



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de Marília



**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*

# Winckelmann:

uma estética em forma de história  
Pedro Fernandes Galé

**Como citar:** GALÉ, P. F. Winckelmann: uma estética em forma de história. *In:* VACCARI, U. R. (org.). **Arte & Estética**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019. p. 239-258.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p239-258>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

# WINCKELMANN: UMA ESTÉTICA EM FORMA DE HISTÓRIA

*Pedro Fernandes Galé*

“O mito pré-fabrica a história, superando-a” (Murilo Mendes, “*Sector texto délfico*” in *Poliedro*).

A forma discursiva da história da arte não tinha na primeira metade do século XVIII seu modelo acabado. Na busca por superar a relação catalográfica com que se mantinham os grandes historiadores da arte, Winckelmann parece ter tido clareza de quão delicada era sua tarefa. Em seu primeiro texto a ganhar público, o que vemos é um tipo de discurso que, ainda de forma seminal, busca um fio ordenador no universo das formas artísticas. Nele, os *Pensamentos sobre a imitação dos gregos*, havia já a proposta de um horizonte normativo à imitação. Na sua obra *História da arte da antiguidade* o que se nos apresenta são os movi-

<https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p239-258>

mentos que geraram esse tipo de figuração que transmite a imanência da norma à contingência da forma historicamente determinada.

Para compreendermos a complexa operação que se estabelece nesta obra é necessário tratar do prólogo. Temos de compreender bem aquilo que o autor apresenta como guia de intenções e como ele se propõe a apresentar essa história. A primeira oração desta espécie de pórtico à obra já nos coloca um autor combativo em relação a outros discursos que aliavam à arte a história e já nos insere em uma das problemáticas de suas conceitualizações, o *Lehrgebäude*:

A historia da arte da antiguidade que me propus a escrever não é a mera narrativa dos períodos e transformações que a arte experimentou, posto que tomo a palavra história no sentido mais amplo que ela tem na língua grega, minha intenção é a tentativa de oferecer um edifício doutrinário (*Lehrgebäude*) (WINCKELMANN, 2009, I, p. XVI).

Essa primeira oração do texto é uma das mais ricas em problematizações de toda a obra de Winckelmann. A apresentação de sua história a afasta de qualquer narrativa, ela já aponta para a faceta que aqui chamaremos de estética. O sentido amplo tomado do termo história em sua origem grega, que tanto irritou Herder<sup>1</sup> em sua implicação em um *Lehrgebäude*, dá-nos a indicação de que estamos diante de algo que supera a mera ordenação de obras e de seus artífices. Primeiro o uso grego da palavra história, segundo os comentários gerais a este livro editados pela *Winckelmann Gesellschaft*:

[...] a palavra história em grego não significava apenas um relato histórico, mas tudo que se baseie em uma investigação. Winckelmann retomou conscientemente a universalidade do termo antigo

---

<sup>1</sup> “Deixo a cargo de certos filólogos de minha nação reunir as passagens dos vários significados tirados de certos registros e dicionários. Breve e bom! pois, a palavra *história*, segundo a sua origem grega, pode significar “inspeção, conhecimento, ciência” e tal história é efetivamente uma narrativa correta de coisas acontecidas. Mas, um edifício doutrinário? Os gregos quiseram construir algo assim junto à história? Algo assim se deixa construir, de modo que a obra sempre permanece história? Para a minha finalidade ainda me é indiferente, se ela é uma narrativa de eventos complicados ou de produções simples, de dados ou de fatos. Mesmo a história dos pensamentos, da ciência, da arte de um povo e de muitos povos, por mais simples que seja o objeto, é sempre uma história de eventos, ações, mudanças, e se, portanto, um historiógrafo pode fornecer um edifício doutrinário, então todo historiógrafo deve, consequentemente, poder também fazer o mesmo em seu campo” (HERDER, 1993, p. 11). Utilizo aqui a tradução de Marco Aurélio Werle e Pedro Franceschini, fornecida em Curso ministrado no Departamento de Filosofia da USP.

história (ιστορία) e acentua com isso a síntese das ocorrências cronológicas, geográficas e culturais. (BORBEIN; KUNZE, 2007, p. 37).

Portanto o que já podemos dizer que, se pensarmos a história neste sentido, há um caminho para um inquérito que se afaste da mera sucessão de figurações de qualquer sorte, apontando ainda o fato dos usos do termo *Geschichte*, teremos que avançar na ideia de que uma sorte de discurso que se colocasse no âmbito de uma cronologia que se faz pelo acúmulo dos movimentos das artes não está nesse horizonte.

A retomada desse modo grego de entender o termo história é aferida em uma concepção moderna, a do *Lehrgebäude*, é o passo que permitiu um tipo de construção teórica que, apesar de sua matriz antiga, se dá de modo moderno. Há uma exigência estética que se coloca na base do termo fundamental desta passagem de Winckelmann colocada acima: o *Lehrgebäude*, o edifício doutrinário. De alguma forma, acrescesse ao pensamento das artes o mesmo projeto de expansão e depuração que se poderia notar, em outros autores, como Voltaire, em relação à história moderna. Mas o mais crucial é entender a questão deste edifício e a caracterização heurística do termo central de sua concepção histórica. A questão em torno desta terminologia, *Lehrgebäude*<sup>2</sup>, deve ser explorada, pois nela reside um dos maiores nós conceituais de nosso autor. No dicionário *Duden*, encontramos a seguinte explicação do termo: “(para melhor mediação) um conhecimento constituído de uma especialidade em uma estrutura” (DUDEN, 2003, p. 1005). No dicionário dos irmãos Grimm, a entrada nos fornece a seguinte explicação: “Comparar o todo de uma doutrina científica com um edifício” (GRIMM; GRIMM,

---

<sup>2</sup> Podemos perceber que raras vezes foi dada a atenção a esse termo e, para ilustrar a maneira como se passou diretamente por isso, que nos baste uma rápida passagem por algumas traduções deste termo. A recente tradução para o inglês de Harry Francis Mallgrave traduz o termo por “*System*”, assim como a tradução para o inglês de 1880 feita por Henry Lodge. Na tradução francesa mais recente, de Dominique Tassel, a noção de sistema é expandida e o termo se torna “*système doctrinal*”. Na tradução espanhola de Joaquín Mielke o termo se torna “*construção teórica*” e na tradução italiana de Maria L. Pampaloni a tradução permanece a mesma da tradução francesa, “*sistema dottrinale*”. A insistência de algumas traduções no aspecto sistemático é algo que podemos entender, pois é fácil, dada a forma como as coisas são apresentadas, conceber a construção de Winckelmann como um sistema, mas não podemos nos esquecer que afóra as aparições de um sistema nas artes, o modo sistemático de apresentar os conceitos na arte são sempre colocados de modo negativo (que nos baste por ora a crítica ao conde Caylus e a origem dos erros do Barão von Stosch).

1854, v. 12, p. 573<sup>3</sup>). As acepções dos dicionários dão apenas conta de uma faceta do termo, a de colocar a sistematicidade de um campo do saber de modo apresentável. No caso de Winckelmann, que é o primeiro exemplo dos irmãos Grimm para mostrar o termo *Lehrgebäude* e seus usos, ao que nos parece, a palavra possui ainda mais riqueza.

Se pensarmos numa outra aparição do termo, em sua parte da *História da arte da antiguidade* sobre as figurações dos povos antigos, notaremos que há algo que vai para além do sistema apenas, pois ao observarmos a passagem sobre a arte etrusca, veremos a seguinte passagem:

A arte era como um edifício teórico ruim, no qual se produziu cegos seguidores, que não conheciam dúvidas ou investigação. O desenho, assim como o sol de Anaxágoras, que tanto os pupilos quanto o mestre tomavam por pedra, era contrário a toda evidência sensível. A natureza poderia ter ensinado algo ao artista, mas se transformou neles a natureza, e sua arte afastou-se cada vez mais dela. (WINCKELMANN, 2009, I, p. 168).

Essa indicação é preciosa para tentarmos entender o que acontece com este crucial termo. Há algo de aprendizado e ensino no termo, que se evidencia pelo seu correlato italiano, a *Dottrina*<sup>4</sup>, tão utilizada pelos tratados das artes dos renascentistas<sup>5</sup>, ligada sempre ao verbo *docere* latino. O que devemos tentar sondar é essa razão das doutrinas de que o autor fala. Em Lomazzo, tratadista e pintor do século XVI vinculado usualmente ao maneirismo, o termo vem a suprir uma falta de possibilidade de esgotar as unidades particularizadas no mundo; este aspecto que traz à doutrina a ligação da unidade a um universal é um bom modo de compreender o uso dessa terminologia na obra de Winckelmann:

<sup>3</sup> Entrada *Lehrgebäude* do Dicionário dos irmãos Grimm.

<sup>4</sup> Termo retomado, muito provavelmente de Vitruvius, que em seu *Tratado de arquitetura* indicava um uso acerca do termo: “Mas talvez pareça digno de admiração aos homens ignorantes que a natureza permita conhecer e a memória conter um tão grande número de doutrinas. [...] Entre os antigos arquitetos, Pítio, que em Priene de modo notável projetou o templo de Minerva, disse no seu tratado ser conveniente que o arquiteto possa, em todas as artes e doutrinas, fazer mais do que aqueles que, através dos seus esforços e das suas reflexões, elevaram cada um dos ramos do conhecimento à mais alta ilustração” (VITRÚVIO, 2006, p. 34). Esse termo foi ganhando novos contornos na tratadística das artes da Itália.

<sup>5</sup> Já em um dos primeiros tratados a colocar uma proposta de história da arte, o termo se encontra presente, Ghilberti, em seu *Primeiro tratado*, o sobre a escultura, utiliza o termo “Pois, visto que em todas as coisas, principalmente na escultura, existem duas coisas: aquela coisa que assim se ensina e aquela que se ensina. Assigna-se a coisa proposta, e a demonstração é esta, explicada pela razão das doutrinas” (GHIBERTI, 2000, p. 21).

Dado que o nosso intelecto não deve começar a entender as coisas com a ordem da natureza, por não poder compreender todos os particulares, os quais são infinitos, mas deve começar com a ordem da doutrina, da qual o nosso intelecto é capaz, porque esta ordem procede de coisas universais às particulares, as quais podem ser conhecidas facilmente por nós, posto que nosso intelecto é dessa natureza que entende propriamente o universal. Sendo ele potência da alma espiritual e porque gozando das coisas universais separadas da matéria o faz de qualquer modo espiritual por obra do intelecto agente. Por esta razão querendo eu tratar neste livro da arte da pintura, quis seguir a ordem da doutrina [...] (LOMAZZO, 1968, p. 14).

Há esta indicação de algo a ser ensinado e compreendido por nossos pares, mas não um ensinamento que se estabeleça no caso a caso. A doutrina de Lomazzo, inserida em uma tradição, coloca-se como a parte que pode ser ensinada de uma arte por meio de discurso. Não quero aqui dizer que Winckelmann tenha tomado o termo de empréstimo do pintor italiano, mas apenas indicar que há na tradição da tratadística da pintura um modo de operar com o termo doutrina que não nos parece ter sido ignorado na tomada deste termo por nosso autor. O universal estético, a beleza, ou a essência da arte, se manifesta de diversas maneiras na singularidade das obras. Isso não significa que o método seja dedutivo, ou confundido com um sistema, mas – pensando na terminologia grega da palavra história, que implica em uma sorte de discurso que esteja baseado em uma pesquisa ou inquérito – podemos compreender um pouco melhor o uso do *Lehrgebäude* como algo que se constrói a partir de uma investigação daquilo que é plasmado, ou ainda que nos pode ser apresentado materialmente, ainda que de forma parcial, e, por isso mesmo, universal. Para que se narre uma história, há a necessidade de uma vinculação estética, que os tratadistas não conheciam.

Retomemos a primeira aparição do *Lehrgebäude* na obra de Winckelmann, que surge no momento em que se coloca diante de sua teoria sobre a alegoria que, atacada pelo opositor ideal nos *Esclarecimentos* dos seus *Pensamentos sobre a imitação*: “Não é minha intenção, tampouco, buscar os motivos das figuras alegóricas entre os gregos e os romanos, nem a de escrever um edifício doutrinário da alegoria.” (WIN-

CKELMANN, 1995, p. 120). O que seria este edifício doutrinário, no caso da alegoria? A resposta que nos pode ajudar é a observação do texto *Versuch einer Allegorie*, pois este seria o correlato a um *Lehrgebäude*, um texto que busque introduzir uma ciência no campo da alegoria: “A finalidade da ciência consiste em preencher as lacunas, como dizem os antigos, e esta se tornou também a minha intenção.” (WINCKELMANN, 1965, v. IX, p. 18). É na esteira de preencher vazios que esse *Lehrgebäude* se vai construir a partir de características universais.

A história como edifício doutrinário coloca o testemunho das obras remanescentes dos antigos em um novo horizonte: o horizonte estético. Numa história de tal tipo o fim último de cada particularidade indicada é a própria “essência da arte” (WINCKELMANN, 2009, v. I, p. XVI). Com tal busca por uma essência, ocorre uma união: o conceitual vem ao auxílio da materialidade. O que surge desta união é um horizonte categorial. O que denominamos arte clássica é pensado enquanto matriz teórica das artes. A própria possibilidade desta história se baseia na norma hipostasiada e plasmada pelos antigos. Não se trata de uma eleição de um determinado tipo de figuração, mas da possibilidade de uma contração normativa que se dá na história e que deve ser atingida por um lugar nela, onde se vê produzido, simulado e exercido o fundamento das artes, exercitando sua própria função normativa em relação ao arbítrio e o juízo.

Em que consistiria então a essência da arte? Um caminho para compreendermos esse aspecto é uma indicação dada exatamente na segunda parte do capítulo sobre a arte grega na *História da arte da antiguidade*, onde o autor vai tratar do que é essencial nas artes:

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

Essa resposta segue o padrão, frustrante para alguns, de toda a sua argumentação, pois a resposta, em último grau, se encontra na obra e num tipo de obra específico. A parte preliminar de que o autor fala é exatamente a de uma abordagem, na medida do possível, histórica da superioridade dos gregos manifesta em suas figurações (com a qual trabalharemos adiante). É depois de uma tentativa de explanação mais historicamente determinada das causas da beleza que se coloca a necessidade da apresentação do essencial na arte. O que é ligado à essência da arte se encontra formado e figurado nas obras dos gregos e trata exatamente daquilo que o sentimento do belo, ou a sua capacidade, vai conseguir perceber da obra, se treinado e educado. É na arte grega que essa essência vai se apresentar e ela é bela, pois como Winckelmann escreveu em outra obra, “[...] arrazoar acerca da arte do desenho dos gregos é a mesma coisa que tratar da beleza em todas as suas partes, porque esta foi a base e o fim de sua arte de desenhar.” (WINCKELMANN, 2010, p. 63).

O que vale é ressaltar 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 e ordenação de seu ambiente de ação e estudo o autor vai indicar os resquícios materiais como que embasados por um critério estético. Mas sempre na relação direta com os objetos. A inserção de critérios de tal sorte permite que se possa “[...] ir da proliferação do concreto à abstração coletiva do Uno.” (POMMIER, 2000, p. 73). Mas tal unidade se produz na história. A faceta histórica e a estética se confundem. A faceta metafísica, de tons platônicos, deve buscar o seu correlato mais próximo na história. A beleza estética parece vincular-se ao êxito de um processo historicamente determinado. O aspecto sensível da idealidade deve ser conservado.

Essa essência deve ser buscada de modo a excluir qualquer sorte de predicação e artifício que não lhe permita ou não acrescente nada a sua própria apresentação. Ela e o universal que se manifesta na miríade de particularidades isoladas. Nesse contexto é que a tradição das *Vite* será descartada. Depois de apresentar o fim de sua construção, a essência da arte, ele acrescenta que em relação a esta finalidade “[...] pouca



influência tem a história dos artistas, tal história que outros comporiam, não tem espaço aqui.” (POMMIER, 2000, p. 73). Com essa negação da biografia ou até mesmo dos artífices isoladamente como caminho para se abordar a essência da arte, o que temos é a redução da história ao que há de mais universal em seu objeto.

A *Dottrina* de Lomazzo, que não queria se perder entre as particularidades se coloca aqui mais uma vez. Em nada acrescenta observar as vidas dos artistas se a essência da arte e sua aparição no mundo histórico é que forneceram o fulcro para essa construção e é na observação de sua manifestação que teremos a investigação da essência da arte. Diante da contingência das vidas dos artífices, a essência da arte se tornaria turva, pois assim como o anedótico e o heroico se colocam como algo a ser superado no tratamento da história moderna (o que abordamos na primeira parte deste trabalho), uma história deve lidar com o que é fundamental na aparição da beleza. O essencial das artes deve ser o norte dessa história; e compreendê-lo é seguir os passos dados nela que culminam na arte grega, já nos apresentando a sua decadência.

A manifestação dessa faceta essencial da arte no mundo, ou seja, as artes inseridas no mundo do devir, plasmadas na materialidade corrupta, é quase que uma analogia à essência das artes purificada e imaterial, que se coloca como uma espécie de ideia reguladora. A dimensão da temporalidade, inerente ao discurso histórico, é observada pela mutação na materialidade das formas. É essa mutação que vai reger a dinâmica do edifício doutrinário: “A história da arte deve ensinar a origem, o desenvolvimento a transformação e a decadência da arte, assim como os diferentes estilos dos povos, épocas e artistas, e isso deve ser demonstrado a partir das obras de arte que dos antigos se conservaram.” (WINCKELMANN, 2009, I, p. XVI).

Essa narrativa, com clara ligação com um discurso que se faz diante das prescrições ao olhar vai ter de se dirigir a um objeto. O fim, ou seja, o que há de essencial na manifestação artística encontra a sua inteligibilidade na própria presença material que se vê alterar no caminho da história. Por isso, Fausto Testa julga a *História da arte da antiguidade* como uma obra onde “[...] a historicização da arte antiga no contexto

de um ‘edifício doutrinário’ orientado a definir a ‘essência da arte’ se cumpre sob a égide de uma estética idealista platonizante.” (TESTA, 1999, p. 63).

É no tom elevado das belezas imateriais e incorpóreas, de origem mitológica, que Winckelmann estabelece um caminho na direção das motivações, no mundo da contingência, das alterações que imprimem à arte o ciclo de nascimento, crescimento e morte: “[...] as artes que dependem do desenho começaram, como todas as invenções, com o necessário, depois disso buscou-se a beleza e finalmente chegou ao supérfluo, tais são os três graus da arte.” (WINCKELMANN, 2009, I, p. 4). Nesta passagem, temos a narrativa dos modos como esse ciclo se estabeleceu. Mais adiante, o autor vai ampliar o ciclo em termos de explicações:

As notícias mais antigas nos dizem que as primeiras figuras representavam o que um homem é e não como nos aparece, seu contorno e não seu aspecto. Da simplicidade da figura se passou ao estudo das proporções que ensinavam a exatidão e esta permitiu que se aventurassem os artistas no grande, assim a arte alcançou a grandeza e finalmente entre os gregos ela chegou gradativamente à elevada beleza. Depois todas as suas partes foram unidas e se passou a buscar os adornos, caindo no supérfluo com o qual a grandeza da arte desapareceu, até que chegou à sua plena decadência. (WINCKELMANN, 2009, I, p. 4).

Winckelmann diz que essa é “em poucas palavras, a intenção desta história da arte” (WINCKELMANN, 2009, I, p. 4). Essa história da essência da arte vai se apresentar deste modo, colocando as etapas da arte em seu crescimento e em sua decadência, não do que é essencial, mas de sua manifestação. Nesse caminho não faltaram exemplos e imagens que trouxessem uma série de possibilidades a esta história, por isso o autor irá criticar os seus antecessores. Diante de outros autores que se dedicaram à arte na antiguidade, Winckelmann se colocará como fundador de um registro novo, o registro de quem foi e viu:

Mas onde se ensina em que consiste a beleza de uma estátua? Qual escritor a observou com os olhos do sábio artista? Tudo que se escreveu acerca da arte em nossos tempos não é melhor que as estátuas de

Callistatrus, este árido sofista podia descrever por dezenas de vezes estátuas sem jamais ter visto sequer uma. Nossos conceitos repousam, em grande parte, nessas descrições e o que era grande se tornou uma polegada. (WINCKELMANN, 2009, I, p. XVI).

Era contra esse tipo de história, de matriz taxonômica, que o nosso autor se vai rebelar. Winckelmann busca se diferenciar desta história, encarnada aqui por Monier, Dürand e Turnbull (WINCKELMANN, 2009, I, p. XVI): “Alguns escritos sob o nome história da arte vieram à luz, a arte ocupa neles uma pequena parcela, seus autores não se familiarizaram suficientemente com ela. Não puderam oferecer mais do que adquiriram nos livros ou de ouvir falar.”

O que acontece é que estes autores, que servem de contraponto ao seu trabalho, por não possuírem uma relação tão direta com os objetos artísticos, não puderam se colocar diante daquilo que só as próprias obras podem apresentar. A história que coloca a erudição como ponto de apoio não pode ser entendida como eficaz na sua relação com a essência da arte.

Quase nenhum escritor conduz à essência e ao interior da arte, e aqueles que se ocupam da antiguidade, ou tocam apenas aquilo que lhes serve para exibir sua erudição, ou quando falam das artes, o fazem com louvores gerais, ou constroem seu juízo a partir de juízos alheios ou falsos. (WINCKELMANN, 2009, I, XVI).

Essa maneira, que aplica juízos falsos ou exhibe erudição, será sempre um obstáculo àquele que quer ter acesso às obras de arte. Nos *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*, publicado em 1767, o seu combate a tais autores vai ser ainda mais incisivo:

De fato, a erudição deve ser a menor parte das dissertações sobre a arte e, como não ensina nada de essencial, não se deve no 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, p. 7).

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

Quem deseja conhecer a essência da arte deve ter cuidado com a tentação de se tornar um literato de profissão ou aquilo que geralmente se entende com a palavra antiquário, os estudos, sejam de um, sejam de outro, são muito atraentes, pois favorecem a preguiça do homem de pensar com a própria cabeça. (WINCKELMANN, 2008, p. 8).

O que parece estar em jogo, num duplo atuar, é a base de seu discurso. O elemento estético-artístico da arte que se busca tratar será fundamental na dinâmica desta edificação. O fator, digamos, sistemático se colocará de modo a cumprir um papel heurístico fundamental. O caso de Winckelmann, e toda a sorte de suspeitas levantadas a respeito de sua autenticidade, atesta a condição peculiar do estatuto da história da arte. Não se isenta de adentrar matérias de cunho filosófico e estético:

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

Estamos diante do impasse apontado por Testa, onde “uma estética normativa toma a forma de história” (TESTA, 1999, p. 197). A estética normativa não pode ser entendida como uma prescrição estética. No sentido mais fraco tanto de estética quanto de normatividade não se vê ferida a noção de liberdade, tão cara a Winckelmann; ele apenas se coloca de modo a apresentar de maneira exemplar os objetos que se manifestam no centro de um critério essencial, para ele, da arte, ou seja, a beleza. O encontro entre história e estética se dá no âmbito de uma “descida” do Belo em direção à 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.

A direção que Winckelmann seguiu foi a de descrever esses passos que levaram a beleza a tomar forma no decorrer da história, o seu fervor contra os antiquários é o aspecto crucial para sua metodologia, como contraponto a algo que lhe é muito caro: a descrição. Os eruditos da tradição antiquária da Itália e da França, que não pensam por si, nos legaram obras que passam a ser inúteis: “Investigações e conhecimento da arte inutilmente se buscará nas grandes e custosas obras de descrição conhecidas até agora das obras de arte antigas.” (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII). A esse método sistemático e erudito de se apresentar as obras em grandes publicações luxuosas, que seriam quase que catálogos, cujo representante mais conhecido talvez fosse o conde de Caylus, o autor opõe seu modo de entender a descrição: “[...] a descrição de uma estátua deve demonstrar a causa de sua beleza e indicar o particular de seu estilo artístico, ou seja, devemos também basear-nos nas partes antes de emitirmos um juízo sobre as obras.” (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII).

Esses escritores não observam as artes como “o sábio artista”, que decompõe as partes e penetra por sobre a sua apresentação material, buscando abstrair da matéria aquilo que é essencial de sua manifestação, em trajeto análogo ao da concepção da beleza ideal onde a imaginação toma das particularidades da bela natureza o material para superá-la. As exigências àquele que busca transmitir descritivamente essa beleza se colocam como que em analogia aos processos do próprio artista. O aspecto fundamental é atentar-se aos aspectos técnicos desta descrição que dá conta das obras. Essa descrição deve apresentar um tipo de observação que deve apontar à causa da beleza de uma obra, ou seja, ela deve trazer à tona aquilo que se distingue como beleza em uma estátua dos antigos. Depois se deve observar o estilo dela, a saber, aquilo que a liga a outras obras e a outros povos, isto é manifesto em sua superfície. Há também de se colocar diante das partes de cada obra, não para isolá-las, mas para montar um quadro geral a partir das partes que transmita aspectos totais da obra mesma. A descrição, para Winckelmann, não é imparcial, ela

deve trazer um juízo, mas não é um juízo qualquer; para que se exiba o valor da obra, essa análise deve ser rigorosa e deve dar conta dos aspectos materiais das obras. Um exemplo de um juízo de valor sem embasamento é posto para que compreendamos a sua maneira de julgar, pois para Winckelmann o contraponto, como forma de apresentar um argumento, é algo que deve ser utilizado para clarear aspectos de sua doutrina. Mesmo quando opomos obras de caráter diverso, este recurso retórico é utilizado de modo a dar a entender do que tratam os juízos vazios:

Para considerar a excelência de uma estátua, não basta, como fez Bernini, que com irrefletida impertinência, declarou a estatua de *Pasquino*, a mais bela de todas; também temos de expor os motivos, pois dessa maneira se poderia citar como exemplo de arquitetura antiga a *Meta Sudante*<sup>6</sup> na frente do Coliseu. (WINCKELMANN, 2009, p. XX).

Esse juízo deve conter em si as razões de sua elaboração. Não é o louvor um recurso válido. O tom epidítico deve ser dado apenas diante das causas e das partes da obra. É no contato presencial com as obras que se deve construir um discurso que dê conta da imagem e de suas partes. A descrição deve se colocar como mecanismo discursivo que se apresente como evidência daquilo que se pretende apresentar como um juízo. Deve ser um tipo de discurso que pretenda abarcar a *imago* e que possa colocar algo de significativo acerca dela. Há uma inversão possível desse tipo de situação, quando os antiquários e eruditos se prendem isoladamente a uma parte de uma obra e a partir dela se colocam como bons julgadores do todo. Uma anedota acerca disso é o caso de alguns que, ao observar a célebre estátua do Marco Aurélio Equestre, tentavam “[...] reconhecer a pátria do artista pelas crinas do seu cavalo, nas quais se quis ver certa semelhança com uma coruja, o que indicava que o artista estava a invocar Atenas.” (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII). Temos de tomar o cuidado para não observarmos nas partes ou no todo das obras aquilo que queremos, a todo custo, ver. Um outro caso ilustrativo é o seguinte:

---

<sup>6</sup> Meta Sudans: Fonte da idade do Imperador Flávio, destruída por Mussolini em 1933 para fazer a via dei Trionfi, que ficava próxima ao Coliseu.

Por uma estátua de mármore da [Villa Borghese] ter recebido o nome de Cigana (*Egizzia*) se quer encontrar nela o verdadeiro estilo egípcio, ainda que a estátua nada mostre dele e seja, com suas mãos e pés de bronze, obra de Bernini. Isso é o mesmo que adaptar a arquitetura a partir de um edifício (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII).

A nomenclatura é que conduz o espectador à apreciação da obra, ou seja, essa maneira de ver que da palavra infere o que se vê na imagem não pode ser um modo de viável apreciação. Mas isso não significa que se deva ignorar aquilo que tem origem no discurso, como a estátua que se supunha representar Pampírio, onde:

[...] o jovem Dubos crê ver um sorriso malicioso do qual não há vestígio. Este grupo representa, na verdade, Fedra e Hipólito, e a figura mostra no rosto consternação pela declaração de amor de uma mãe. As representações dos artistas gregos [...] eram tomadas de suas próprias fábulas e história dos heróis (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII).

A descrição vai se lançar também na jornada acerca do que é representado, mas isso só virá ao auxílio do olho que vê e dos sentidos internos treinados, num tal tipo de espectador podemos observar algo acerca do que é representado; não numa confusão de registros, onde a escrita influencie a observação, mas numa descrição que se propõe atrelada à mitologia e à história e que deve dar conta também destes registros.

Em seu *Monumenti antichi inediti*, o autor coloca uma máxima que deve estar na base de sua descrição, a “[...] de não supor que as imagens retratadas nas obras dos antigos sejam ociosas, ou seja, sem objeto determinado e conhecido. [...] Nos monumentos estão figurados qualquer argumento que é encontrado na fábula e na história heroica.” (WINCKELMANN, 2010, p. 17–18). Essa ligação com o fabulário é fundamental para a descrição, tanto que esses *Monumenti antichi inediti* serão descritos de acordo com o que figuravam e sempre há uma busca por localizar a fábula ou a passagem heroica

correspondente ao objeto. Há sempre a ligação com a fábula, com o mito. Uma ligação de transposição à imagem daquilo que é posto pelos poetas e escritores da antiguidade.

Mas ainda que se lance mão de um vasto conhecimento do fabulário, da mitologia e da história heroica dos gregos é no contato com a obra que a descrição e a transmissão ao discurso daquilo que é manifesto na história deve ter o seu ponto de contração. Todas as passagens sobre outros que se lançaram nas descrições das obras parecem querer dar uma apresentação negativa daquilo que se vai propor. Insistindo sempre na visitaçã constante com as obras, o autor vai retomar os que erram por um juízo indireto: “muitos erros de escritores têm também origem em desenhos equivocados” (WINCKELMANN, 2009, p. XXVI). Na relação direta é que essa obra vai se construir, não há espaço para outra sorte de contato com ela, há de se colocar a exigência, mais uma vez, da visitaçã constante. O que capacita o autor de descrições é certo método “[...] que não é nem uma questão de massas de conhecimento, nem de erudição, ele é antes de tudo um caso de *Ungang*.” (POMMIER, 2003, p. 99). É na *Ungang*, na familiaridade, no trato com as obras que se deve acercar-se de um discurso sobre as artes:

Nesta *História da arte* me esforcei por descobrir a verdade e como não me faltou ocasião de examinar com vagar as obras de arte antigas e não poupei esforço algum para adquirir conhecimentos necessários, acredito poder fazer este trabalho. [...] Tudo que aqui apresento como demonstração, eu mesmo vi, e muitas vezes, sejam pinturas ou estátuas, pedras inscritas ou moedas. (WINCKELMANN, 2009, p. XXVIII).

É esse o método que se impõe ao que busca escrever, julgar ou apreciar as artes. O método que o autor coloca ao observador, a preceptiva do olhar, se lança ao dinamismo da história. Acrescendo um escopo ainda mais amplo do que a prescriçã do olhar, Winckelmann vai fazer com que os conceitos extraídos da boa observaçã se coloquem diante do leitor e que seu *Lehrgebäude* seja a construçã que se faz diante do trato com as obras. Não se trata de um escrito como o da maioria dos escritores, “[...] que são, nessa matéria [a arte antiga] como os rios que,



quando não se precisa de sua água, crescem e quando a água é necessária, permanecem secos.” (WINCKELMANN, 2009, p. XXVIII).

Essa construção atende ainda a outras caracterizações. O autor mesmo, em não poucos momentos, expõe as fissuras de seu método, de modo a deixar claro que o trajeto a ser seguido não se baseia somente em evidências e que a busca por preencher lacunas lhe será primordial. Winckelmann terá de, à maneira do racionalismo clássico, lançar mão de um método hipotético em razão da falta de plenitude de objetos do assunto escolhido:

Eu usei alguns pensamentos que não parecem suficientemente comprovados, mas com eles talvez, outros que pretendam estudar a arte antiga possam ir mais longe. Frequentemente uma conjectura é alçada a verdade por meio de uma descoberta posterior. Mas as conjecturas que se prendam ao menos por um fio a algo firme, em escritos como este, são pouco sujeitas a banimentos, como as hipóteses nas ciências naturais. São como os andaimes em um edifício, e podem sim ser imprescindíveis quando não se quer, graças às lacunas no conhecimento da arte antiga, dar saltos sobre muitos lugares vazios. Algumas coisas que estabeleci, e que não são claras como o sol, em separado somente expressam apenas probabilidades, mas coletadas e interligadas expressam uma evidência. (WINCKELMANN, 2009, XXXII).

Aqui temos um dos aspectos mais criticados por uma série de sucessores de Winckelmann no campo das artes: o seu pendor em relação às conjecturas. Temos de pensar que diante da missão de elevar o seu edifício, há uma permissão dada, uma permissão na direção da conjectura. Se pensarmos no contexto do século XVIII, este era um método mais do que utilizado, para não dizer disseminado. Lembremos de Rousseau, em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*:

Iniciei alguns raciocínios, arrisquei algumas conjecturas, antes com intenção de esclarecer e de reduzir a questão ao seu verdadeiro estado do que na esperança de resolvê-la. Outros poderão ir mais longe na mesma direção, sem que para ninguém seja fácil chegar ao término pois não constitui empreendimento trivial separar o

que há de original e de artificial na natureza atual do homem [...] (ROUSSEAU, 1978, p. 228).

Tal trecho remete a um texto que data de uma década de antecedência em relação ao texto que estamos estudando. Não quero aqui entrar no mérito sobre se Winckelmann leu ou não o filósofo de Genebra, mas somente tentar demonstrar que o aspecto conjectural estava na base da nova maneira de se pensar a história no século XVIII<sup>7</sup>. Talvez tenha sido esta espécie de liberalidade que tenha feito com que os discursos históricos avançassem. O deslocamento é aqui na direção de outra espécie de história, que se afasta do aspecto narrativo dos antiquários, pois não se trata de narrar a partir do que é visto ou descrito, mas de gerar uma narrativa que se apoie em algo que não seja a presencialidade da evidência material:

[...] com este clamor para a indispensabilidade das conjecturas, onde encaramos as ‘lacunas no conhecimento da arte antiga’, Winckelmann (como Rousseau) conecta seu uso ao problema de construir uma narrativa histórica onde a evidência é escassa. (HARLOE, 2013, p. 120).

No sentido de pensarmos sobre a inserção de Winckelmann como um fundador de uma matéria, de uma disciplina, não podemos deixar de evocar Foucault, em *As palavras e as coisas*, sobre o estatuto da história nos séculos XVII e XVIII:

A velha palavra história muda então de valor e reencontra uma de suas significações mais arcaicas. Em todo caso, se é verdade que o historiador, no pensamento grego, narra a partir de seu olhar, nem sempre foi assim em nossa cultura. Foi, aliás, bem tarde, no limiar da idade clássica, que ele tomou ou retomou este papel. Até meados do século XVII o historiador tinha por tarefa estabelecer a grande compilação dos documentos e dos signos. (FOUCAULT, 2007, p. 179).

---

<sup>7</sup> Somente para ilustrar a importância do recurso às conjecturas cito a seguinte passagem de Kant: “É permitido no *curso* de uma narrativa histórica, formular *aqui e ali* conjecturas com o objetivo de completar as lacunas de nossos documentos, pois um primeiro fato, considerado como causa anterior, e logo um segundo, considerado como efeito do primeiro, podem guiar-nos com bastante certeza na descoberta de causas intermediárias que tornem os intervalos compreensíveis” (KANT, 2009, p. 13).

É nesta chave de “[...] pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas.” (FOUCAULT, 2007, p. 179), que o historiador da arte vai gerar todo um discurso que tente retomar e trazer à tona a arte da antiguidade, por meio do que há nela de mais essencial. A máxima “vá e veja” (WINCKELMANN, 2002, p. 233), ganha estatuto de autoridade renovado e revigorado.

Esta história oca, uma história “[...] cuja existência se definia menos pelo olhar que pela repetição, por uma palavra segunda que pronunciava de novo tantas palavras ensurdecidas.” (FOUCAULT, 2007, p. 179), vai ser o alvo privilegiado de numa crítica que busca diferenciar os intentos de Winckelmann por uma argumentação que se coloca diante da tradição. No comparativo com esses outros historiadores, o que se pretende é demonstrar a novidade de seu trajeto. O segundo campo do atuar da ruptura de Winckelmann vai em direção a uma história livresca e baseada na erudição. Esta terá de ser superada aos olhos de nosso autor, não é no trato com os testemunhos antigos e modernos que encontraremos o caminho a ser seguido, mas na arte mesma. E isso 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, p. XXVII).

É dessa *Ungang*, tão fundamental para a observação das artes, que vai surgir um critério de organização e um fulcro para as artes. As obras de arte ocupam aqui um lugar de dupla centralidade, como aquilo gera a norma e como evidência, e será a partir delas que o *Edificio Doutrinário* recebe suas pedras de fundação. As estátuas dos antigos nos apresentam esses conceitos estéticos como metáfora e evidência de uma beleza abstrata, permitindo a confirmação e o surgimento de um critério de análise que é baseado em conceitos que, diversamente dos que aplicavam a imanência de uma norma classicista, se colocam na própria plasticidade das obras. As obras são carregadas de conceitos que se veem plasmar nelas, como vemos no anúncio que faz de seus *Monumenti Antichi Inediti* no prólogo à sua História: essa obra “em língua italiana, custeada por mim” (WINCKELMANN, 2009, p. XXXII), deveria trazer a lume “monumentos antigos nunca dados a conhecer” e é a partir

desses monumentos que ocorreria então um grande avanço no estudo das artes, pois nelas repousam os conceitos a serem tratados e abordados. A arte apresenta conceitos:

Por meio destes monumentos o reino das artes, mais do que antes, vai ser ampliado, elas apresentam conceitos e imagens em si que são completamente desconhecidos que, em parte, se haviam perdido nas notícias dos antigos e seus escritos vão ser clarificados em muitos lugares onde até agora não podiam ser compreendidos e posto à luz sem a ajuda do esclarecimento dessas obras. (WINCKELMANN, 2009, p. XXXII).

É nas obras que reside o conceito e a imagem dele. É nesse sentido conceitual que imaginamos um fulcro estético para esta história. Diante da evidência, historicamente determinada, mas com uma validade que se lança para além da materialidade histórica, é postulado um fim a esta história, algo que introduza uma maneira de ordenação que supere a mera sucessão. Com base na beleza, enquanto critério estético, e no método conjectural, como prática, é que se pode organizar, de algum modo o todo do edifício que se pretendia erigir a partir de um material arruinado e separado de nós por um abismo. É diante de uma concepção estética que Winckelmann vai se lançar nesse abismo.

## REFERÊNCIAS

- BORBEIN, A. H.; KUNZE, M. *Geschichte der Kunst des alterthums*: Allgemeiner Kommentar. Mainz am Rhein: Phillip von Zabern, 2007.
- DUDEN *Deutsches Universal-Wörterbuch*. Berlin: Duden, 2003.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Tradução de S. T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GHIBERTI, L. *Primeiro comentário*. Luiz Armando Bagolin (trad.). In *Cadernos de tradução*. São Paulo: DF/USP, 2000.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Von S. Hirzel, 1854.
- HARLOE, K.: *Winckelmann and the invention of antiquity*. Oxford: Oxford Press, 2013.
- HERDER, J. G. *Herder Schriften zur Ästhetik und Literatur*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.

- KANT, I. *Começo conjectural da história humana*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009.
- LOMAZZO, P. G. *Trattato dell'arte de la pittura*. Hildenshein: Georg Holms Verlagsbuchhandlung, 1968.
- POMMIER, E. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Piu antichi della luna*. Bologna: Minerva Edizioni, 2000.
- ROUSSEAU, J.J. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- TESTA, F. *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*. Bologna: Minerva Edizioni, 1999.
- VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. M. Justino Maciel (trad.). Lisboa: ISP Press, 2006.
- WINCKELMANN, J. J. *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern, 2008.
- \_\_\_\_\_. Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst. In: PFOTENHAUER, H. BERNAUER, M. et al. (Org.) *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Bibliothek der Kunstliteratur, v.2. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995. p. 7–148.
- \_\_\_\_\_. *Geschichte der Kunst des Alterthums*: Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Berlin: Walter de Gruyter, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Monumenti antichi inediti*. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke. Einzig Vollständig Ausgabe*. Osnabrück: Otto Zeller Verlag, 1965. 12 tomos.

**PARTE V**  
**ESTÉTICA FRANCESA**