

Winckelmann: a ruptura estética da história da arte

PEDRO FERNANDES GALÉ
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Estrela da manhã,
Mapa ainda obscuro.
História, mãe e esposa
De todo o futuro.

José Paulo Paes – “Ode Prévia”

Friedrich Schlegel, em seus *Fragments sobre poesia e literatura*, relacionava o historicismo de Winckelmann a uma “teoria da crítica da história” (Schlegel, 2016, p. 10). Essa obra de caráter fundamental ao romantismo alemão já traz em seu primeiro fragmento uma declaração que em muito nos interessa:

A diferença entre o clássico e o progressivo é de origem histórica, por isso ela está ausente na maioria dos filólogos. Também nesse aspecto, com Winckelmann começa uma época inteiramente nova. <Meu mestre> Ele viu a diferença imensurável, a natureza da própria antiguidade. No fundo, permaneceu sem seguidores. (*Ibid.*, p. 9).

O gesto fundacional de Winckelmann é algo que marcou a sua leitura desde os mais próximos leitores. Suas caracterizações e maneiras de operar tanto com a

arte quanto com a história se colocam diante da tradição de um modo muito particular. Seu historicismo, ou seja, o seu modo de conceber os desenvolvimentos e declínios nas artes figurativas se colocam de modo a não ser possível uma outra sorte de fulcro histórico. O leito de seu discurso, que vamos tratar aqui em sua faceta mais libertária em relação à tradição, não se colocou de modo indiferente à tradição, mas fez dela novos usos (e abusos). Já algumas décadas depois de sua morte, ocorrida em Trieste, no ano de 1768, o estatuto fundacional de Winckelmann parecia estar sendo colocado e debatido. Como nos apresenta a seguinte passagem de Quatremère de Quincy¹:

O sábio Winckelmann foi o primeiro que trouxe o verdadeiro espírito de observação a este estudo; é o primeiro a se arriscar a decompor a Antiguidade, a analisar os tempos, os povos, as escolas, os estilos, as tonalidades do estilo; é o primeiro que fez abrir a estrada e colocou as estacas nesta terra desconhecida. É o primeiro que, classificando as épocas, aproximou a história aos monumentos e, confrontando os monumentos entre eles, descobriu características seguras, dos princípios de crítica, e um método que, retificando uma multidão de erros, preparou a descoberta de múltiplas verdades. (Quincy, Apud Pommier, 2000, p. 79).

Esse autor que confrontava os monumentos com “princípios de crítica”, se não foi um fundador, foi alguém que não cessou de buscar novos caminhos para uma abordagem direta da arte da antiguidade. A força de Winckelmann nos círculos intelectuais de seu tempo era tamanha que se tornava até difícil ser um opositor e um corretor de suas colocações, como nos demonstra de Heyne²:

Embora o livro *História da arte da antiguidade* de Winckelmann seja um clássico, ele falha em apuramento histórico, o que não foi

¹ Encarregado da Academia francesa sob o governo de Napoleão, nascido em 1755. Para um maior conhecimento deste autor recomendamos a Tese de Doutorado *Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy*, de Renata Baesso Perereira, que além de um trabalho sobre o autor, inclui também algumas traduções de alguns verbetes escritos por ele.

² Christian Gottlob Heyne, professor de eloquência e poesia na Universidade de Göttingen e grande estudioso da antiguidade da segunda metade do séc. XVIII.

percebido durante o período de intoxicação maravilhada inicial que ele provocou, e por um bom tempo depois eu mal tinha a ousadia de me aventurar adiante com a correção de uma parte de seus erros. (Heyne, Apud. Harloe, 2013, p. 180)

Longe de agradar a todos os seus contemporâneos Winckelmann parece ter sido mais influente em sua colocação acerca da história da arte no âmbito da estética e da filosofia da arte do que em circuitos da *Altertumswissenschaft*, que dava, assim como a estética e a história da arte, os seus primeiros passos. O que fica claro é a maneira incisiva com que o autor marcou a vida intelectual da Alemanha do século XVIII.

Um modo de compreender a situação do autor de *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura* é buscar observar as indicações que ele mesmo fez de seu trabalho. Fica claro que mais do que tudo ele gostaria de ser pensado e lido como um autor de uma obra original. Não é pouco o espaço dedicado em suas obras ao cotejo de alguns que poderíamos pensar como precursores; como podemos ver no próprio prefácio de sua *História da arte da antiguidade*:

Alguns escritos sob o nome de história da arte vieram à luz, mas a arte possui neles uma participação mínima, pois seus autores não a conheceram suficientemente, oferecendo não mais do que o que haviam aprendido de ler em livros e de ouvir em lendas. (...) Desta sorte de história da arte são a *Historia da arte* de Monnier, a tradução e explanação dos últimos livros de Plínio de Dürand, a qual recebeu o título de *História da pintura antiga* e também Turnbull em seu tratado sobre a pintura antiga pertence a esta classe. (Winckelmann, 2009, I, p. XVIII)

Winckelmann parecia ter consciência de uma nova maneira de encarar o fluxo artístico em relação aos escritos que se aventuraram nesta seara, mas isto não seria o suficiente para que cravássemos como seu o posto de fundador da moderna história das artes. Ainda que o posto de fundador da história da arte nos pareça uma *vana predicatione*, não há como negar que a pergunta seja válida, mas ao re-

colocarmos a pergunta: “Winckelmann é o inventor da História da arte?”, temos de concordar com Édouard Pommier³:

Trata-se de uma demanda preliminar não pertinente. Certo que, ao definir sinteticamente a contribuição do estudioso à literatura artística, se recorre muitas vezes a esta fórmula lapidar. Tal qualidade, no entanto, lhe é contestada, bem como, o caráter ‘doutrinário’ de seus escritos. (Pommier, 2000, p. 77).

Esse debate se coloca de maneira exaustiva no século XX, tanto pelos que lutam por uma recuperação da história da arte, compreendida como for, quanto pelos arautos do seu fim ou esgotamento diante do universo figurativo que se viu nascer no momento artístico posterior às vanguardas. Mas desde seus contemporâneos esse gesto inicial é colocado nas mais diversas chaves de interpretação, o que não nos deve iludir, levando-nos a crer que estamos diante do fundador da história da arte. Todavia, se levarmos em conta que as fronteiras entre certas disciplinas, a saber, a estética, a história da arte e a arqueologia não se encontravam afixadas nesses primeiros passos, não podemos notar que Winckelmann foi um autor que soube dar trato às mudanças no modo de se relacionar a arte e o pensamento que frutificou nessas disciplinas que marcaram o pensamento e as artes do século XVIII. Se pensarmos no caráter que a história da arte possuía neste século, talvez alguma sorte de luz venha a alumiar nosso caminho. A leitura do verbete “História”, da Enciclopédia, escrito por Voltaire, nos pode dar um indicador do patamar das ciências históricas nos tempos da ilustração. A história, tal como entendida pelo *philosophe*, inclui a história das artes entre a história dos costumes e a história natural e é descrita da seguinte forma: “a história das artes, talvez a mais útil de todas, quando ela associa, ao conhecimento da invenção e do progresso das artes, a descrição de seu mecanismo” (Voltaire, in Diderot e

³ Autor de grandes obras acerca de Winckelmann, entre elas destaco os livros *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art* e *Piu Antichi della luna – studi su J. J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*. Este autor parece reforçar o caráter fundador dos métodos de trabalho de Winckelmann, mostrando a superação de Vasari e da tradição anterior à *História da arte da antiguidade*.

D’Alembert, *Enciclopédia*, v. 2, p. 345). Mas não se trata deste caminho dos mecanismos e progressos, a intenção de Winckelmann segue alinhada a um texto, que seria quase um programa, dos anos de Dresden, que o autor não publicara em vida, e que serviria de base a uma discussão acerca da história enquanto disciplina: os *Pensamentos sobre a apresentação oral da nova história geral*.

Nesse pequeno texto, o autor vai tentar trazer à luz uma sorte de discurso histórico que libertasse os historiadores modernos da “tirânica regra, que os submete à sua arbitrariedade e ideias fixas: escrever tudo que se possa escrever. Em uma apresentação oral, penso eu, pode-se conceder certa tolerância quando deve elevar-se por sobre toda a sorte de miudezas.” (Winckelmann, 2002, p. 18). O grau de libertação por sobre as miudezas, nessa primeira incursão de nosso autor aos temas de história, superaria até os grandes feitos dos heróis. Com a presença de um sentido, não há necessidade de que todos os meandros de uma história individual sejam elencados, Winckelmann afasta a necessidade da biografia em sua história; não precisamos andar “com o calendário nas mãos” e seguir nossos heróis “de passo em passo” (*Ibid.*). Ao mesmo tempo em que clama por essa economia, Winckelmann parece querer dar um passo na direção dos objetos desta narrativa que se veria liberta e se dedicaria ao que ele pensa ser o objeto digno de uma história geral, no sentido moderno (*neuern allgemeinen Geschichte*): “O conhecimento do grande desenvolvimento de Reinos e Estados, seu início, seu crescimento e decadência não seriam características menos essenciais a uma história geral do que os grandes príncipes, os sensatos heróis e os espíritos fortes.” (Winckelmann, 2002, p. 21). Esse modo de pensar a história, que já se apontava como crucial neste texto seminal, vai ser colocado, anos mais tarde, no âmbito da arte, não há como não notar a similitude, pois em sua *História da arte da antiguidade* o autor busca “demonstrar a origem, o desenvolvimento, a transformação e a decadência da arte” (Winckelmann, 2009, p. XVI). Sua noção de história geral moderna se volta para a história dos objetos artísticos. Essa guinada só é permitida no âmbito da superação da *Historie* alemã⁴ e das narrativas que

⁴ Que foi muito bem definida pelo conde de Bünau, dono da biblioteca em que Winckelmann trabalhava à época e Autor de uma História da Alemanha no sentido que nosso autor parecia querer suplantar: “Para que se reconheça o valor e a excelência de um livro de história (*historisches Buch*) é necessário que, em primeiro lugar, se tenha cuidado com a importância das coisas que

vinculavam o progresso das artes aos seus artífices. Não há como negar que essa indexação da nova história e o universo das artes tenha sido um passo definitivo na construção da disciplina moderna da história da arte.

Se não podemos dizer que Winckelmann cumpra plenamente os atributos necessários, para Voltaire, no sentido de fazer uma história útil das artes, podemos dizer que em seu trabalho retirou-se da história da arte a necessidade de se fazer como que numa descrição catalográfica dos objetos encontrados, e isso não é pouca coisa. Incluir seu nome na história do pensamento das artes como o fundador da história da arte seria um passo questionável, mas que por si já demonstra a importância de seu autor, pois não há como negar que em sua obra “a história da arte deixa de ser concebida como recolha de informações sobre cada artista, para passar a ser vista como um todo orgânico” (Carchia e D’Angelo, 2009, p. 177). Esse todo é como que um paralelo ao salto que Winckelmann já parecia querer dar em seus anos em Dresden. É na superação da história como relato que, mais uma vez, Winckelmann vai poder expandir sua visão histórica.

Se pensarmos na simples caracterização da história da arte dada nas duas edições de sua *História da arte da antiguidade* poderemos intuir rapidamente o que está em jogo:

As mais antigas notícias nos ensinam que as primeiras figuras representavam o homem como ele é e não como nos aparenta, em seu contorno e não em seu aspecto. Da simplicidade das formas passou-se ao exame das relações, que ensinavam a exatidão, o que permitiu que se se aventurasse no grandioso e assim se atingiu progressivamente a grandeza. Finalmente, entre os gregos, se alcançou a máxima beleza. Daí por diante todas as partes se uniram e vieram a buscar seus adornos, caindo no superficial, com o qual a grandeza da arte se perdeu, até que se chegou à sua completa decadência. Isto é, em poucas palavras, o que se intenciona mostrar nesta história

serão apresentadas. Em seguida deve-se investigar se o conteúdo se conforma com a verdade ou se ao menos é um conteúdo provável. E por fim, observar se há um concatenamento na apresentação, ou forma de narrativa, ou seja, observar se ela é ordenada, significativa e se está em conformidade com as exigências das coisas tratadas e sua disposição em cada parte.” (Bünau, 1728, p. 8)

da arte. (Winckelmann, 2009, I, p. 4) As obras de arte são em sua origem como os homens mais belos em seu nascimento, disformes e parecidos entre si assim como as sementes de plantas totalmente diversas; e em seu florescer e fenecer se igualam a certos rios que, onde deveriam tornar-se mais amplos, acabam por se perderem em pequenos córregos ou até mesmo por completo. (Winckelmann, 2009, II, 5)

Assim o que fica posto de antemão é o caráter tributário a certa tradição, mas ao mesmo tempo inovador dos modos de abordar a história da arte em Winckelmann. O discurso acerca da história da arte é, e sempre foi, um discurso de caráter problemático. Encontrar um fulcro, ou um leito, que dê condições para que um tal estudo avance é uma coisa que sempre preocupou os historiadores da arte. Compreender e localizar esta inteligibilidade de um discurso histórico em seus desenvolvimentos foi sempre uma pergunta que se manifestou dentro do próprio interior das histórias da arte. Desde que Vasari, pintor florentino, escreveu uma obra que por meio da organização cronológica de vidas de artífices abordava os avanços da arte de seus precursores, uma sorte nova de discurso tinha ganhado os seus primeiros germens. Inspirado provavelmente em Diógenes Laercio, em sua *Vida e doutrina dos mais ilustres filósofos*, as biografias de Vasari não deixam de trazer uma teleologia inteligível em relação às artes de seu tempo:

Posta a clareza com que conhecemos agora a qualidade das melhorias que os artífices preditos tenham feito, não seria fora de propósito esclarecer em poucas palavras aqueles cinco princípios que eu mencionei [Norma, ordem, medida, desenho e maneira.], e discorrer sucintamente onde nasceu aquele verdadeiro bom que, superando o século antigo, faz do moderno assim glorioso. (Vasari, 1986, p. 539)

Tendo por base as biografias dos artistas Vasari parece colocar para atuar uma normatividade que dê conta das obras, mas não como objetos que realizam uma prescrição, mas como um sistema que faça com que um tipo de arte se explique

por si mesmo em sua superioridade artística que responde a critérios estabelecidos. Não estamos diante de uma explicação ou de uma descrição dos quadros e esculturas dos artífices. A descrição e localização das obras não ocupa lugar de destaque: “Quando eu pretendi primeiramente, humaníssimo leitor meu, descrever estas vidas, não foi minha intenção fazer uma nota dos artífices e um inventário, por assim dizer, de suas obras (...)” (*Ibid.*, p. 207). Esse período deve nos alertar para a recepção não anedótica de Vasari, mais adiante ele revela o seu intento de demonstrar “as causas e as raízes da maneira e do melhoramento e da piora das artes, ocorrido em tempos diversos e diversas pessoas.” (*Ibid.*, p. 188).

Há um ideal de arte sendo perfilado. E é exatamente este aspecto que nos permite que uma narrativa que escape aos somatórios dos artífices e de suas obras tenha lugar. Há um padrão a ser pensado a respeito das obras individuais, e embora o fulcro seja dado pela sequência de vidas que se desenvolvem a partir de Cimabue, é um ideal artístico que faz a organização ter algum valor. Todos os acréscimos serão citados de modo não enumerado, eles apontarão as causas do modo de superação da antiguidade:

O desenho foi no imitar o mais belo na da natureza em todas as figuras, tanto esculpidas como pintadas, de modo que parte se origina no possuir a mão e o engenho que tratam tudo que o olho vê sobre seu plano, ou desenho, ou em suas folhas, ou tábuas, ou outro plano, de modo justo e no ponto; assim como o relevo na escultura. A maneira vem a ser a mais bela, pelo fato de ter ganhado medida no uso frequente de retratar as coisas mais belas, e do mais belo, as mãos, a cabeça, o corpo e as pernas, acrescentar sempre e fazer uma figura de todas aquelas belezas que se poderia e colocá-la em uso em toda obra para todas as figuras. Ela é assim chamada de bela maneira. (*Ibid.* 489)

Essa longa citação se faz necessária para aclarar os avanços dos pintores que segundo Vasari, “não foram feitos por Giotto nem pelos primeiros artífices” (*Ibid.*). É importante ressaltar que é neste livro, aberto com tal proêmio, que se fará a narração das vidas de Leonardo da Vinci, Correggio, Rafael e Michelangelo. Os avanços da maneira bela, ou moderna, se fazem com o assomar da bela natureza

ao engenho e ao conhecimento dos antecessores antigos. O avanço é histórico. Há um motivo para a exposição das vidas, há um motor fundamental para que a vida desses artífices pudesse ter a expressão do avanço efetivo dos modernos em relação às artes. Esse avanço pressupõe momentos de não tanta fecundidade, que ocupam uma tópica usual, e estabelece uma distância em relação às artes da época das trevas ⁵. Para uma ligação mais unívoca com a antiguidade, momento que serve de inspiração às artes do *Cinquecento*, fazia-se necessária uma sorte de *exempla*:

O Laocoonte, O Hércules, e o Torso grande de Belvedere, assim como a Vênus, a Cleópatra, o Apolo e outros tantos os quais em sua doçura e em sua aspereza com aspecto carnosos e escavados em ... a maior beleza do vivo, com certos atos que nem em tudo se eleva, mas vão em certas partes se movendo, se mostrando com uma graça graciosíssima” (ibid. 541).

Em seu Proêmio ao terceiro livro das *Vite*, Vasari parece elevar um tipo de figuração, que a partir de Winckelmann será chamado de arte da era clássica. Com tal elogio à antiguidade, o biógrafo e pintor do renascimento parece elevar um tipo de figuração dotada de certo tipo de movimento. Para Vasari era esse tipo de movimento e graça que faltava aos artistas do *Quattrocento*. E é pelo fato de “ver cavar para fora da terra algumas antiguidades mais famosas citadas por Plínio” (*Ibid.*) que os artistas encontraram aquilo que havia sido apontado por artistas do séc. XV, mas que ainda não havia sido posto em prática. A importância de tal tipo de figuração encontrada em Laocoonte, na Vênus de Milo e outras foi capital, segundo Vasari, para o que se chama hoje de renascimento. A medida do confronto entre antigo e moderno, e a excelência dos artistas do *Cinquecento*, se dá na capacidade de igualar, emular e buscar tal tipo de figuração antiga. Tal tendência ao movimento é um dos registros seguros, o quanto se pode dizer de

⁵ Aquilo que ficou eternizado por Petrarca em seu poema épico *Africa*, escrito em 1338, quando o poeta fala de Roma: “A ti sim – como espera e deseja minha alma – / me sobreviverás muitos anos, talvez te aguardem séculos melhores. / Este torpor de esquecimento não há de durar eternamente. / Dissipadas as trevas, nossos netos hão de caminhar na pura claridade do passado.” (*Africa*, IX, linhas 453-457)

uma estátua antiga, do estilo que marca o que os arqueólogos denominam arte Helenista, ou seja a arte da primeira metade do século III a. C.. Esse movimento dessa maneira de representar o movimento típico do relevo nas esculturas marcam este período da arte grega cercado de “incerteza e flutuação cronológica” (Charboneaux, 2008, p. 335).

Como aqueles que conheciam a história como espelho da vida humana, não por narrar secamente os casos ocorridos a um príncipe ou a uma república, mas por advertir os juízes, o conselho ou os partidos e o manejo dos homens, causa das ações felizes e infelizes. (Vasari, 1986, p. 207)

Os modelos é que permitiram o avanço dos modernos. Mas esta história, narrada entre as vidas e os diversos momentos que se aplicam ao elogio de sua própria época e lugar, ou seja, o *Cinquecento* toscano, faz com que a narrativa se desenvolva de modo teleológico. Inverte-se o caráter pessimista de Plínio ⁶, para quem o seu tempo era degradado, para mostrar os avanços de sua época. Há no próêmio à segunda parte uma reflexão acerca do próprio estatuto de história: “O que é a própria alma da história, e aquilo que na verdade ensina a viver e faz os homens prudentes, e que junto ao prazer que traz o ver as coisas passadas como presente, é o seu verdadeiro fim.” (*Ibid.* 207). Há um paralelismo em relação à antiguidade que parece querer liberar o artista de sua condição de esquecimento, como bem ilustra o frontispício da obra, onde se elevam da terra os artistas, guiados por representações das três artes, onde estes parecem estar soterrados. Esse esquecimento é vencido pela retomada dos antigos. A importância das estátuas de Belvedere, que em Winckelmann também desempenharam um papel central, é transferida à maneira com que os artífices delas extraíram, por meio da emulação, no começo do século XVI. Essa história, cujo nascedouro aqui discutimos, pode não ter tido seu primeiro passo aqui, mas não podemos deixar de notar

⁶ Plínio, o velho, em seu testemunho sobre a pintura nos mostra a decadência de seu tempo, sempre vinculada ao luxurioso e ostensivo, em nome de um passado resplandecente: “[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” (Plínio, 1988, v.5, p. 293)

que no âmbito de um apelo programático e pela inclusão de um critério de valor tenham colocado uma espécie de critério de execução a ser seguido nas artes.

Podemos dizer que de certo modo com ele nasce o discurso em torno do classicismo moderno. Com Vasari tem início o modo híbrido com que a história da arte se coloca; nele e em toda uma tradição, que passará por Bellori e outros, a história da arte atua de maneira narrativa e que busca ainda ser uma teoria da arte aplicada ao dinamismo histórico. Vasari, por meio das *Vidas* deu dinamismo histórico aos valores da pintura colocados pela tradição dos tratados das artes que tem entre seus mais célebres autores Vitruvius e Alberti⁷. Esse dinamismo era dado pela sequência dos artistas. E assim já possuía de antemão o fulcro histórico. Esperar de Vasari uma história da arte é, de certa forma, esperar mais do que ele poderia nos dar.

Este recuo a Vasari, mais do que um recurso de erudição frívola, é compreender de modo mais acabado o que estaria em jogo, no sentido de uma assunção da inteligibilidade dos processos das artes estabelecidos na história. Para Winckelmann a solução vasariana não parece ter como frutificar diante das próprias exigências do discurso moderno da história. Embora elementos artísticos de Vasari tenham sido mantidos nos escritos de nosso autor, seu modo de operar com a história não será contemplado como um caminho viável para aquele que busca conhecer as artes e sua dinâmica historicista. Não há como negar que o autor alemão parecia estar ciente de tal tradição e de que se apropriou de elementos dela. Mas sua postura parece ser a de uma ruptura, ou melhor, uma dupla ruptura. Como veremos adiante.

A primeira parece ser com a tradição das *Vidas*. Já no início de seu prefácio à primeira edição de sua *História da arte da antiguidade* o autor nos revela os seus

⁷ Vitruvius escreveu na antiguidade, entre 35 e 20 a.C., o seu célebre tratado da Arquitetura, que por ele assim foi apresentado: “Redigi normas pormenorizadas, de modo que, tendo-as presentes, possas por ti ter conhecimento perante obras construídas ou futuras, quaisquer que sejam. Com efeito, nestes livros expliquei todos os preceitos da arquitetura.” (Vitruvius, 2006, p. 30).

Alberti resumia assim o seu tratado Da pintura: “Verás três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir da natureza esta graciosa e tão nobre arte; o segundo põe a arte na mão do artista, distinguindo suas partes e demonstrando tudo; o terceiro estabelece o que e como fazer para obter o domínio e o conhecimento da pintura” (Alberti, 2014, p. 69).

intentos:

A história da arte da antiguidade que pretendo escrever não é uma mera narrativa dos períodos e alterações em si mesmos. Mas tomo a palavra história em seu sentido mais amplo, que é o mesmo que ela tinha na língua grega, minha intenção é tentar erigir um edifício doutrinário. Isto busquei fazer na primeira parte, na qual trato da arte dos povos antigos, todos em particular, mas com particular atenção voltada à arte grega. A segunda parte trata da história da arte como é entendida comumente, a saber, no sentido das influências externas, e se refere apenas à arte grega e romana. A essência da arte é em ambas as partes a finalidade última, e para este fim pouca influência exerce história dos artistas, e esta, que outros já compuseram, não se deve buscar aqui. (Winckelmann, 2009 I, XVI).

Esta frase, tão densa em suas caracterizações, já foi por muitas vezes abordada. E já entre os contemporâneos de nosso autor causava um mal estar teórico. Aqui nosso autor se coloca de modo radical em relação a tal tradição. Sua postura é a de rompimento em direção a um tipo de História que não apresenta suas caracterizações no âmbito dos grandes artistas. A história das artes e a história dos artistas se dividem como duas coisas distintas. Uma história que se pretenda aclarar algum dado sobre a essência da arte, não pode se perder no tecido perecível das biografias. A contingência da vida dos artistas não terá um campo de atuação dos maiores, embora em seu ensaio *Pensamentos sobre a imitação...*, o autor coloque a anedota de Rafael acerca da beleza ideal, consagrada por Bellori, digno herdeiro da tradição das vidas, não podemos deixar de notar que mesmo neste ensaio a preocupação não é a de elevar a feitura das obras e o arbítrio dos artistas. No sentido de pensarmos sobre a inserção de Winckelmann como um fundador de uma matéria, de uma disciplina, não podemos deixar de evocar Foucault, em *As palavras e as coisas*, sobre o estatuto da história nos séculos XVII e XVIII:

A velha palavra história muda então de valor e reencontra uma de suas significações mais arcaicas. Em todo caso, se é verdade que o historiador, no pensamento grego, narra a partir de seu olhar, nem

sempre foi assim em nossa cultura. Foi, aliás, bem tarde, no limiar da idade clássica, que ele tomou ou retomou este papel. Até meados do século XVII o historiador tinha por tarefa estabelecer a grande compilação dos documentos e dos signos (Op. cit., p. 179)

É nesta chave de “pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas” (ibid.) que o historiador da arte vai poder gerar todo um discurso que tente retomar e trazer à tona a arte da antiguidade, por meio do que há nela de mais essencial. A máxima “vá e veja” (Winckelmann, 2002, p. 233), vai ter o estatuto de autoridade renovado e revigorado.

Esta história oca, uma história “cuja existência se definia menos pelo olhar que pela repetição, por uma palavra segunda que pronunciava de novo tantas palavras ensurdecidas” (Foucault, Op. Cit., p. 179), vai ser o alvo privilegiado de nosso autor na busca por diferenciar-se dos seus intentos a argumentação se coloca de modo negativo. No comparativo com esses outros historiadores, o que se pretende é demonstrar a novidade de seu trajeto. O segundo campo do atuar da ruptura de Winckelmann vai na direção de uma história livresca e baseada na erudição. Esta terá de ser superada aos olhos de nosso autor, não é no trato com os testemunhos antigos e modernos que encontraremos o caminho a ser seguido, mas na arte mesma. E isso resulta ainda mais difícil “no conhecimento da arte nas obras dos antigos, em relação aos quais, ainda que visto uma centena de vezes, ainda fazemos novas descobertas” (Winckelmann, 2009, I, p. XXVII).

Nesse sentido de uma sempre cambiante gama de objetos, e ainda mais uma grande gama de descobertas em cada objeto, o que se buscará fazer é um trajeto que vá na direção de um substrato permanente da arte. O fulcro não pode estar na mera narrativa das vidas, a multiplicidade tem de encontrar algo que lhe seja subjacente. O conhecimento do objeto terá um lugar privilegiado, “a história se configura como percurso da coletividade na qual o destino é signatário das transformações da economia (...), das invenções técnicas, das descobertas geográficas, da perspectiva de aprimoramento do curso dos eventos” (Pommier, 2000, p. 61). Mas ainda que toda essa sorte de condições tenha por produto uma arte, o fulcro, no qual ela deve se configurar no tempo não é dado.

Mas na ausência de um fulcro dado pelas vidas o que se poderia colocar no

lugar? A primeira resposta que nos chega à mente é a descrição, mas ao que parece Winckelmann rejeita, também, a tradição descritiva:

Tenta-se em vão buscar conhecimento e exames sobre as artes nas grandes e valiosas obras de descrição das estátuas antigas, que até hoje são célebres. A descrição de uma estatueta deve demonstrar a causa de sua beleza e indicar o particular de seu estilo artístico, deve-se tratar das partes das obras antes que se possa formar um juízo acerca delas. (Winckelmann, 2009, I, XVIII)

Assim como não há uma rejeição do discurso histórico, mesmo que se coloque de lado toda a tradição de um discurso histórico acerca das artes, no caso da descrição ocorre o mesmo. Não é na descrição que reside o problema, mas na vã erudição da qual é tributário o caráter descritivo de algumas obras. Winckelmann é radical quanto à inutilidade da vã erudição:

De fato a erudição deve ser a menor parte das dissertações sobre a arte e, como não ensina nada de essencial, não se deve nos preocupar, para encerrar ela é como a tosse para os oradores superficiais e para os péssimos tocadores de cítara (como diriam os antigos), ou seja, um sinal de incapacidade. (Winckelmann, 2008, 7)

Os antiquários serão também um alvo da crítica incisiva de Winckelmann. Não há nele nenhum tipo de estratégia que se anexe ao discurso descritivo dos acadêmicos:

Quem deseja conhecer a essência da arte deve ter cuidado com a tentação de tornar-se um literato de profissão ou aquilo que geralmente se entende com a palavra antiquário, os estudos seja de um, seja de outro, são muito atraentes, pois favorecem a preguiça do homem de pensar com a própria cabeça. (*Ibid.*, p. 8)

O que parece estar em jogo, num duplo atuar, é a base de seu discurso. Na oposição aos biógrafos, aos antiquários e aos acadêmicos, o que surge é a essência da arte. Essa colocação não é isenta de problemas. A essência de uma arte, ou

ainda de uma obra de arte, não se apresenta aos olhos do espectador de modo tranquilo. O conceito que daí deve emergir não é o das características marcantes da obra, mas algo que vá, diante da obra, para além da materialidade. O fulcro seria então dado pela própria obra. É da arte que se parte e é nela que devemos permanecer. O elemento estético-artístico da arte que se busca tratar será fundamental na dinâmica desta edificação. O fator, digamos, sistemático se colocará de modo a cumprir um papel heurístico fundamental. O caso de Winckelmann, e toda a sorte de suspeitas levantadas a respeito de sua autenticidade, atesta a condição peculiar do estatuto da história da arte. O autor não se isenta de adentrar matérias de cunho filosófico e ou estético:

E como estava convencido de que sobre as obras de arte da antiguidade existiam poucos escritos nos quais a matéria fosse embasada filosoficamente e com o intento de definir exatamente o verdadeiro belo, esperava que minha viagem [a Roma] não fosse de tudo inútil. (Winckelmann, 2008, 7).

Estamos diante do impasse apontado por Testa, onde “uma estética normativa toma a forma de história.” (Testa, 1999, p. 197). Como estética normativa não entendemos aqui uma prescrição estética. No sentido fraco, tanto de estética quanto de normatividade, ambos os termos não ferem o caráter não prescritivo com que Winckelmann entende a arte; ele apenas se coloca de modo a apresentar de maneira exemplar os objetos que se manifestem no centro de um critério essencial, para ele, da arte, ou seja a beleza. O encontro entre história e estética se dá no âmbito de uma “descida” do Belo em direção à corruptibilidade do mundo histórico. Na constituição do objeto de seu saber, nosso autor já parece colocar uma série de critérios de valor. O arcabouço deste *Lehrgebäude* não será o da erudição, muito menos o da biografia. Há uma espécie de “limpeza” em relação ao objeto de seu discurso que se dirige ao essencial e ao necessário. Diante de uma economia das abordagens, devemos tentar buscar o que é fundamental, o que é necessário, tal preocupação já se fazia clara em seu programático texto inédito:

Aquela verdade com a qual um antigo filósofo grego repreendia geralmente os sábios, se coloca, principalmente, a qualquer um que

pretenda apresentar oralmente a história: “nem todo aquele que está sempre comendo e que movimenta sempre seu corpo é o mais saudável, mas aquele que dá ao corpo o que ele precisa; do mesmo modo o sábio não é aquele que lê muito, mas o que lê o que é preciso” Mas a contagem daquilo que é necessário é difícil, talvez tão difícil quanto a contagem do que é gracioso (*artige*) e do que é belo. (Winckelmann, 2002, p. 17)

É exatamente no caminho dado pelo necessário e pelo belo que a história da arte terá, em Winckelmann, a sua ruptura mais significativa, tanto com os mecanismos da erudição, quanto dos da narrativa, de vidas de artistas e escolas da arte Nada que lhe seja alheio pode entrar aqui, a própria postura de uma busca por uma essência, ou ainda, pelo essencialmente necessário, é um mecanismo que elimina a possibilidade de uma postura narrativa que se pretenda exaustiva, quer a narração de uma vida, quer de uma narração e enumeração simples das virtudes de seu objeto:

Pela essência e pelo interior das artes não se fiou nenhum escritor. Aqueles que escreveram sobre a antiguidade se ocuparam somente daquilo que permite uma demonstração de erudição e aqueles que falam das artes o fizeram ou com louvores genéricos, ou seus juízos se construam em fundamentos alheios e falsos. (Winckelmann, 2009, I, XVIII)

Com tal busca por uma essência o que o ocorre é uma união: o conceitual vêm ao auxílio da materialidade. O que surge desta união é um horizonte categorial. O que demominamos a arte clássica é pensado enquanto matriz teórica das artes. A própria possibilidade desta história se baseia na norma hipostasiada. Não se trata de uma eleição de um determinado tipo de figuração, mas da possibilidade de uma contração normativa que se dá na história e que deve ser atingida por um lugar nela, onde se vê produzido, simulado e exercido o fundamento das artes, exercitando sua própria função normativa em relação ao arbítrio e o juízo.

Em que consistiria então a essência da arte? A resposta nos é dada sem cerimônias nas passagens sobre a essência da arte em sua *História da arte da antiguidade*:

Depois desta primeira parte preliminar, passemos agora à segunda, nos atendo ao que constitui a essência da arte. Esta consta de duas partes: a primeira trata do desenho do nu, inclusive os animais, a segunda trata do desenho das figuras vestidas, em particular das vestes femininas. O desenho do nu se baseia no conhecimento e no cânone da beleza, e tal cânone consiste em parte na medida e relações e em parte na forma, na qual a beleza constitui o fim dos artistas gregos. (...) A beleza, considerada como o fim mais elevado da arte e como o seu núcleo, exige então um tratamento de caráter geral (Winckelmann, 2009, I, 238)

Essa busca por uma essência, por um amparo em algo que não se corrompa na materialidade do devir é o fundamento de todo o seu discurso histórico e ao mesmo tempo matriz de sua incompletude. O que vale aqui é que a saída de Winckelmann em relação às problemáticas incursões históricas tende a ir muito além da localização e determinação de fragmentos de uma arte perdida. No ímpeto de recriação de seu ambiente de ação a saída será, em grande parte, estética. Mas sempre na sua relação com os objetos. A inserção de critérios de tal sorte permite que se possa “ir da proliferação do concreto à abstração coletiva do Uno.” (Pommier, 2000, p. 73). Mas tal unidade se produz na história. A faceta histórica e a estética se confundem. A faceta metafísica, de tons platônicos, deve buscar o seu correlato mais próximo na história e na materialidade plasmada da arte grega. A beleza estética vincula-se, então, ao êxito de um processo historicamente determinado. O grande avanço de Winckelmann foi tratar dos objetos por um viés que se insere na emergente disciplina da estética, que tomaria corpo nos anos subsequentes, e que traria em Winckelmann um de seus patronos, mas que não se afasta de um tipo de questionamento que é em sua base histórico, mesmo que essa história só possa, para sua própria libertação, ser abordada metaforicamente nos objetos que lhe amparam em sua faceta estetizante.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, *Da pintura*, Antonio da Silveira Mendonça (trad.), Editora Unicamp, Campinas, 2014.
- BELLORI, G. P.: *Le vite de' pittori escultori e architetti moderni*, 2v., Einaudi, Torino, 2009.
- BÜNAU, H.: *Teutsche Kayser- und Reichs-Historie*, Volume 1, Leipzig, 1728.
- CARCHIA E D'ANGELO (org.): *Diccionario de Estética*, Edições 70, Lisboa, 2009.
- CHARBONNEAUX, J., MARTIN, R.: *La grecia ellenistica*, BUR, Milano: 2008.
- FOUCAULT, M.: *As palvaras e as coisas*, S. T. Michail (trad.), Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- HARLOE, K.: *Winckelmann and the invention of antiquity*, Oxford press, Oxford, 2013.
- PLINIO SECONDO, G.: *Storia Naturale*, 5v., Gian Biagio Conte (editor), Einaudi, Torino, 1988.
- POMMIER, E.: *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Gallimard, 2003.
- _____: *Piu antichi della luna*, Minerva Edizioni, Bologna, 2000.
- SCHLEGEL, F.: *Fragmentos sobre poesia e literatura e Conversa sobre a poesia*, Trad.; M. Suzuki e C.L. Medeiros, Ed. Unesp, São Paulo, 2016.
- TESTA, F.: *Winckemann e l'invenzione della storia dell'arte*, Minerva Edizioni, Bologna, 1999.
- VASARI, G.: *Le vite de' piu eccellenti aschitetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*, einaudi, Milão, 1986.
- VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*, M. Justino Maciel (trad.), ISP Press, Lisboa, 2006. WINCKELMANN, J.J.: *Anmerkungen der Geschichte der Kunst des Alterthums*, Verlag Philpp von Zabern, 2008.
- _____: *Geschichte der Kunst des Alterthums – Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776*, Verlag Philpp von Zabern, 2009.
- _____: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002.