. A expressão do rosto é de protesto, mas não de grito; os olhos estão voltados em busca de ajuda para um poder superior. A boca está cheia de tristeza, e o lábio inferior afundado está pesado com o mesmo sentimento; mas no lábio superior, que está puxado para cima, essa expressão se mistura com uma de dor, que, com uma emoção de indignação diante do sofrimento imerecido e indigno, sobe até o nariz, incha-o e se manifesta nas narinas dilatadas e puxadas para cima. A luta entre a dor e a supressão dos sentimentos é realizada com grande sabedoria, concentrada em um ponto abaixo da testa.¹⁶³

No entanto, esta convulsão física é contrabalançada por certas qualidades do espírito que neutralizam a dor e reduzem a sua expressão ao mínimo consistente com a situação do sacerdote. Este é o sentido da sua ilustre metáfora do mar, que aparece diversas vezes nos escritos de Winckelmann, o belo não deriva unicamente da forma, mas deve fazer emergir de seu conteúdo:

¹⁶³ WINCKELMANN, History of ancient art, vol II, 1880, p. 230-231.

A expressão, tanto no seu significado limitado como no mais extenso, muda os traços do rosto e da postura e, conseqüentemente, altera as formas que constituem a beleza. Quanto maior a mudança, mais desfavorável ela é à beleza. Por esse motivo, a quietude foi um dos princípios aqui observados, porque era considerada, segundo Platão, um estado intermediário entre a tristeza e a alegria; e, pela mesma razão, a quietude é o estado mais adequado à beleza, tal como o é ao mar. [...] Nesta perspectiva, até a abstração é necessária numa imagem não menos do que naquele que a projeta; pois a ideia de beleza elevada não pode ser concebida de outra forma a não ser quando a alma está envolvida em meditação silenciosa e abstraída de toda individualidade da forma. Além disso, um estado de quietude e repouso, tanto no homem como no animal, é aquele estado que nos permite examinar e descobrir a sua verdadeira natureza e características, tal como só se vê o fundo de um rio ou lago quando as suas águas estão calmas e serenas. e, conseqüentemente, até mesmo a arte só pode expressar sua própria natureza peculiar na quietude.¹⁶⁴

Não é a dimensão plástica da obra, mas o seu significado espiritual é o mais relevante e, por implicação, os artistas barrocos que veneravam o grupo tinham eles próprios uma mentalidade superficial aos olhos de Winckelmann. Em suma, as qualidades que o teórico alemão detecta são mais morais do que estéticas, e a única evidência tangível que ele apresenta delas é o fato de Laocoonte não gritar e, portanto, conter a erupção de suas emoções. O argumento retórico de Winckelmann é, portanto, dialético, permeado por uma série de antíteses: movimento e repouso, paixão e compostura, dor e nobreza, corpo e alma, são os co-determinantes na escultura. E em cada caso, a segunda não é apenas a mais importante das duas – as suas conotações são mais espirituais do que físicas, o que a torna uma qualidade intangível.

Winckelmann interrompe o fluxo cronológico da História da Arte Antiga em intervalos para introduzir uma descrição impressionante de uma obra de arte antiga existente, ou mais precisamente uma experiência poética com tal obra dentro de sua subjetividade. Abruptamente, nesses pontos, a perspectiva se afasta da história, do passado e da narrativa em terceira pessoa. De repente, a ênfase está no visual, no presente, na singularidade da

¹⁶⁴ Id. *ibid*, p. 155.

obra e não na sua posição numa sequência histórica, mas na forma como a subjetividade a experiencia, em vez de suas propriedades objetivas.

Estes momentos vívidos são integrados na narrativa, pois, como Winckelmann admite abertamente, não há forma de atribuir datas seguras aos objetos existentes e, portanto, não há bases sólidas para inseri-los na cronologia em qualquer momento particular:

Espero que o leitor não leve a mal os episódios pelos quais o fio da nossa história foi interrompido, nem negue a sua indulgência aos que se seguirão. Fui obrigado a procurar tais digressões a fim de transmitir instruções, porque nenhum monumento tão notável quanto seus temas chegou até nós desde os tempos dos quais tratamos adequadamente.¹⁶⁵

Revela-se assim o duplo vínculo do historiador da arte antiga. Por um lado, faltavam artefatos documentados dos períodos em consideração; por outro, os artefatos disponíveis, e cuja beleza Winckelmann desejava enfatizar, eram indecifráveis e, portanto, não tinham localização fixa no enredo cronológico. Winckelmann, portanto, preenche as lacunas deixadas pelo desaparecimento de obras documentadas com suas descrições, isso é, através do que viu com seus próprios olhos.

Descrever não é dar o lugar em um espaço histórico, elencando datas e fatos dos quais a obra poderia ser ilustração divina, mas ainda ilustração. Descrever, aqui, é fazer falar o próprio objeto, em sua arquitetura interna, cujo desdobramento pode fluir em ondas e pôr diante dos nossos olhos, móvel em sua estrutura estanque, tanto a origem histórica de que emerge, quanto a herança para a qual é signo e possibilidade, em uma constelação de pré e pós-história¹⁶⁶

A concepção histórica de Winckelmann coloca a imagem no centro de da investigação, não é apenas uma relação de causa e efeito no devir humano, mas a “estetização do histórico”, isto é, “a história deve tornar-se obra de arte”¹⁶⁷. Trata-se de conceber o estudo da história e ao mesmo tempo

¹⁶⁵ WINCKELMANN, History of ancient art, vol. II, 1880, p. 306.

¹⁶⁶ RUFFINONI, Winckelmann: alegorias da physis, 2015, p. 197

¹⁶⁷ POMMIER, Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire, 1994, p. 19

o impacto visual sobre o sujeito presente e apenas na medida em que este a vê.

Winckelmann coloca o Apolo de Belvedere ao lado do Laocoonte como exemplos contrastantes, mas igualmente convincentes de beleza. Na descrição do Apolo, Winckelmann evidencia a manifestação do espírito impresso na materialidade do mármore:

A estátua de Apolo perfaz, dentre todas as obras da Antiguidade que escaparam à destruição, o mais elevado Ideal da arte. O próprio artista construiu este trabalho exclusivamente sobre o Ideal, tomando apenas a matéria necessária para realizar sua intenção e torná-la visível.¹⁶⁸

É significativo da parte de Winckelmann colocar a escultura de Apolo (imagem 5) como uma das principais idealizações da arte, da qual ele próprio reconhece uma fraqueza de execução, o pescoço é alongado e maneirista e a cabeça desproporcional ao corpo, os restauros dos braços e do cume do tronco da qual a píton sobe de maneira espiral corroboram para dar um aspecto inexato. O próprio teórico confessa que o escultor de Laocoonte parece “ter sido um artista muito mais hábil e completo do que era necessário para o escultor do Apolo ser”. No entanto, o escultor do Apolo “deve ter possuído uma mente mais elevada e uma sensibilidade mais terna”, uma vez que a escultura da entidade grega “tem uma sublimidade que não era possível no Laocoonte”¹⁶⁹.

Na teoria de Winckelmann, “o ideal divino é o ideal do pleno repouso”¹⁷⁰, por isso o Apolo é a idealização máxima, o conteúdo, isso é, sua alma revela-se como o “abençoado silêncio” da alma:

Nenhuma veia ou tendão exalta ou move este corpo, apenas um espírito celestial flui como um caudal manso. Ele perseguiu Píton, usando seu arco pela primeira vez, e com seu passo poderoso a atingiu e matou. E do alto de sua sobriedade, lança seu olhar sublime ao infinito, muito além de sua vitória. Desprezo pousa nos lábios e, por uma má disposição que atrai para si, as narinas inflam, chegando mesmo à fronte orgulhosa. Mas a paz em seu abençoado

¹⁶⁸ WINCKELMANN, Descrição de Apolo de Belvedere, 2015, p. 343.

¹⁶⁹ Id., *ibid.*, History of ancient art, vol. II, 1880, p. 314.

¹⁷⁰ SUZUKI, 2000, p. 40

silêncio paira sobre Apolo e se mantém intacta, seus olhos são plenos de doçura, como se as musas o circundassem em abraços.¹⁷¹



Imagem 5: Apolo de Belvedere, cópia romana em mármore de um original grego atribuído a Leocares, c. séc. IV, com acréscimos e restauros de Giovanni Montorsoli. Museu do Vaticano, Roma.

Para Winckelmann a beleza não é algo que a obra apresenta por si mesma como a soma das características materiais do objeto. Na verdade, a

¹⁷¹ WINCKELMANN, Descrição do Apolo de Belvedere, 2015, p. 344.

descrição de Winckelmann do Apolo tende a desmaterializá-lo, a deixar para trás sua existência física e contemplar o ideal, como é necessário fazer também o próprio observador diante da obra artística e que surge no decurso contemplativo e da reflexão prolongadas como necessidade básica por parte do observador:

Vai com teu espírito ao reino das belezas incorpóreas, busca tornar-te o criador de uma natureza celestial, para moldar o espírito com as belezas que se elevam além da natureza; aqui nada é mortal, nada há quanto exija a miséria humana.¹⁷²

Materialidade e idealidade fundem-se para o belo tomar forma, onde a matéria torna-se o receptáculo do ideal. É como se, por meio do cinzel, o artista pudesse dar alma a um bloco de mármore, permitindo assim ao espectador contemplação do belo na plasticidade, fazendo com que este sobreleve-se além da natureza do sensível. É necessário que o observador veja além da textura superficial imediata e ao olhar, ele responde corporalmente: “Esqueço tudo o que não seja a visão desta maravilha da arte e aceito mesmo seu erigir-se sublime com olhar de reverência.”¹⁷³

No ato de ver há um desdobramento que se sobrepõe à matéria, o ver estende-se ao imaginar: ao mesmo tempo em que o observador insere a imagem originária dentro de uma galeria de outras imagens e suas narrativas – o imaginário, assim como a história e a cultura –, o espírito eleva-se ao mundo ideal. O efeito moral que o Laocoonte proporciona, segundo Winckelmann, é a conscientização de sua própria fraqueza e, portanto, desejoso de autoaperfeiçoamento, isso é, “suportar o sofrimento como essa grande alma”. O Apolo produz uma exaltação mais inebriante, de modo que o próprio corpo do observador parece expandir-se emulando a escultura. À medida que avança olhando, Winckelmann torna-se, pelo processo imaginativo, um dos antigos oráculos inspirado no deus Apolo:

Tal reverência parece fazer meu peito inflar e elevar-se, qual nos espíritos possuídos pela profecia, e sinto-me seguir para Delos e

¹⁷² Id., *ibid.*, p. 343

¹⁷³ Id., *ibid.*, p. 345.

para os bosques da Lícia, lugares que Apolo honrou com sua presença, minha imagem parece ter vida e movimento, como aquela bela de Pigmalião.¹⁷⁴

A referência à narrativa de Pigmalião que aparece nas *Metamorfoses* de Ovídio, aqui é bastante significativa. O escultor grego que deu forma a uma escultura a partir de uma idealização feminina, apaixonando-se pelo objeto artístico e Vênus, a deusa do amor, com sua graça deu vida à estátua. O encontro estético tal como Winckelmann o imagina é recíproco, fazendo com que a escultura de mármore pareça ganhar vida ao mesmo tempo que aumenta a sensação de vitalidade do espectador. Essa experiência estética em particular mais tarde seria denominada de *Síndrome de Stendhal*¹⁷⁵, o que Winckelmann descreve é assim, mas longe de ser convencionalizado, é adaptado à experiência particular de contemplação de Apolo.

Há uma anedota bastante interessante na biografia de Winckelmann que nos ajuda a distinguir o caráter especial que a escultura de Apolo dispõe dentro de sua teoria. Em uma das muitas de suas excursões como guia nas galerias do Vaticano, estava o pintor norte-americano Benjamin West, que ao deparar-se com a figura de Apolo, exclamou: “Meu Deus, um jovem guerreiro Mohawk!”¹⁷⁶ Aos atônitos visitantes da galeria, explicou que a escultura trazia a memória associativa de um “indígena valente que acompanha com os olhos o curso da flecha que acaba de sair de seu arco”¹⁷⁷. Poderíamos até imaginar um sorriso de satisfação no rosto de Winckelmann, uma vez que a associação

¹⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 346.

¹⁷⁵ Trata-se de uma referência a experiência estética visceralmente marcada de Stendhal durante a visita a Basílica de Santa Cruz e descrita em seus diários de viagem na Itália: “Ali, sentado no degrau de um banquinho, com a cabeça jogada para trás para descansar sobre a escrivaninha, para que pudesse deixar meu olhar pousar no teto, experimentei, por meio das Sibilas de Volterrano, a mais profunda experiência de êxtase que, até onde sei, já encontrei através da arte da pintura. Minha alma, afetada pela própria ideia de estar em Florença e pela proximidade daqueles grandes homens cujos túmulos eu acabara de ver, já estava em estado de transe. Absorvido na contemplação da beleza sublime, pude perceber de perto sua própria essência; Eu podia, por assim dizer, sentir a substância sob as pontas dos dedos. Eu havia atingido aquele grau supremo de sensibilidade onde as sugestões divinas da arte se fundem com a sensualidade apaixonada da emoção. Ao sair do pórtico de Santa Cruz, fui tomado por uma forte palpitação no coração (o mesmo sintoma que, em Berlim, é chamado de ataque de nervos); a fonte da vida secou dentro de mim e eu andava com medo constante de cair no chão.” STENDHAL, *Rome, Naples and Florence*, 1959, p.302

¹⁷⁶ LEPPMANN, Winckelmann, 1970, p. 211.

¹⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 211.

do pintor era “a prova [...] de que as divindades gregas, tal como foram moldadas pelos grandes escultores, eram de fato figuras arquetípicas do homem.”¹⁷⁸

¹⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 211.

CAPÍTULO 3. O conceito como véu da imagem: a alegoria

"Eu sou tudo o que foi, é e será; e nenhum
mortal jamais ergueu meu véu."
Inscrição da estátua de Ísis em Saís

3. 1. A natureza e a alegoria

A alegoria marca, dentro do corpo teórico de Winckelmann, uma concepção singular e que deve ser refletida dentro de sua relação com o belo ideal e a imitação¹⁷⁹. O escrito foi recebido com frieza, diferente de todos os outros textos escritos por Winckelmann, grande parte pela não diferenciação entre símbolo e alegoria, debate que marcaria as discussões do Romantismo, como evidenciada por Hegel em seus Cursos de Estética: "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"¹⁸⁰. No entanto, para Winckelmann não há essa distinção pois sua concepção deriva da tradição greco-romana, isso é, "da crença geral da Renascença na *sapientia veterum* ("sabedoria dos antigos"), no vínculo espiritual entre verdade primitiva e arte, entre ciência intelectual e a arqueologia"¹⁸¹ como nos diz Walter Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*.

A alegoria marcaria desde o séc. XVI um tipo de literatura formado por imagens e pequenos textos que versam sobre temas filosóficos, morais e religiosos, a *Iconologia* de Cesare Ripa é o exemplo mais proeminente da época. Tendo essa referência em mente, o ensaio de Winckelmann aborda o conceito de alegoria sob vários pontos de vista: desde as reflexões teóricas, passando pelas personificações e atributos a ela ligados, até aos emblemas e hieróglifos. Assim como todos os escritos de Winckelmann, o ensaio sobre a alegoria é imagético, isso é, faz uso da imagem como conceitualização de ideais, evidentemente não visa à exaustividade de suas ilustrações, mas quer

¹⁷⁹ Cf. MATTOS, Winckelmann, a bela alegoria e a superação da paragone entre as artes, 2011.

¹⁸⁰ HEGEL, Cursos de Estética, 2000, p. 127

¹⁸¹ BENJAMIN, A origem do drama barroco alemão, p.

refletir a alegoria tanto do ponto de vista temático quanto do histórico, considerando-a a forma de sugerir conceitos através de imagens.

No escrito publicado em 1766, *Ensaio sobre a alegoria, especialmente para a arte*, Winckelmann justifica sua perspectiva da alegoria através da argumentação epistemológica e teórica, estando a teoria em uma relação dedutiva com o conhecimento. Segundo Winckelmann, a alegoria é uma “linguagem universal” que opera através da “expressão de ideias por meio de imagens”:

O significado próprio da palavra alegoria, desconhecido dos primeiros gregos, significa algo que difere do que se deseja indicar; isto é, ter em vista algo diferente do que a expressão parece designar; da mesma forma que o verso de um poeta antigo é por vezes empregado num sentido bastante diferente daquele que o próprio poeta lhe atribuiu¹⁸².

No entanto, a alegoria não foi criada como aspecto que integra a arte, ela é antes de tudo uma forma natural. A aquisição da linguagem ocorre inicialmente como apropriação da linguagem da natureza, a alegoria em seu sentido verdadeiro e original não significa apenas dizer algo que já foi dito de uma maneira diferente, traduzindo-o em outro meio. Mais do que isso, a alegoria é a invenção da própria linguagem, sendo anterior mesmo à descoberta da linguagem nos sistemas individuais de signos arbitrários, porque estes derivam da apreensão da natureza:

A própria natureza foi a mestra da alegoria, e esta linguagem parece ser muito mais própria dela do que os signos arbitrários do pensamento inventados mais tarde pelos homens: pois se relaciona com a própria essência das coisas e nos dá uma imagem verdadeira delas que, nas línguas mais antigas, era expressa em poucas palavras; e a pintura do pensamento é inquestionavelmente anterior à escrita, como sabemos pela história dos povos do velho e do novo mundo.¹⁸³

A alegoria estando inserida na natureza, precede a própria escrita e surge como o processo de aquisição da linguagem, e se considerarmos a teoria platônica de epistemologia, onde conhecer e apreender os fenômenos

¹⁸² WINCKELMANN, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, 1866, p. 4

¹⁸³ Id., ibid. p. 4.

é por extensão o ato de rememorar. Winckelmann quer que as alegorias sejam claras e se mantenham em relação às figuras das coisas; as alegorias, com sua qualidade figurativa, pretendem apontar para sua origem, para os conceitos pictóricos das coisas naturais. Assim como a ênfase no olhar nas obras de arte, a conexão entre ver na natureza e ver na imagem deve ser seu constituinte:

Cada signo, cada imagem alegórica deve conter as propriedades distintivas da coisa indicada; e quanto mais simples for a representação, mais claro será o significado. Portanto a alegoria deve ser inteligível por ela mesma e não precisa de inscrição interpretativa.¹⁸⁴

A primeira etapa da alegoria não é uma interpretação, mas uma imagem que reproduz mimeticamente a linguagem da natureza em signos. E esses signos pictóricos tornaram-se signos naturais antes mesmo de serem inventados os signos do pensamento, isto é, os signos arbitrários. Nesse estágio, na aurora da linguagem, o homem transfigura os signos do pensamento em imagens. A conquista intelectual dessa primeira linguagem consiste em captar a natureza expressando-se em imagens, em termos pictóricos.

A natureza “fala em imagens” através de “vestígios de conceitos pictóricos”¹⁸⁵, a imagem alegórica portanto, deve representar os atributos característicos daquilo que designa para evocar pela sua própria existência a concepção de seu objeto. Para poder reconhecer os signos da natureza como imagens, é necessário pelo menos mais um signo, que ajude o respectivo objeto a tornar-se pictórico: as imagens da natureza tornam-se signos através de sua duplicação mimética. Nos povos da antiguidade que associaram a natureza a um aspecto de dualidade e “associavam a Lua ao feminino e o Sol ao masculino”, essa associação indica que um significado é dado na natureza e que é traduzido em termos pictóricos, da qual a aquisição da linguagem ocorre inicialmente como apropriação da linguagem da natureza. As formas e configurações da natureza permitem que o homem observe e apreenda as

¹⁸⁴ Id, ibid. p. 5

¹⁸⁵ Id., ibid., p. 5.

alegorias por ela oferecida. As ideias pictóricas provêm de uma natureza que fala em imagens, e que atribui Deus, a Morte, o Tempo e outras ideias abstratas através de gêneros pictoricamente compreensíveis, uma vez que “os signos mais antigos do pensamento eram presumivelmente representações pictóricas dos mesmos”¹⁸⁶.

O pré-requisito para o processo de aprendizagem reside na natureza categórica da natureza, porque o que é necessário na natureza só pode ser entendido pelo observador como o que é permanente na natureza; e não pelo accidental. De acordo com Winckelmann, a reflexão por meio da linguagem também é eliminada como fundadora da alegoria, uma vez que a essência da natureza contém, de modo geral e fundamental, o que pode tornar-se presente e reconhecível nas coisas individuais.

As imagens da natureza, isso é, a sua linguagem, pode ser compreendida pelo homem porque são completamente claras, sem qualquer tipo de véu, como uma “verdadeira imagem das coisas”. A natureza cria formações eidéticas que, devido ao seu contorno semelhante, podem designar umas às outras inerentemente. Nessa comunicação das coisas umas com as outras, a linguagem humana não é necessária para designar as coisas; elas falam por si mesmas como uma imagem que recebe sua designação pictórica por meio de um segundo signo pictórico que se assemelha a ela. Ao nomear tais coisas da natureza, o que é visualmente idêntico entre as coisas é nomeado; a mera intuição exige essa nomeação.

O signo da coisa, sua imagem, geralmente é o ponto de partida de sua nomeação. Há também casos em que é “duvidoso” “se o nome ou o signo da coisa é mais antigo”¹⁸⁷, o exemplo de Winckelmann é a letra grega ‘Y em ‘Υόδες (*Híades*), a ligação pictórica entre os chifres do boi no aglomerado de estrelas e a chuva que cai quando este signo aparece no horizonte. Por “signos da matéria” Winckelmann não quer dizer algo diferente da matéria; existem coisas da natureza que têm uma forma de signo, que possuem uma forma e requerem uma nomeação que faça uso de sua forma enquanto signo,

¹⁸⁶ Id., *ibid.*, p. 6.

¹⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 7.

como os caracteres chineses, que de acordo com o mito, “os traços impressos na areia pelos pés dos pássaros foram os modelos; e, de fato, esses caracteres são chamados, por imitação, de pegadas de pássaros.”¹⁸⁸. Até os signos do pensamento, as letras e a escrita, podem surgir de modelos pictóricos da natureza. O homem, que pensa através de imagens, só pode compreender e apreender a natureza através de imagens. Na fase do pensamento pictórico, a designação e o signo de uma coisa dificilmente diferem em seu valor pictórico. O que é formado no signo, a imagem da coisa, também é significado figurativamente na nomeação; a imagem da coisa é preservada na nomeação.

A alegoria dos egípcios reflete a visão original da natureza pictórica das coisas. Preserva as formas de expressão inerentes às coisas de forma pictórica, essas alegorias como signos pictóricos das coisas parecem a Winckelmann as alegorias mais compreensíveis e mais antigas, correspondem mais próxima à definição original de alegoria:

Entre os egípcios, que, como dizem os gregos, inventaram a alegoria, era mais comum do que entre outros povos conhecidos por nós, e era chamada de língua sagrada, na qual os signos inteligíveis, isto é, as imagens das coisas, parecem ter sido as mais antigas.¹⁸⁹

As primeiras alegorias extraíram seu caráter simbólico das próprias coisas, elas não surgiram por interpretação pictórica, nem são introduzidos teticamente e não foram fixados em seu significado alegórico por convenção interpretativa, é portanto, independentemente da singularidade natural que lhe é própria. A alegoria dos egípcios reflete a visão original da natureza pictórica das coisas e preserva as formas de expressão inerentes às coisas de forma imagética. Essas alegorias como signos pictóricos das coisas parecem a Winckelmann as alegorias mais compreensíveis e mais antigas. Correspondem à definição de alegoria enquanto imagem autoexplicativa, com a restrição que Winckelmann acrescenta: “no entanto, esta clareza é

¹⁸⁸ Id. *ibid*, p. 6-7.

¹⁸⁹ Id. *ibid.*, p. 4.

compreendida em proporção”¹⁹⁰, isto é, a clareza depende da inteligibilidade do objeto alegorizado, ou seja, da medida em que o objeto pode desenhar sua própria alegoria em suas imagens.

Uma vez que o conceito inclui o conhecimento do geral nele contido e a realização da delimitação, então na arte, quando os conceitos são representados através de imagens, permanece um resíduo de indeterminação em relação à delimitação do que se entende no conceito. A definição da alegoria como “indicação de conceitos através de imagens”¹⁹¹ não implica de forma alguma uma incerteza na representação pictórica ou falta de compreensão dos conceitos; significa “tornar compreensível, desenhar através de signos”¹⁹², com a admissão implícita de que “tornar compreensível” também pode falhar. Como imagens, os termos são fundamentalmente compreensíveis para todos e podem tornar-se uma linguagem comum que pode ser usada para comunicar através de uma linguagem universal em termos pictóricos.

A dimensão imagética das primeiras alegorias distingue-se pela referência direta às coisas. Representar alegoricamente significa representar o que há de essencial nas coisas; as primeiras e compreensíveis alegorias retratam as coisas de acordo com sua “natureza”. O objeto de conhecimento da alegoria é o que pertence às coisas por natureza, os exemplos de Winckelmann são as figuras alegóricas da própria natureza que foram transfigurados em signos pelos povos arcaicos como a imagem do elefante que “representa o medo, porque este animal supostamente foge da sua própria sombra, razão pela qual é conduzido através da água e dos rios à noite”¹⁹³; ou o leão como “imagem de vigilância” dado a crença que este dormia “com os olhos abertos, por isso leões de pedra ficavam neste sentido nas entradas dos seus templos”¹⁹⁴.

O resultado da percepção atenta e da capacidade de encontrar o análogo no âmbito humano, ao qual se aplica o conhecimento da essência da

¹⁹⁰ Id. *ibid.*, p. 3.

¹⁹¹ Id., *ibid.*, p. 4.

¹⁹² Id., *ibid.*, p. 3.

¹⁹³ Id., *ibid.*, p. 4.

¹⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 4.

coisa alegorizada, determina o grau de inteligibilidade da alegoria. Nas suas primeiras alegorias, os egípcios não criaram um imaginário hermético e arbitrário, mas incluíram as coisas completamente na semântica dos seus conceitos – como o elefante e o medo, o leão e a bravura – pelo que a compreensão completa das coisas tinha um papel formador de alegorias como derivada de seu próprio efeito. A compreensibilidade destas primeiras alegorias egípcias foi assegurada pelo fato de que a semântica dos conceitos coincide com a pragmática, durante este período de formação das alegorias egípcias, a pragmática precedeu a semântica. É surpreendente que Winckelmann descreva as primeiras alegorias dos egípcios como "linguagem sagrada"¹⁹⁵ e evite a palavra hieróglifo para elas; em vez disso, ele enfatiza que os signos mais antigos desta língua parecem ter sido os mais inteligíveis. O que seus contemporâneos tentaram decifrar como escrita secreta começou para Winckelmann como uma "linguagem sagrada" na qual as "imagens das coisas" eram legíveis e compreensíveis para todos como meio de linguagem nos círculos dos cultos. Muitos signos foram posteriormente acrescentados aos signos originalmente compreensíveis das coisas, que apenas foram "inventados" "para tornar esta linguagem enigmática" e que "não tinham a relação mais próxima com os seus conceitos"¹⁹⁶, tal como "a língua cujo signo era uma panela, ou o peixe como imagem de ódio"¹⁹⁷.

A maioria dos hieróglifos, precisamente aqueles que não podem ser explicados naturalmente, são caracterizados por Winckelmann como uma "escuridão imaginária", causa para que "esta linguagem simbólica foi perdida porque o Egito não foi mais governado pelos reis de sua nação."¹⁹⁸ A dimensão da alegoria é sua compreensibilidade universal dos signos, e requer seu uso constante pela sociabilidade e assim como a arte, a paisagem de fundo da qual se inserem deve ser regida por uma política de liberdade plena.

A tentativa de decifração dos hieróglifos parte de uma interpretação arbitrária dos signos porque eles próprios são arbitrários, Winckelmann

¹⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 4.

¹⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 5.

¹⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 5.

¹⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 6.

opôs-se veementemente à tradição interpretativa hieroglífica dos humanistas renascentistas e dos iconologistas modernos: "Nos nossos tempos, a explicação dos hieróglifos é uma tentativa fútil e um meio de se tornar ridículo."¹⁹⁹ Ele rejeita a exclusividade de tais círculos acadêmicos destinados a sua tradução porque nesses signos, "a sabedoria divina se expressava e se velava como uma revelação primordial: compreensível apenas para o círculo daqueles escolhidos através do estudo e, portanto, também eticamente."²⁰⁰

A suposição de que o conhecimento do mundo foi capturado na escrita pictórica hieroglífica, e que eles continham algo correspondente ao pensamento divino, era altamente suspeito para alguém tão apegado à razão como Winckelmann. Numa interpretação hermética arbitrária dos signos, perde-se um significado geralmente compreensível de sua linguagem, Winckelmann descreve os hieróglifos como uma "linguagem simbólica" e os compara ao "símbolo pitagórico", que os humanistas associaram aos hieróglifos ao derivar o conhecimento da filosofia grega da sabedoria sacerdotal egípcia. Os símbolos pitagóricos, tal como os hieróglifos, "não tinham a relação mais próxima com os seus conceitos"²⁰¹.

Repetidas vezes, o conceito de alegoria de Winckelmann é acusado de não ter diferenciado suficientemente o conceito de alegoria, não o distinguindo da metáfora e, sobretudo, do símbolo. Ignora-se que em Winckelmann a palavra "símbolo" é semanticamente fixada. Winckelmann entende o simbólico de uma maneira muito particular, de tal modo que seus leitores românticos não foram capazes de perceber. "Symbolon" – e Winckelmann como um grande conhecedor da língua grega tinha plena consciência – significa aquilo que foi reunido, aquilo que se encaixa, com o qual os proprietários das partes complementares se identificam como proprietários legítimos, derivada de um "sinal de reconhecimento":

Quando dois amigos se separavam por um período longo, ou para sempre, partiam uma moeda, uma plaquinha de barro ou um anel; se após anos alguém das famílias amigas retornasse, as partes unidas (*syμβάλεim* = juntar, reunir) podiam confirmar que o portador

¹⁹⁹ Id., *ibid.*, p. 7.

²⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 7.

²⁰¹ Id., *ibid.*, p. 7.

de uma delas realmente fazia jus à hospitalidade. O símbolo é, assim, "algo reunido" no qual se manifesta um sentido não perceptível de outro modo. Inicialmente "símbolo feito de algo" (as duas partes reunidas), o uso da linguagem faz mudar para "símbolo de algo"; o símbolo é representante de uma realidade espiritual (a amizade dos possuidores das partes) que pode ser nele percebida. O símbolo é sinal visível de uma realidade invisível.²⁰²

O símbolo como signo e só ganha sentido a partir de um estado de concordância que antecede a determinação do objeto como símbolo. A escolha do item, um anel ou uma moeda, não faz parte do acordo do retorno entre os dois amigos, uma vez que o simbolismo do objeto não pode ser derivado dele mesmo, mas de algo espiritual, "uma realidade invisível".

A palavra "símbolo" só pode ser elevada da sua aplicação originária, enquanto documento, sinal de reconhecimento, senha, conceito filosófico de um misterioso sinal, indo parar, com isso, na proximidade do hieróglifo, cuja decifração só alcançam os iniciados, porque o símbolo não é adoção qualquer de um signo ou a criação de um signo, mas pressupõe uma correlação metafísica do visível com o invisível, essa "coincidência" de duas esferas, encontra-se na base de todas as formas do culto religioso.²⁰³

O esoterismo dos hieróglifos e sua linguagem simbólica, deveu-se àquilo que Winckelmann denomina de "escuridão imaginária"²⁰⁴. A coisa comum para a qual o símbolo pode ser apresentado só o é no momento em que é fixado enquanto tal, daquilo que é fixado socialmente não pode ser reconhecido pelo símbolo como objeto, ou seja, pelo signo da matéria. A determinação permanece esotérica porque se limita aos portadores desses símbolos e somente entre estes mesmos portadores. Os símbolos escapam à compreensão geral porque o significado do símbolo não pode ser deduzido da natureza da própria coisa, isso é "como uma agregação proporcionada por uma convenção dogmática, o que permite aplicar representações imagéticas para coisas destituídas de imagens"²⁰⁵

A justificação teórica e poética da arte como alegoria visa sobretudo a formação humana. Winckelmann dá assim continuidade à compreensão

²⁰² LURKER, Dicionário de simbologia, 1997, p. 656.

²⁰³ GADAMER, Verdade e método, 1999, p. 136.

²⁰⁴ WINCKELMANN, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, 1866, p. 7.

²⁰⁵ GADAMER, ibid, p. 137.

conceitual que desenvolveu sobre os signos naturais, sem abrir mão da concepção da alegoria como linguagem da natureza. As conexões estruturais da natureza que se apresentam imagetivamente são transfiguradas em palavras nas quais a semelhança que constitui as imagens é expressa visualmente. De acordo com o mesmo procedimento, o artista deveria ir além da linguagem da natureza e figurar os pensamentos em imagens eidéticas.

O *Ensaio sobre a Alegoria* opera imagetivamente, isso é, Winckelmann o concebeu como uma exposição de imagens e a ilustração de signos alegóricos, a primeira refere-se à arte e a segunda à linguagem. “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”²⁰⁶. Essa personificação do pensamento na teoria de Winckelmann “produz um mundo e traz para a esfera do inteligível, para a apresentação no mundo terreno, aquilo que nem sequer pode ser pensado como mera imagem”²⁰⁷.

Winckelmann nos lembra aqui que os gregos mais antigos ainda não conheciam o significado retórico da palavra alegoria, “à maneira dos egípcios, revestiram a ciência com as imagens expressas pela palavra ὑπόνοια (*hypónoia*) e, como o Palas homérico, velaram-nas em névoa para se tornarem estimáveis.”²⁰⁸ Para os primeiros gregos a alegoria era o exercício retórico da suposição, como tentativa de compreender o significado subjacente e oculto.

A expansão do termo alegoria para incluir a sua aplicação nas artes visuais está mais próxima do significado original da alegoria como a representação por imagens, referindo-se apenas às imagens artísticas que podem tornar compreensível o significado do seu conteúdo que deve ser compreendido por meio da alegoria. Para Winckelmann a clareza é fundamental para distinguir a alegoria, isso é, tornar-se compreensível sem a

²⁰⁶ WINCKELMANN, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, 1866, p. 3.

²⁰⁷ GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 262.

²⁰⁸ WINCKELMANN, *ibid.*, p. 7. Na *Introdução à Filosofia do Mito*, Luc Brisson dá o significado de maneira mais ampla: “De acordo com a etimologia, *hypónoia* é um substantivo que corresponde ao verbo *hyponoeîn*, literalmente ‘ver sob, compreender sob’, isto é, distinguir um sentido velado (profundo) sob o sentido manifesto (superficial) do discurso.” BRISSON, 2014, p. 64.

necessidade de qualquer tipo de descrição ou indicativo textual. Desta perspectiva emerge sua crítica aos tratados iconológicos de seu tempo como o de Ripa. Para o teórico alemão, o processo da criação alegórica deve ser análogo à criação poética. Winckelmann estende a máxima de Simonides à arte, embora com ênfase particular na pintura, pretende-se representar imagens fictícias, isto é, representá-las de forma poética, nomeadamente personificando o pensamento, segundo as formas mais elevadas da qual o artista possa conceber pela razão. A arte dos antigos, é portanto, essencialmente alegórica, porque segundo a concepção mais elevada da arte é a capacidade de expressar aquilo que não se dá no âmbito sensível:

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.²⁰⁹

É portanto, concebido à alegoria o caráter formador da arte, ou seja, o ideal de bela arte está intrinsecamente ligada à alegoria, como já delineado nas últimas linhas das *Reflexões sobre a Imitação*:

O pincel que o artista desenha deve ser mergulhado na inteligência assim como se dizia a respeito do estilete da com o qual escrevia Aristóteles. Deveria legar ao pensamento mais do que mostrado aos olhos. O artista conseguirá isso desde que aprenda, não a dissimular as suas ideias sob o disfarce de alegorias, senão a dar-lhes forma de alegoria. O pintor que dispuser de um assunto, quer escolhido por ele mesmo, quer apresentado por outra pessoa, e que seja poético ou ofereça possibilidades de execução poética, ver-se-à inspirado pela sua arte, a qual despertará nele aquela chama que Prometeu furtou aos deuses. O conhecedor terá assunto para meditar e o simples amador aprenderá a pensar,²¹⁰

²⁰⁹ WINCKELMANN apud GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 256.

²¹⁰ WINCKELMANN, Reflexões sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura, 1975, p. 69-70.

Não se trata de dissimulação ou adorno pois aqui retornamos à noção da maximização de conteúdo na redução das formas tal qual como aquilo que se caracteriza na arte grega. A alegoria deve se mostrar como evidente, sem nenhum tipo de aparato para traduzi-la. uma imagem bastante significativa usada por Winckelmann é a *Escola de Atenas* (imagem) de Rafael, que foi capaz de imitar os antigos: “Platão move um só dedo e diz muito”²¹¹. Toda a teoria idealista de Platão é condensada apenas pela elevação de seu dedo, ao mesmo tempo que o realismo de Aristóteles é indicado pelo gesto de sua mão, que aponta para o mundo físico, como se ele próprio segurasse o planeta em suas mãos:



Imagem 6: A escola de Atenas (detalhe), Rafael, 1509–1510, Palácio Apostólico, Museu do Vaticano.

²¹¹ WINCKELMANN apud GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 262.

3.2. O mito e a criação poética

O humanismo grego foi responsável por estabelecer a alegoria ao seu sentido tanto poético quanto filosófico, o pensar por imagens relaciona-se com o momento em que a “sabedoria começou a tornar-se mais humana”, “retirando o véu da alegoria, sob a qual era difícil reconhecê-la”. “Ainda assim”, escreve Winckelmann, “permaneceu disfarçada, mas sem ocultação, para que pudesse ser vista por aqueles que a procurassem e a considerassem reconhecível”²¹². Foi Homero o grande responsável por “transformar as reflexões da sabedoria sobre as paixões humanas em imagens sensíveis, dando assim aos seus conceitos, por assim dizer, um só corpo, que ele animou com imagens encantadoras”. Tanto para “reis e governantes” como para a “vida privada”, os poemas homéricos são como um “tecido para vestir”²¹³.

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.²¹⁴

O *Torso de Belvedere* (imagem 7) na reflexão teórica de Winckelmann é a ilustração mais significativa acerca da finalidade da arte como alegórica, isto é, como expressão do conteúdo moral, essencialmente necessário para o processo de formação da bela alma. A escultura é no pensamento do teórico a “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”²¹⁵.

²¹² WINCKELMANN, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, 1866, p. 7.

²¹³ Id., ibid, p. 7.

²¹⁴ GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 246-247.

²¹⁵ Id., ibid., p. 265.

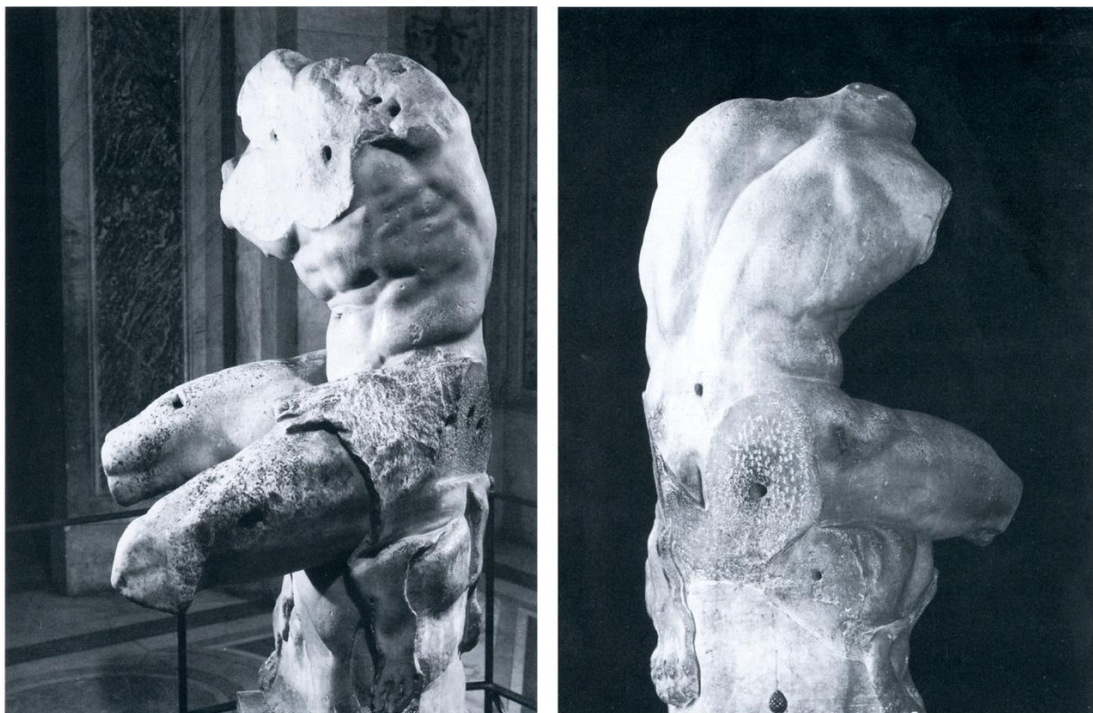


Imagem 7: Torso de Belvedere, Apolônio, cópia romana a partir de modelo grego de Apolônio de Trales, c. séc. I a.C., Museu do Vaticano, Roma.

A descrição do Torso “volta-se apenas ao ideal [...], uma vez que é idealista, trata-se de uma peça modelo semelhante a outras”²¹⁶. A tradução da imagem em texto é sobretudo “uma investigação acerca da arte”, “pois não é suficiente dizer que algo é belo, deve-se saber ainda em que medida e por que algo é belo”²¹⁷:

Mas como descrevê-la, se foi roubada das partes mais belas e significativas da Natureza! Como um magnífico carvalho cortado e dos ramos e galhos despojado, do qual apenas a raiz permanece, assim, maltratada e mutilada, resta a imagem do herói – cabeça, braços e pernas, e o alto do peito, faltando-lhe. À primeira visão, dirias descobrir nada mais que uma pedra desfigurada; mas, se considerassem o trabalho com um olhar calmo, ao penetrar nos segredos da arte, verias então uma maravilha. aparecer-te-ia Hércules em meio a seus trabalhos, o herói e o deus ao mesmo tempo visíveis neste fragmento.²¹⁸

²¹⁶ WINCKELMANN, Descrição do torso de Belvedere em Roma, 2015, p. 207-208.

²¹⁷ Id., ibid., p. 208.

²¹⁸ Id., ibid., p. 209.

O ideal na arte opera de um duplo modo como essência de seu objeto alegórico: embora percebido como uma qualidade racional, a imagem foi pensada, isso é, transformada em arte para ser animada pelo observador através da imaginação e do sentimento, “o espírito é levado por todos os feitos de sua força à perfeição de sua alma; e neste lintel há um memorial a esta alma que não lhe erige nenhum poeta ao cantar apenas a força de seus braços”²¹⁹. Tanto a imaginação quanto o ver devem não apenas contemplar “esta imagem em sua grandeza e beleza, tal qual se revelou ao entendimento do artista” como conceber a partir “dos vestígios o que o criador estava a pensar e o que devo, de minha parte, pensar”²²⁰

No “maltratado e mutilado” torso de Hércules, que é desprovido “das partes mais belas e significativas da natureza”, está ao mesmo tempo a imagem do deus e do herói. A figuração do conteúdo, portanto, parece estar assegurada e claramente delimitada pela mitologia, isso é, como forma de preencher as ausências. Em cada membro, como numa pintura, todo o corpo do herói é revelado num feito especial, o ombro faz Winckelmann lembrar de “todo o peso dos círculos celestes”²²¹ que repousavam sobre ele, as coxas e joelhos “precisam me dar a estrutura das pernas incansáveis, que perseguiram e alcançaram a corça com pés de bronze”²²² ao mesmo o “conceito surge aqui [...] dos quadris, cuja firmeza pode indicar que o herói nunca vacilou e nunca teve que se curvar!”²²³

O espírito do observador movimenta-se com Hércules em seus feitos, desde a luta contra o Leão de Medeia até a derrota do Cão Cérbero no mundo inferior. É nesse poder imaginativo que reside a superação da arte sobre a poesia, – em relação *ut pictura poesis* (‘como a pintura, é a poesia’) da arte poética de Horácio e a intersemiótica – revela não uma imagem cristalizada e fixa, mas movente e animada pela imaginação, de acordo com aquele que contempla.

²¹⁹ Id., *ibid.*, p. 212.

²²⁰ Id., *ibid.*, p. 212.

²²¹ Id., *ibid.*, p. 210.

²²² Id., *ibid.*, p. 211.

²²³ Id., *ibid.*, p. 210.

Nesse momento, meu espírito move-se pelas partes mais remotas do mundo com Hércules, vou até os limites de suas fadigas e aos monumentos e colunas em que seus pés descansaram, levado pela visão da inesgotável energia das suas pernas de dimensões divinas, que sustentaram o herói por centenas de países e povos até a imortalidade. E me ponho a pensar nessas jornadas distantes, pois meu espírito recorda-se ao olhar seu dorso.²²⁴

O espectador é capaz de ao mesmo tempo complementar morfológica e mitologicamente o que está faltando em uma visão espiritual do próprio objeto de arte, distinção que Winckelmann parece sugerir através de sua descrição do torso a partir do ideal e sobretudo como essência do belo. Winckelmann estabelece a relação com a mitologia a partir da morfologia do torso para tornar compreensível o processo de formação do mito. A obra de arte, como realização concretizada da intenção, revela ao observador a intenção do artista, a intenção que direciona figurações relacionadas ao conteúdo espiritual, para a dimensão material.

Essa visão espiritual diante da obra assume a regra de interpretação dela a partir do mito como que aprioristicamente e avalia a obra de arte como um derivado desse mesmo mito, o que permite que a fisicalidade do Torso seja colocada em segundo plano e por esta mesma razão permite ao observador identificar morfológicamente as ausências e complementá-la mitologicamente. Winckelmann usa o mito para tornar compreensível o processo de tradução da imagem e a transcendência do mitológico idealista para o físico. O alegórico consiste no processo de concretização e recriação do mito: o processo de pensamento da alegoria pode ser reconhecido a partir da intenção do artista. A alegoria na forma de escultura expande a dimensão mítica e ao mesmo tempo poética para incluir as possibilidades de interpretação através da expressão:

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.²²⁵

²²⁴ Id., *ibid.*, p. 210.

²²⁵ GALÉ, Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma, 2016, p. 247-248.

Winckelmann acrescenta o torso à sua visão porque o artista permite que o herói e deus se tornem visíveis mesmo faltando-lhe as “partes mais belas”. A figuração completa de Hércules surge do valor intrínseco da forma, que se preserva integralmente no Torso e se complementa através do olho do observador e seu poder restaurador:

Se parece inconcebível mostrar o poder de pensar em outra parte do corpo exceto a cabeça, aqui se apreende que a mão de um mestre criador é capaz de dar espírito à matéria. mostra-se para mim, ao delinear o dorso curvado por alta contemplação, uma cabeça, enlevada pela lembrança feliz de seus feitos assombrosos; e diante de meus olhos, a cabeça cheia de sabedoria e majestade se ergue, e juntam-se em meu pensamento os outros membros ausentes, que fluem a partir do que está presente, efetuando, por assim dizer, uma restauração súbita²²⁶.

O mitologismo do poético e a crítica da arte é reconhecer a intenção do artista, a intenção não é cumprida criando meras denotações através de formações físicas, a intenção do artista é também enriquecer a mitologia poética com inovações semânticas. Ao observar as diversas partes do corpo do torso, Winckelmann se “lembra” dos feitos de Hércules conhecidos na mitologia, que não podem ser entendidos como se cada parte do corpo fosse uma alegoria de um feito específico de Hércules, O escultor não retrata a mitologia na morfologia do corpo, na medida em que cada parte deveria corresponder a um ato específico de Hércules, é a imaginação que cumpre uma tarefa anagógica no conhecimento da arte; seu conhecimento faz parte do conhecimento prévio do artista e do espectador como uma “arte secreta”, da qual “o espírito é levado por todos os feitos de sua força à perfeição de sua alma; e neste lintel há um memorial a esta alma que não lhe erige nenhum poeta ao cantar apenas a força de seus braços²²⁷

A beleza ideal está intimamente ligada aos valores morais e também à experiência sensível como reflexão desses próprios valores, o objeto de arte ideal compreende uma máxima estética e ao mesmo tempo representa a unidade e a culminação de um princípio ético, novamente representada pela

²²⁶ Id., *ibid.*, p. 211.

²²⁷ Id., *ibid.*, p. 212.

metáfora do mar, aqui presente na relação entre o movimento fluído dos músculos:

Pergunte a quem conhece as coisas belas da natureza dos mortais, se já viu um flanco comparável ao da esquerda. A ação e a reação dos músculos foram maravilhosamente pesadas com medida sábia, alternando movimento e rápida força, e o corpo pôde tornar-se capaz de realizar todas as suas intenções pelos seus próprios meios. assim como, no movimento que eleva o mar, a superfície antes tranquila cresce em uma inquietação enevoadada em que ondas jogam entre si e se devoram ou são novamente impulsionadas; também aqui, um músculo, inflado suavemente e um pouco erguido, flui para o outro, e um terceiro entre eles parece intensificar todo o movimento, perdendo-se no conjunto e devorando também nosso olhar.²²⁸

É através da expressão desse movimento a partir da relação entre ação e reação do corpo e o movimento nele extrapolado que se revela seu conteúdo moral: “apenas as mais altas belezas estão aqui, inseparáveis de seu conteúdo”²²⁹. A ilustração dessa revelação do conteúdo a partir do Torso é sugestiva porque a escultura figura como “uma das últimas obras perfeitas que a arte produziu na Grécia antes da perda da sua liberdade” pela conquista do Império Romano.²³⁰ Alegoricamente, a imagem do herói, que em sua jornada penosa e injusta, se sobressai com sua força interior: “Que conceito surge aqui, a partir dos quadris, em sua força capaz de indicar que o herói nunca vacilou, nunca teve de se curvar!”²³¹ Por mais que o caminho seja tortuoso, marcado de paixões e sofrimentos, estes jamais se revelam no corpo agora esfacelado.

A “forma excelente e nobre de aperfeiçoar a natureza é, por assim dizer, envolta na imortalidade, e a figura é tal como um vaso: um espírito mais elevado parece ter tomado o lugar das parcelas mortais, ocupando seu bojo”.²³² A figura de Hércules do torso não é mais o personagem dos feitos, mas o ideal divino que se revela acima da natureza, “não são os pratos mortais ou os restos grosseiros que alimentam seu corpo, já que este recebe

²²⁸ Id., *ibid.*, p. 210.

²²⁹ Id., *ibid.*, p. 210.

²³⁰ Id., *ibid.*, History of ancient art, vol. II, 1880, p. 266

²³¹ Id., *ibid.*, p. 210.

²³² Id., *ibid.*, p. 212.

o alimento dos deuses, e parece apenas dele desfrutar, sem partilhá--lo totalmente, nem ser saciado"²³³, é um corpo que foi "purgado no Monte Eta das impurezas da humanidade, desta apartado por sua origem e semelhança com o pai dos deuses".²³⁴ Neste corpo não há "espaço para pensamentos de violência e para o mais exuberante dos amores", somente "paz e quietude [...] revela-se, fixado, o grande espírito, o homem que, por amor à justiça, se expôs aos maiores perigos, aquele que trouxe para sua terra e para os habitantes dela, pacificação e segurança"²³⁵.

"Toda a mitologia", é segundo Winckelmann, um "tecido de alegoria"²³⁶. "Os deuses de Homero, diz alguém entre os antigos, são sentimentos naturais das várias forças do mundo; Sombras e véus de sentimentos nobres."²³⁷ Não é portanto a imagem por si só das narrativas mitológicas que são formativas, mas seu conteúdo moral. As imagens que revelam o significado secreto das mitologias como aquelas, que como diz Winckelmann, nos fazem pensar. A alegoria atinge a sua grandeza ao absorver, se possível numa única figura, conceitos que fornecem uma visão do significado secreto, sem perder a profundidade sensível, a graça das formas, sendo que a sensibilidade na obra significa a eficácia do que é apreendido no conceito da imagem e a intensificação da consciência moral no que pode ser apreendido conceitualmente. O desvelamento do véu da alegoria é o próprio desvelamento do ser.

²³³ Id., *ibid.*, p. 212.

²³⁴ Id., *ibid.*, p. 212.

²³⁵ Id., *ibid.*, p. 212.

²³⁶ WINCKELMANN apud. KUNZE, Der „rote Faden" Winckelmanns - Homer, p. 247.

²³⁷ Id., *ibid.*, p. 247,

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O fim último da ciência, como dizem os antigos”, escreveu Winckelmann, “é preencher as lacunas, e esta também foi a minha intenção”²³⁸. Cabe aqui fazer o uso das palavras do autor, não para encerrar um tema tão amplo e profundo como a concepção de formação no interior de sua teoria, mas justamente como tentativa de preencher o vazio de escritos e estudos acerca de seu pensamento. Essa ausência se dá pela própria imagem de Winckelmann, como uma mera sombra ou um fantasma, esquecido pelo tempo. No entanto, ciente desta ausência, as análises aqui apresentadas buscaram desenhar linhas, apontar indícios, para que, à maneira de Winckelmann, possa ser gerada uma imagem conceitual da qual proverá reflexão. O próprio discurso, como demonstrou Winckelmann, é essencial para dar corpo àquilo que só se mostra como uma sombra, seja uma escultura esfacelada ou uma terra morta, pois é o discurso seja ele poético, filosófico ou científico que anima, naquele mesmo sentido aristotélico, de dar vida e expressão.

Aos olhos de hoje a teoria de Winckelmann parece problemática e cheia de erros, como seus próprios contemporâneos já haviam evidenciado. As vanguardas modernas refutaram qualquer tipo de norma, esquema ou modelo para sua efetivação, pautada sobretudo em uma subjetividade absoluta. Mesmo que se coloque a figura de Winckelmann como uma peça estatutária em um gabinete de curiosidades da História junto a outras figuras empoeiradas da qual não são adequadas ao gosto de hoje, é necessário como o próprio autor reiterou muitas vezes: demorar o olhar, investigando cada vestígio, percebendo cada detalhe, para que o valor de sua beleza seja apreendido.

Somente o olhar sensível pode ser capaz de deslumbrar o conteúdo transformador de suas ideias, desse mesmo tipo de formação que foi tão caro aos iluministas e ainda nos parece caro hoje. Certamente somos como aqueles que Aristóteles chamava de cego ao perguntarem ao filósofo sobre a

²³⁸ WINCKELMANN, p. 1.

beleza, e devemos ter o olhar tão sensibilizado a tal ponto que em uma pedra desfigurada ou uma figura distorcida e disforme seja portadora de uma beleza ética da qual a nossa própria alma anseia ser, que nos fazem perder o ar ou o equilíbrio e deixar os olhos marejados. "Graças a esse exato conhecimento", escreveu Winckelmann sobre as imagens, "Nicômaco julgou a Helena de Zêuxis: "Toma meus olhos", disse ele a um ignorante que queria criticar a imagem "e ela te parecerá uma deusa"²³⁹.

²³⁹ Id., *ibid.*, p. 40.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. Obras completas. 3a. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979
- BAUMGARTEN, Estética, a lógica da arte e do poema, 1999, Petrópolis: Vozes, 1993.
- BEISER, Frederick C. The romantic imperative: the concept of early German Romanticism. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2003.
- BELL, Matthew. Charakter. In: Goethe-Lexicon of philosophical concepts, vol. 1, n. 2, 2021. Disponível em: <<https://goethe-lexicon.pitt.edu/GL/article/view/41>>. Acesso em: 10/09/2021.
- BENJAMIN, Walter. Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- BERMAN, Antoine. Bildung et bildungsroman. In: Le temps de la réflexion, v. 4, Paris: Gallimard, 1983.
- BRISSON, Luc. Introdução à Filosofia do Mito. São Paulo: Paulus, 2014.
- DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DIDEROT, Denis. On art, vol. I: The salon of 1765 and notes on painting. New Haven: Yale University Press, 2016..
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FRAGELLI, Isabel Coelho. Natureza, história, poesia: a exposição simbólica da Bildung. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GAIO, Géssica Góes Guimarães. A ideia do belo na tradição germânica: debates em torno do Laocoonte. In: Revista de Teoria da História, Goiânia, v. 19, n. 1.

- _____. A tarefa do historiador no alvorecer do historicismo, 2007.
Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007
- GALÉ, Pedro Fernandes. Viagem à Itália, formação no renascimento de Goethe. Itinerários, Araraquara, n. 39, p.51-69, jul./dez. 2014.
- _____. Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Escritos sobre arte. São Paulo: Humanitas, 2005.
- _____. Viagem à Itália 1798-1788. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- _____. Winckelmann and his age. In: The essential Goethe. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- GOMBRICH, Ernest. Hegel e a história da arte. In: Revista Gávea, Rio de Janeiro, n. 5, 1988.
- HATFIELD, Henry. Aesthetic paganism in German literature: from Winckelmann to the death of Goethe. Cambridge, Harvard University Press, 1964.
- HERDER, Johann Gottfried von. Aesthetics writings. Selected writings on aesthetics. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- JAEGER, Werner. Paideia: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. 2a ed. Barueri: Forense, 1995.
- KASPEROWICZ, Ryszard. Johann Joachim Winckelmann as the founder of the myth of the "religion of art". In: Inokotheka, n. 23, 2011.
- KEMP, Martin. Some reflections on watery metaphors in Winckelmann, David and Ingres. In: The Burlington Magazine, vol. 110, n. 782, mai. 1968.
- LEPPMANN, Wolfgang. Winckelmann. Nova York: Alfred. A. Knopf, Inc, 1970.
- LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MARAGON, Marcio Luis. *Bildung na contemporaneidade: alguns legados pedagógicos de Goethe*. Dissertação (Mestrado) - Educação. Faculdade de Educação, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2013.

MATTOS, Claudia Valladão de. *Entre a escultura e o texto: Winckelmann e a questão da tradução*. In: *Phaos*, 2005, n. 5

_____. *Winckelmann, a bela alegoria e a superação do paragone entre as artes*. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29, jul./dez. 2011

_____. *Winckelmann e o meio antiquário de seu tempo*. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 9, p. 69-79, 2008.

MEISTER ECKHART. *O livro da divina consolação e outros textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MENDELSSOHN, Moses. *Sobre a pergunta: o que quer dizer ilustrar?* In: *Discurso*, n. 19, 1992.

MÖLLER, Mathias Alberto. *Antoine Berman e a tradução como viagem de formação*. In: *Revista de filosofia moderna e contemporânea*. Brasília, v. 10, n. 1, abr. 2022.

MONTESQUIEU, *O espírito das leis*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. 6a ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. *Timeu - Crítias*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

POMMIER, Édouard. *Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire*. In: *Histoire et théories de l'art: de Winckelmann à Panofsky*, 1994.

POTTS, Alex. *Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of art history*. New Haven, EUA: Yale University Press, 2000.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Entre o sublime retórico e o sublime moderno: o Apolo de Winckelmann*. In: *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*. Brasília, n. 2, v. 1, 2013.

SANTOS, Robinson. *Considerações sobre a perfectibilidade humana a partir de Rousseau e Kant*, 2013.

SCHLEGEL, Friedrich. São Paulo: Iluminuras, 1997.

- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. Sobre a relação das artes plásticas com a natureza: um discurso acadêmico. In: *Philosophica*, 55-56 Lisboa, 2020
- SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem numa série de cartas. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793.. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Como um raio fixo", Goethe e Winckelmann: o classicismo e suas aporias. In: *Phaos*, n. 2, p. 167-185. 2002
- SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural) In: *Kriterion*, v. 46, n. 112, dez 2005.
- STAFFORD, Barbara Maria. Beauty of the invisible: Winckelmann and the aesthetics of imperceptibility. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 43, n. 1, 1980.
- STAROBINSKI, Jean. As máscaras da civilização, São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- STENDHAL. Rome, Naples and Florence. Londres: John Calder, 1959.
- SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Winckelmann. In: *Kriterion*, vol. 49, n. 117, 2008.
- _____. A recriação da Grécia: o debate de Goethe e Schiller sobre a imitação dos antigos. In: *Kçéos*, n.11-12, p. 77-89, 2007/8.
- _____. Schiller e os gregos. In: *Kriterion* n. 46, v 112, dez 2005.
- UGAZIO, Ugo Maria. O sentido da "*Erinnerung*" em Hegel e Hölderlin. In: *Revista opinião filosófica*, n. 2, v. 1, jul/dez, 2010.
- ZATTI, Vicente; PAGOTTO-EUZEPIO, Marcos Sidnei. Educação como processo de formação humana: uma revisão em filosofia da educação ante a premência da utilidade. São Paulo: FEUSP, 2022.
- WERLE, Marco Aurélio. O mar e a alma: metáforas marinhas em território alemão.
- _____. Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito? In: *Trans/Form/Ação*, n. 23, v. 1, 2000.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. Descrição do torso de Belvedere em Roma. In: *Revista de história da arte e arqueologia*, n. 23. 2015.

_____. The history of ancient art, vols. I-II. Cambridge: Cambridge University Press, 1880.

_____. Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura. Porto Alegre: UFRGS, 1975.

_____. Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, Leipzig: Hermann Mendelssohn (ed.), 1866.

_____. Writings on art. Selected and edited by David Erwin. Nova York, EUA: Phaidon, 1972.