

## Sob o céu de Winckelmann

Pedro Fernandes Galé\*

### Resumo

Este texto busca mostrar a relação do ensaio *Pensamentos sobre a imitação das obras dos gregos na pintura e na escultura*, de Winckelmann e a emergência da estética enquanto disciplina filosófica.

**Palavras Chave:** Winckelmann, Antiguidade, Estética

### Abstract

This paper aims at the connection between the essay *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, from Winckelmann, and the emergency of aesthetics as a philosophical discipline.

**Keywords:** Winckelmann, Ancient world, Aesthetics

Ao cunhar o termo estética, Baumgarten dizia que esta “teoria das artes liberais, teoria do conhecimento inferior, arte do belo pensamento, arte do análogo da razão” seria “a ciência do conhecimento sensível”<sup>1</sup>. Na apresentação de sua terminologia, este autor colocou o debate estético em um patamar que já demonstra, ainda que de modo seminal, a guinada do debate filosófico acerca das artes. Para ele, uma das objeções possíveis à estética é a de que “ela é a mesma coisa que, e idêntica à poética e à retórica”. A tal objeção respondeu ele: “sua abrangência se amplia para mais longe”, “Ela inclui o que estas e outras artes possuem em comum.”<sup>2</sup>

É nesta seara de superação, apropriação e ampliação da retórica e da poética que Winckelmann parece ter fundado o seu quinhão. Aluno de Baumgarten em Halle<sup>3</sup>, ele

---

\* Aluno de doutorado do Programa de Pós-graduação do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, mestre pela mesma instituição. Orientado pelo Prof. Doutor Marco Aurélio Werle. Bolsita Fapesp. E-mail: pedrogale@usp.br

<sup>1</sup> BAUMGARTEN, Alexander, *Ästhetik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg: 2007, pp12-13

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>3</sup> Não é a nossa intenção abordar a relação entre Baumgarten e Winckelmann. Para entender melhor esta relação Cf. JUSTI, C. *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, v. I, pp. 89-97 e SCHULZ, A. *Winckelmann und seine Welt*, pp.17-18.

parece ter notado que a matiz meramente especulativa de seu professor não comportava as artes figurativas. Movendo-se numa direção onde a especulação se dá no âmbito de uma espécie de heurística histórica, Winckelmann, desde seu primeiro escrito não publicado em vida, *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Galerie*, parece insistir no caráter presencial das obras de arte. E é diante delas e para elas que ele construirá seu trajeto intelectual.

Este fragmento nos traz a vantagem de permanecer, ainda que de modo tênue, coerente com o intento de nosso texto: ele apresenta traços do modo de operar de Winckelmann que só viriam a crescer e tomar forma nos anos subsequentes. Este texto permaneceu inédito até o ano de 1925, fato por si só revelador. Talvez por isso não tenha recebido a atenção que ele merece. A celebração de Winckelmann parece ter sido, no mais das vezes, vinculada à fortuna crítica estabelecida a partir do Classicismo de Weimar. O uso quase que programático que autores como Goethe e Meyer<sup>4</sup> fizeram de seus textos e cartas marcou de maneira quase indelével a leitura e a edição de seus textos.

Os breves exemplos que vou apresentar provenientes do mencionado opúsculo não configuram um desvio, mas sim a apresentação de uma espécie de “proto-Winckelmann”. O que se pretende é por meio deste breve elenco demonstrar e apresentar, à maneira de Winckelmann mesmo, os fundamentos, ainda em semente de seu modo de se relacionar com as artes. Diante de artistas como Correggio, Ticiano, Tintoretto, Carracci e outros, o projeto incisivo da *Beschreibung* winckelmanniana se anuncia e se faz sentir, ainda que de maneira fragmentária e desprovida de grandes pretensões em relação ao complexo e rico do universo das artes.

O poder do aspecto presencial em relação as artes, algo que só virá a crescer, já aparenta

---

<sup>4</sup> Estes dois autores montaram uma edição de cartas e textos de Winckelmann, *Winckelmann und seine Jahrhundert*, que, acompanhada de textos de ambos sobre o autor de *Geschichte der Kunst der Altertums*, é um marco da recepção de seus textos até os dias de hoje.

ser fundamental para o autor quando da redação dessas linhas. O que vemos é uma busca, já minuciosa e precisa, da posição das obras na história, entendida aqui como numa dupla via, ou seja, a da evolução de um artista em questão e da sua relação com os outros artistas. Este posicionamento histórico não substitui a *Beschreibung* das obras. É ele mais uma camada do que se faz sentir nos procedimentos dela.

Vamos ao texto: quando Winckelmann começa a sua descrição da “Maior peça de Correggio<sup>5</sup>” ele fala da “Madona sentada com alguns santos e um bispo” para depois da apresentação colocar o apontamento técnico: “pintado em tela como uma outra Madonna quase do mesmo tamanho, onde ela está com um evangelista e um São Francisco”. Depois aponta para a posição histórica: “Elas pertencem a sua primeira maneira, que tem sua origem em Andrea Mantegna.” Com tal afirmação Winckelmann liga o equívoco de Richardson que compara “a maneira primeva dessas peças com a *Madonna de São Jorge*”. Esta foi executada à maneira mais acabada de Correggio e Winckelmann celebra o fato, de na Galeria de Dresden, “se poder, com prazer e espanto, ver o salto da primeira para a mais acabada maneira”<sup>6</sup>.

Essa passagem pode parecer por demais singela, mas nela podemos antever um aspecto da maneira de se relacionar com a arte que em Winckelmann só virá a crescer, a saber: o comparar e o localizar dentro do trabalho do artista aquilo que conduz o espírito em direção ao belo, para depois relacionar historicamente tais obras com outros artistas, além de buscar as referências e tentar destituir os equívocos.

De Ticiano, encontramos uma descrição do célebre “*Bildnis einer Dame in Weiß*”, que segundo Winckelmann, mesmo que ele esteja colocado “muito alto”, é o “mais digno de nota” dos quadros deste pintor expostos em Dresden. Ticiano, outro pintor que o nosso

---

<sup>5</sup> A obra em questão é *Die Madonna des heilige Sebastian*. O pintor Correggio será considerado ainda muitas vezes por Winckelmann, ao lado de Ticiano ele será considerado um pintor que “no colorido do nu é superior a todos, pois aí a carne é verdade e vida”, *Sobre o sentimento do Belo*, 1763.

<sup>6</sup> WINCKELMANN, Johann J., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002, p. 2.

autor irá acompanhar cada vez mais, “mudou seu estilo<sup>7</sup> mais de uma vez” e ele identifica o primeiro “aos duros contornos”. Mais uma vez o que vemos é uma descrição que amplia o quadro descritivo avançando na direção da história da arte. É também digno de nota que Winckelmann tenha notado que a *Vênus de Dresden* não seja obra do pintor do Veneto, baseado no que vê: “ela não possui, porém, nenhum primor de beleza e pode, talvez, ser de sua escola”<sup>8</sup>. Na verdade o quadro é, apenas em parte, de Ticiano; parece que a pintura é de Giorgione que ao falecer a deixou inacabada. O pintor em questão só terminou o quadro. Tal aspecto nos parece adiantar a preocupação que o pensador de Stendal tinha com a origem da obra. Em sua *História da arte da antiguidade*, muitas linhas serão dedicadas à correção de falsos juízos dessa espécie, inclusive partes de estatuas que até então eram consideradas antigas, foram identificadas por ele como restaurações feitas posteriormente.

O interessante é notar que a apreciação da obra é, para Winckelmann, desde esse primeiro jorro, critério de datação e localização. No momento do contato com a obra são chamados a atuar uma série de preceitos de história e crítica de arte. Ao observar a cor ultramarina de um *Salvador* de Giovanni Bellino, o historiador, em sentido restrito (o que não podemos dizer de Winckelmann como um todo, mas apenas nessa etapa primordial de seu trajeto), vai buscar a origem dessa cor; “ela é feita a partir da nobre pedra Lapis Lazuli” “que vem do País de Gales, a melhor vem da Tartária”<sup>9</sup> O material das obras toma um plano diferenciado, faz recuar até mesmo à sua origem geográfica. Nos faz rever essa cor no âmbito do “primeiro dentre os venezianos a pintar a óleo”<sup>10</sup>. Nos chama a atenção para o aspecto técnico do que sempre chamou atenção nos pintores de Veneza, ou seja, a sua cor, estabelecendo uma relação histórico-geográfica com os usos das pedras que geraram tal cor.

---

<sup>7</sup> Vale ressaltar que Winckelmann ainda vê como sinônimos os termos *Manier*, *Still* e *Art*. O que nos atesta a seminalidade do texto. Esses termos, e suas diferenças, vão ser de suma importância para o autor em textos posteriores

<sup>8</sup> WINCKELMANN, Johann J., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002, p. 1.

<sup>9</sup> Idem, p. 2.

<sup>10</sup> Idem, *ibid.*

Sobre Giorgione, “contemporâneo de Ticiano e aluno de Bellino”, diz que “podemos dizer que foi o primeiro do tipo que pinta com profundidade as sombras”, localizando-o como aquele cujos “seguidores de suas fortes e escuras formas, [foram] Michellangelo da Caravaggio, Spagnoletti e qualquer outro que o seguiu ainda que muito longe.”<sup>11</sup> Depois de apresentar tal corrente Winckelmann faz uma anedota com aqueles de sentidos não treinados que não apreciam estas pinturas por terem muito escuro: “manchas pretas: assim estes chamam as sombras”. E usa, pela primeira vez em seus escritos o argumento de autoridade máxima em suas obras posteriores, a antiguidade: “Também haviam dentre os pintores da antiga Grécia e antiga Roma alguns do tipo escuro e alguns do tipo claro.”<sup>12</sup>

Essa passagem, se não adianta os traços em que Winckelmann aplicou a sua visão de antiguidade, apresenta uma antiguidade como campo privilegiado das artes. Ainda sem o contato intenso com as obras dos antigos mestres, Winckelmann já antevê o seu critério, baseado nas poucas, mas existentes, obras da antiguidade presentes em Dresden, e na leitura que faz de autores como Platão e Xenofonte. Essa antiguidade, que é mais que um artifício retórico e inabalável, foi se construindo nas leituras e nas obras que ligaram Winckelmann ao mundo clássico.

Nesse mesmo texto há uma descrição de um quadro de Abano que chega a ser comovente, o *Assassinato dos Inocentes*: “Observa este quadro por um longo período, então ele brilha, como que se quisesse tornar vivo, como as ossadas dos profetas. A carne é quente, e faz aquecer, como dizem os pintores. Apenas brilha nele a idéia que não se alterou historicamente.”<sup>13</sup> O artifício literário, do qual Winckelmann lança mão aqui, é recorrente em sua obra. E se tornou uma das razões para que Walther Rehm, um grande

---

<sup>11</sup> Idem, *ibid.*

<sup>12</sup> Idem, p. 3.

<sup>13</sup> Idem, p.8.

especialista em nosso assunto, dissesse: “Winckelmann não é só um filósofo, mas também um espiritualmente belo e poético escritor”<sup>14</sup>. É nesse encontro entre o poético, o histórico e o novo que a *Beschreibung* vai se formar. E, tomando forma, se renovará no espírito diante dos objetos que vê.

Tal breve recuo a este texto seminal de Winckelmann nos serve para mostrar que mesmo que acompanhem os passos de nosso autor até sua obra principal, *Historia da arte da antiguidade*, o centro de sua especulação, ou seja, a arte antiga, servirá inclusive para a análise dos modernos. Sua cultura e seu treino em relação às artes, tanto teórico quanto práticos, se deram no ambiente de discussão de seu tempo – e a partir de ambos é que um recuo em direção à natureza e arte dos antigos se fez necessária. Enquanto observador das artes, Winckelmann não foi meramente nostálgico, embora tenha visto na arte antiga um substrato intelectual que permitisse uma visão da idealidade das artes em seu estado puro, associado a uma bela natureza que iluminava, segundo ele, o espírito grego.

Os expedientes usados nesse texto, de localização, contextualização, comparação e apreciação, se entremeiam de tal modo que aos poucos vemos emergir um discurso que se não é novo, é único entre seus semelhantes: o discurso conceitual de História da arte. Uma história que pretende estabelecer alguns fundamentos não precritivos à arte, que se apropria de seus antecessores, mais precisamente Plínio e Bellori, e renova a condição histórica deste patamar teórico superando a indiferença estética no trato com as obras.

Nesse sentido, de um ver poético, que coloca em movimento o arcabouço teórico e o espírito do autor, é que Meyer colocou os construtos teóricos de Winckelmann como fundamentais “tanto para o gosto quanto pela arte e pela ciência da antiguidade”<sup>15</sup>. O que intentamos pesquisar é exatamente esta maneira de lidar com a antiguidade que se

---

<sup>14</sup> Idem, p. XVII.

<sup>15</sup> GOETHE, J. W., *Winckelmann und sein Jahrhundert*, Veb Seeman Verlag, Leipzig, 1969, p. 233.

origina quase que negativamente. Se origina a partir do trato objetivo e espirituoso com as obras.

O passado sedimentado dos acontecimentos, homens e objetos é chamado a falar, fornecendo um referencial que se aplica ainda que os objetos em questão não sejam os da antiguidade. A norma do imitar o modelo histórico terá diversos desdobramentos. Nela também se baseiam as teorias que o autor fez sobre a expressão, a graça e a beleza.

Para entender os primeiros passos deste caminho devemos centrar fogo na primeira obra de Winckelmann a ganhar notoriedade. Escrito em 1755, quando o autor ainda se encontrava em Dresden, os *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura* se tornaram célebres já em suas primeiras edições. Neles encontramos muito do que seria a marca distintiva de Winckelmann. E graças à sua recepção, talvez maior que outros escritos tidos pelo autor como mais importantes, esse texto marcou a história da estética no *Goethezeit*.

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

O mérito deste escrito foi principalmente 1. O de ser o primeiro a elevar o impulso da provável excelência da natureza entre os gregos. 2. A refutação de Bernini. 3. O de trazer pela primeira vez à luz a excelência dos antigos e de Rafael, que até então ninguém conhecia. 4. A percepção dos tesouros da antiguidade. 5. O novo caminho para se trabalhar o mármore.<sup>16</sup>

Ainda que o autor veja como mérito seu o ato de elevar um tipo de figuração que não seja a do barroco, aqui representado pelo escultor Bernini, de incluir gregos e Rafael

---

<sup>16</sup> WINCKELMANN, J. J., *Briefe*, Walter de Gruyter, Berlin, 1952, p. 176.

numa matriz comum, para cumprir sua meta, Winckelmann terá de ir além da crítica do barroco, e além da exultação dos gregos, pois o que se pretende ainda é estabelecer um novo caminho para o artista figurativo.

Quando nosso autor declara que “o bom gosto que se propagou cada vez mais pelo mundo começou a se figurar primeiramente sob o céu dos gregos”<sup>17</sup> o que está em jogo é uma busca por uma pureza inaugural concreta, ou melhor, um critério livre de largos voos no campo da imanência. Retomando a argumentação de Montesquieu e de Du Bos, Winckelmann parece querer estabelecer certa materialidade e existência a este momento prolífero.

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

a influência de um céu suave e puro trabalhou na primeira formação dos gregos e os trabalhos corpóreos deram a esta formação a forma nobre<sup>18</sup>. Por influencia dos céus nós entendemos o desenvolvimento nas diferentes localidades das nações, os principais alimentos e o clima mesmo, da formação dos seus habitantes, e também de seu modo de pensar<sup>19</sup>.

Este lugar marcado no espaço tempo – sob este céu grego “no qual Homero foi produzido e celebrado”<sup>20</sup> – é ao mesmo tempo centro e ponto culminante da arte, mais especificamente da bela arte. Tal argumentação nos permite reordenar a múltipla presença dos objetos artísticos. “Winckelmann se destaca de tal modo do classicismo tradicional, do clássico concebido como ao modo da tradição, para o qual a beleza da arte antiga é manifestação histórica de um belo ideal que transcende a temporalidade

---

<sup>17</sup> WINCKELMANN *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst*; in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995, p. 13.

<sup>18</sup> Idem, p. 15

<sup>19</sup> WINCKELMANN, J. J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1964, p. 32.

<sup>20</sup> Idem, p. 36.



humana e que se dá a conhecer na história, mas não se produz nela”<sup>21</sup>.

Este céu, este posicionamento metodológico diante da história, marcará o pensamento sobre as artes e a estética, ainda que em seu estágio inicial, de forma indelével: “Contra a abstração das doutrinas normativas da arte, como se conheceu no iluminismo, e contra a concretude da escrita da história da arte que pretende apenas determinar e não entender”<sup>22</sup>. A intenção de nosso autor foi a de mapear um trajeto que pudesse “elevar os corpos dos gregos, pela primeira vez tão alto quanto for possível.”<sup>23</sup>

Esta boa formação dos gregos, e sua superioridade no aspecto artístico, não traz em si nenhuma novidade. A própria detecção de um presente sombrio não é em si nova. Plínio, o velho, em seu testemunho sobre a pintura nos mostra como essa forma de se abordar a dinâmica histórica não é nova “[Pintura], arte há um tempo nobre – quando a procuravam reis e povos – e capaz de nobilitar àquele ao qual se dignava a transmitir à posterioridade; mas que agora se vê suplantada por mármore e ouro”<sup>24</sup>. O que fica marcado é que o autor destes *Pensamentos* não pretende inventar tal distância e a cisão na história da arte, mas recolocar a tópica da grandeza de um passado comum. O que aqui não é mero artifício retórico ou heurístico, mas um modo de impor, ainda que em germen, um dinamismo especulativo desenvolvido a partir da centralidade da figuração grega.

Essa tópica nos surge associada a um dos termos mais marcados da discussão acerca das artes na ilustração, ou seja, o gosto – ou melhor, o bom gosto. Pensar no gosto é a um só tempo recolocar a questão do passado grego e um diagnóstico da situação moderna. O termo gosto ocupou lugar central do debate estético no século XVIII. Para termos uma

---

<sup>21</sup> TESTA, F., *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*, Minerva edizione, 1999, p. 201.

<sup>22</sup> SZONDI, P., *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie* v. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, p. 30.

<sup>23</sup> WINCKELMANN, J. J., *Briefe*, Walter de Gruyter, Berlin, 1952, p. 172.

<sup>24</sup> PLINIO SECONDO, Gaio: *Storia Naturale*, Gian Biagio Conte (editor), Einaudi, Torino, 1988, v.5, p. 293.

noção do âmbito do debate nos bastam algumas palavras de Diderot: “O que é, então, o gosto? Uma facilidade adquirida, mediante experiências contínuas, para captar o verdadeiro e o bom, com a circunstância que o torna belo, e ser por ele imediata e intensamente comovida”<sup>25</sup>.

É claro que a questão do bom gosto não se podia colocar entre os gregos. Ela é moderna, e sendo moderna se coloca diante das manifestações artísticas da modernidade. Colocar o céu grego como ponto a partir do qual se irradiou o bom gosto até os dias modernos é unir à tradição a uma nova condição que a afaste da prescrição das regras gerais da beleza. Se concordarmos com Diderot que o gosto é adquirido mediante experiências com o belo, não haverá sítio mais apropriado à florescência desta “facilidade adquirida” que sob o céu da Grécia antiga, pois sob este céu manifestações de beleza e a capacidade de vislumbrá-las eram distribuídas por todos os cidadãos da Grécia pensada por Winckelmann.

Com tal união de conceitos – gosto e Grécia antiga – Winckelmann estetiza ao modo moderno a arte e inclui em suas reflexões a possibilidade histórica. Aqui está um dos germes do debate que se ampliará nas décadas subsequentes: o do limite entre o discurso e a obra, entre o conceitual e o histórico. O gosto se livra assim de sua faceta individual, dado que aqui ele aparece de modo coletivo, irradiando não de um indivíduo, mas de todo um povo, gerado abaixo de certo céu. Céu aqui entendido como um tipo de clima, um tipo de sociedade e seus desdobramentos.

Este discurso que dá dinâmica histórica ao gosto e às artes vai permitir o acúmulo de épocas e de traços do desenvolvimento da arte. Essa possibilidade que elimina a legalidade pétrea da regra traz ao debate estético uma nova possibilidade. Esta união entre céu e gosto, vivência e bela natureza, ética e estética estabeleceu, neste texto, o que

---

<sup>25</sup> DIDEROT, D.: *Ensaio sobre a pintura*, trad. E. A. Dobránszky, Pairus, Campinas, 1993, pp.,145-146)

Szondi denominou “a linha fronteira entre ilustração e *Goethezeit*”<sup>26</sup>.

Em tal escrito encontramos uma declaração que não deixa de ser impactante:

A única via para nos tornarmos grandes e, quando possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos. Aquilo que se diz de Homero, que aprender a admirá-lo equivale a aprender a entendê-lo, vale também para as obras de arte dos antigos, principalmente dos gregos. Devemos conhecê-las como conhecemos a um amigo para que se possa considerar o Laocoonte inimitável como Homero.<sup>27</sup>

Esta via da imitação permitiu uma série de desvios e descaminhos na leitura de Winckelmann. O que parece um paradoxo, ou seja, que o caminho para que nos tornemos grandes e até inimitáveis seja a imitação, é na verdade um clamor em nome de uma relação viva com a antiguidade. A antiguidade é aqui, a um só tempo, um *topos* que permite uma normatividade não prescritiva para as artes – e para o gosto – e um norte que nos eleva acima da multiplicidade das diversas manifestações artísticas que inundavam o universo barroco.

Esta via de imitação também não é uma novidade. Este conceito está enraizado no debate acerca das artes. A busca, de certo modo, é a da superação da arte maneirista purgando o barroco tardio de seus exageros através da imitação dos mestres da antiguidade. A arte deveria, por meio de uma tal imitação, se livrar de um problema já detectado por Bellori: “A arte era então combatida por dois extremos contrários: um inteiramente submisso ao natural, outro inteiramente submisso à fantasia”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup>SZONDI, P., *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie* v. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, p. 25.

<sup>27</sup> WINCKELMANN *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer Kunst*; in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995, p. 14.

<sup>28</sup> BELLORI, *A ideia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtidas das belezas naturais e superior à natureza*; in PANOFKY, E., *Idea: a evolução do conceito de belo*, Trad. P. Neves, Martins Fontes, São Paulo, 2000,

Como livrar-nos em um só movimento da imitação servil da natureza e dos voos da imaginação? Uma imitação da arte é possível:

Já que os escultores da Antiguidade recorreram à Ideia maravilhosa, é necessário estudar as esculturas antigas mais perfeitas, para que elas nos guiem ao conhecimento das belezas naturais corrigidas, e é pelo mesmo motivo que devemos contemplar as obras de outros excelentes mestres.<sup>29</sup>

Como aqui neste ensaio de Winckelmann o ambiente é, em grande parte, especulativo, não podemos entender ainda os caminhos possíveis para esta atualização dos antigos. O que vale ressaltar é que a grandeza dos mestres gregos se estabelece na chave do passado em comum que pode ser visitado e percorrido neste substrato artístico que nos foi legado.

Esse comprometimento com a assídua visitação das obras da antiguidade parece ser um dos núcleos da argumentação winckelmanniana. O que se pretende é o caminho e a retomada do bom gosto e de uma experiência totalizante perante o belo, presente em tal substrato. A origem remota e quase mítica torna-se então presencial. O que permanece para nós modernos não é o dócil céu dos gregos. O cosmos caiu. Como manter uma relação com o mundo que permita a elevação das artes figurativas para além do barroco? A chave da imitação é aqui chamada a intervir.

Não se trata de copiar os originais antigos, pois uma tal imitação se distingue e muito da cópia. Trata-se, aqui, de estabelecer um elo que conduza a algo que se apresente nessas obras, algo que, embora não se produza – na opinião de nosso autor – com a mesma grandeza em todos os tempos, pode ser sentido e, em parte entendido, por todos os povos educados. O primeiro passo é aprender a sentir e apreciar a grandeza das obras dos antigos. É este o mote para a atualização dos antigos. Se “pensar sobre as artes do

---

p.158.

<sup>29</sup> idem: 154.

desenho dos gregos é o mesmo que tratar da beleza em todas as suas partes<sup>30</sup>, é na base de um frequentar tais obras que uma arte que se proponha bela deve ser germinada.

Seguindo um caminho que propõe a elevação de um *Laocoonte* à regra de Policleto<sup>31</sup>, Winckelmann fará uma incursão mais precisa em relação à arte grega:

O conhecedor e o imitador das obras gregas encontrarão em suas obras-primas não apenas a bela natureza, mas mais que a natureza; ou seja, certas belezas ideais dela que, como nos ensina um comentador de Platão, são compostas de figuras criadas somente no entendimento.<sup>32</sup>

Esta superação da natureza, ainda que se encontre ainda na natureza só pode surgir numa relação unívoca entre o sujeito que conhece e o objeto. Natureza bela e sujeito grego dão origem a um tipo de figuração que só é possível no somar-se das duas partes. Nós modernos não possuímos mais esta possibilidade. Nossa relação com a natureza se desgastou. Não possuímos uma relação unívoca com ela. Não que a natureza tenha mudado, mas o intelecto. O entendimento moderno não permite que esta relação se estabeleça de modo a podermos ver na natureza suas belezas mais elevadas, mas ainda sentimos o efeito dela no substrato artístico que nos desperta a noção desta lacuna, desta natureza perdida.

Imitar os gregos é, portanto, mais do que eleger sua figuração como a mais acabada. Observar tais obras é tentar despertar a centelha de antiguidade no nosso espírito. Ao falar de “figuras criadas somente no entendimento” Winckelmann parece apontar para o caráter intelectual da beleza que se manifesta nas obras de arte da Grécia. Essa beleza pode ser, por meio da educação do olhar, sentida. Alcançar esta beleza só é possível por meio da educação do olho e do espírito. Este olhar educado na arte pode nos fazer

---

<sup>30</sup> WINCKELMANN, J. J., *Monumenti antichi inediti*, P. von Zabern, Mainz, 2011, p.62.

<sup>31</sup> WINCKELMANN *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer Kunst*; in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995, p.15.

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*.

avançar: “Com tal olho Michelangelo, Rafael, e Poussin viram as obras dos antigos. Eles alcançaram o bom gosto em sua nascente.”<sup>33</sup> Com tal disposição de educar-se com as artes dos gregos surge a possibilidade de obras que, embora distantes no tempo, participem das virtudes da figuração antiga. Aqui estamos distantes do classicismo francês. Não temos sequer uma menção ao decoro. A busca é por uma relação com as obras que nos permita, enquanto modernos, suprir a falta de uma experiência e uma vivência há muito perdida.

Um tal olhar educado e treinado com as obras da antiguidade permite até que se avance em relação aos antigos:

Michelangelo é talvez o único sobre o qual se possa dizer que enriqueceu a antiguidade, mas apenas nas figuras de corpos de tempos heroicos: fortes e musculosas. Não em figuras delicadamente jovens e em figuras femininas; as últimas sob o trato de sua mão transformam-se em verdadeiras amazonas.<sup>34</sup>

Não há, ainda que se trate de um Michelangelo, a possibilidade de avançar como uma totalidade em direção às artes figurativas.

O que Winckelmann parece buscar é uma relação com a natureza já perdida na modernidade. O conhecimento dos antigos deve se estabelecer de modo completo e à socapa introduzir a elevação do homem enquanto figura atuante, que sente e que é reproduzida. Natureza e espírito devem renascer e se soltar das amarras do racionalismo clássico! Em oposição a uma metafísica de cunho wolffiano e a toda a tradição da *Aufklärung* nosso autor coloca a permanente busca por perceber e reconhecer a unidade da antiguidade grega. O grego, ou melhor, suas obras de arte nos levariam a um tipo de relação com a natureza que nos apresente sua duplicidade no influxo sujeito-objeto.

---

<sup>33</sup> Idem, p. 14.

<sup>34</sup> idem, p. 26.

Com o paradigma da antiguidade nos é permitido estabelecer um dinamismo em relação às artes e à natureza que não se perca diante de suas diversas manifestações. A antiguidade, longe de legislar como princípio normativo, nos permite conceber um outro tipo de vivência em relação às artes e à natureza.

Não nos é possível uma formação do olhar nos moldes dos gregos, pela vivência, pois tudo no viver e agir sob o céu dos gregos era familiar à beleza:

Até as vestes dos gregos eram dispostas de modo a não fazer nenhum tipo de violência à natureza formante. O desenvolvimento da bela forma não era constrangido pelas diferentes formas de nosso estreito e opressivo vestir. (...) Tudo serviu de inspiração e ensinamento acerca das formações dos corpos, do nascimento ao desenvolvimento físico completo, a sua preservação, a sua elaboração e ornamento. Os gregos antigos trabalharam e aplicaram a vantagem da bela natureza, portanto é verossímil a opinião de que seus corpos, se confrontados com os nossos, tivessem o privilégio da beleza.<sup>35</sup>

Não nos é possível restabelecer tal vivência, os favores da bela natureza já não se nos apresentam.

Os jovens dançavam nus no teatro (...) Phyrine se banhou nos jogos elêusios diante dos olhos de toda a Grécia e saindo da água forneceu ao artista a imagem primeva de uma Vênus Anadyomene (...) Assim também todas as festas dos gregos eram uma oportunidade para o artista se aprofundar no conhecimento da bela natureza.<sup>36</sup>

Já não nos é apresentado um tal espetáculo. Mas ainda nos é possível observar e sentir os frutos de tal sociedade. Na imitação simples da natureza dos modernos encontraremos o caminho da pintura holandesa. “Em nossa natureza não se

---

<sup>35</sup> *idem*, pp. 17-18.

<sup>36</sup> *idem*, p. 19.

testemunhará facilmente um corpo em si mesmo perfeito”<sup>37</sup>. Na imitação das obras dos antigos podemos encontrar em unidade o que se encontra em separado na natureza.

No comparativo entre a imitação da natureza e dos antigos entre os modernos, Winckelmann afirma que se um italiano imitar a natureza ele pintará obras como as de Caravaggio, se este mesmo talento se educar com os antigos ele pintará como Rafael<sup>38</sup>. A relação com a natureza em sua época, acarretou, segundo ele, em certa degradação do belo e dos ideais artísticos. Tudo se estabeleceu à maneira da “Geometria de Descartes, que esconde aquilo que deveria ser visível, o que pode ser correto, pode levar a um bom empenho no desenho, mas não leva ao conhecimento da beleza”<sup>39</sup>. Há um distanciamento em relação ao pensamento das artes da estética clássica que “copia passo a passo esta [moderna] teoria da natureza e da matemática”<sup>40</sup>. Para Winckelmann a estética, ou a ciência do belo, não pode ser um *análogo da razão*.

Não podemos confundir este imitar com a mera reprodução de aparências sensíveis. O imitar transcende o ato de se criar formas idênticas às dos antigos. Não estamos diante do princípio imitativo de Batteux:

Imitar é copiar um modelo. Esse termo contém duas ideias. 1) O protótipo que traz os traços que se quer imitar. 2) A cópia que os representa. A natureza, isto é tudo que existe, ou que nós concebemos facilmente como possível, eis o protótipo ou o modelo das artes. (...) As artes não criam suas regras: elas são independentes de seu capricho e invariavelmente traçadas a exemplo da natureza.<sup>41</sup>

Ainda que Batteux tenha, analogamente a Winckelmann, um apreço pela bela natureza,

---

<sup>37</sup> idem, p. 24.

<sup>38</sup> idem, p.25.

<sup>39</sup> Winckelmann, J. J., *Kleine Schriften und Briefe*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, p. 176.

<sup>40</sup> CASSIRER, E., *La filosofía de la ilustración*, trad. E. Imaz, Fondo de cultura económica, Mexico D. E., 2002, p. 312.

<sup>41</sup> BATTEAUX, C., *As belas-artes reduzidas um mesmo princípio*, trad. N. Maruyama, Imprensa Oficial, São Paulo, 2009 p. 27.



não considerou a possibilidade de degenerescência da relação homem natureza nos modernos. O primeiro acreditava no credo da razão, o segundo no da relação unívoca com a natureza.

Há uma unidade entre a figuração e o *ethos* grego. Na célebre passagem sobre *Laocoonte* podemos entender melhor tal unidade. O que Winckelmann parece celebrar é a unidade entre o que é imagético e o que se estabelece para além do campo figurativo. Do mármore se consegue partir para os mais extremados aspectos da alma do homem figurado em pedra.

A principal característica geral das obras-primas dos gregos é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena, seja na posição ou na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem imóveis enquanto a superfície se agita, a expressão das figuras gregas mostram sempre uma alma grande e definida alma, mesmo diante de toda sorte de sofrimentos. Esta alma se revela no rosto de Laocoonte, e não somente no rosto, no mais violento sofrimento. A dor se mostra em todos os músculos e em todos os tendões do corpo(...) A dor de seu corpo e a grandeza da alma são distribuídas pelo todo de modo equilibrado.<sup>42</sup>

Essa existência não cindida, oposta à modernidade por sua unidade, permite que *ethos* e beleza se aliem em uma só figura. Não é que estejamos diante de uma dependência mútua, mas sim de uma unidade. Entre beleza e eticidade. É nesta chave que o céu dos gregos ganhou buscou se inserir no céu do norte. Mais adiante encontramos uma das mais belas passagens do texto:

A expressão de uma alma tão elevada ultrapassa em muito as formações da bela natureza: o artista devia sentir em si mesmo o vigor do espírito que ele transmitiu ao mármore. A Grécia possuía o artista e o grande sábio na mesma pessoa, e mais de um Meteorodoro. A sabedoria entregava a mão à arte e

---

<sup>42</sup> WINCKELMANN *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer Kunst*; in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heins*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995, p. 30-31.

infundiu em suas figuras mais do que as almas comuns.<sup>43</sup>

Este sentir em si o que se vai imprimir no mármore trouxe para o debate das artes a alma do artista, a arte passa a ser um análogo da alma, enquanto lugar que permite o elo com o antigo, ou melhor, o lugar onde se dá a ignição da “atualização” do antigo. Esta potencialidade da atividade e vigor do espírito do que há de mais elevado, fez com que se buscasse nele mesmo, uma vez que educado pela arte, a centelha da antiguidade. Que buscasse em sua alma algo que o ligue a um tipo de grandeza que só era possível entre os antigos, dado que em suas obras podemos ver figuradas almas deste tipo. Assim como a imagem de Agripina: “revela em seu belo rosto uma alma imersa em sofrimento”<sup>44</sup>, o elevado Laocoonte deve servir como um modo de se poder descobrir em nossa alma esse vigor. Como a arte tem “uma dupla finalidade: deve deleitar e instruir a um só tempo”<sup>45</sup>, a educação pelas obras dos gregos será a educação da alma.

O anseio de Winckelmann pelo céu dos gregos não é mero problema artístico, mas um problema ligado à vivência, à existência e à formação do espírito. Numa tal via libertam-se os artistas das amarras do pensamento moderno marcadamente racionalista que estava na base das modernas teorias da imitação. Ao mesmo tempo, libertou-se a beleza do critério de perfeição na execução da legislação clássica francesa. A antiguidade e seu céu não figuram aqui como teoria morta, mas como um problema do ser no mundo. A fé cega na razão que marcava, para Winckelmann, o pensamento moderno teria de ser superada. Nesta luta ele “de fato recolocou na arte a alma e toda a sua atividade, e a elevou da inativa dependência ao reino da liberdade do espírito”<sup>46</sup>.

No âmbito da relação com a história que “estabeleceu corretamente o princípio da história da arte plástica antiga”<sup>47</sup>, Winckelmann libertou o espírito moderno de suas

---

<sup>43</sup> idem: 31.

<sup>44</sup> idem: 27.

<sup>45</sup> idem, p. 50.

<sup>46</sup> SCHELLING, F.W.J., *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, in *Texte zur Philosophie der Kunst*, Reclam, Stuttgart, 2010, p. 56.

<sup>47</sup> SCHLEGEL, A.W., *Doutrina da arte*, trad. M. A. Werle, no prelo, 2012, p.30.

amarras. Radicalizando um pouco podemos dizer que sob a perspectiva do céu de Winckelmann, é que Karl Moore, personagem que talvez melhor encarne o ideal do *Sturm und Drang*, esbravejará contra seu tempo:

Passo a ter nojo deste século forjado e lambuzado à tinta quando leio em meu Plutarco a vida de grandes homens! (...) Arre! Pago com asco os feitos deste frouxo século de castrados, que não fez mais que arruinar com seus comentários, estropear com suas tragédias os heróis da antiguidade!<sup>48</sup>

É nesta chave de abertura de possibilidades subjetivas e objetivas, de libertação e reflexão, que Winckelmann marcou e, por que não dizer, fundou um tipo de debate que abandona em muito os preceitos de seus antecessores. Tanto na detecção da cisão inerente à modernidade, quanto na possibilidade de um princípio que se estabeleça de modo não normativo. Este texto, de viés quase panfletário, inaugura um tipo de reflexão que será a *prima dona* dos modos de se pensar a arte no *Goethezeit*. Sob o céu de Winckelmann debates acerca de temas como sujeito e obra, ingênuo e sentimental, clássico e romântico, épico e prosaico, ganharão forma e darão novo vigor à emergente disciplina da estética. É sob este se céu que se dará uma das guinadas da era moderna, segundo Heidegger, estaríamos diante de um dos mais essenciais acontecimentos da nossa era:

um [...] fenômeno igualmente essencial da modernidade está no processo de a arte se deslocar para o âmbito da estética. Isso significa que a obra de arte se transforma em objeto de vivência e, conseqüentemente, a arte vale como expressão da vida do homem.<sup>49</sup>

## Referências Bibliográficas

---

<sup>48</sup> SCHILLER, F., *Os Bandoleiros*, trad. M. Backes, L&PM, Porto Alegre, 2001, p. 30.

<sup>49</sup> HEIDEGGER, Martin, “O tempo da imagem do mundo”, trad, Alexandre Franco Sá, in *Caminhos de Floresta*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002, p. 97.

BATTEAUX, C., *As belas-artes reduzidas um mesmo princípio*, trad. N. Maruyama, Imprensa Oficial, São Paulo, 2009.

BAUMGARTEN, A., *Ästhetik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007.

BELLORI, *A ideia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtidas das belezas naturais e superior à natureza*; in PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*, Trad. P. Neves, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

CASSIRER, E., *La filosofía de la ilustración*, trad. E. Imaz, Fondo de cultura económica, Mexico D. F., 2002.

DIDEROT, D., *Ensaio sobre a pintura*, trad. E. A. Dobránszky, Papyrus, Campinas, 1993.

HEIDEGGER, Martin, “O tempo da imagem do mundo”, trad, Alexandre Franco Sá, in *Caminhos de Floresta*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002.

SCHLEGEL, A.W., *Doutrina da arte*, trad. M. A. Werle, no prelo, 2012.

SCHELLING, F.W.J., *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, in *Texte zur Philosophie der Kunst*, Reclam, Stuttgart, 2010.

SCHILLER, F., *Os Bandoleiros*, trad. M. Backes, L&PM, Porto Alegre, 2001.

SZONDI, P., *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie* v. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

TESTA, F., *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*, Minerva edizione, 1999.

WINCKELMANN, J. J., *Briefe*, Walter de Gruyter, Berlin, 1952.

\_\_\_\_\_, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer Kunst*; in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995.

\_\_\_\_\_, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1964.

\_\_\_\_\_: *Kleine Schriften und Briefe*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1960.

\_\_\_\_\_, *Monumenti antichi inediti*, P. von Zabern, Mainz, 2011