

Entre Grécia e a Alemanha: Winckelmann diante do classicismo francês

Entre Grèce et Allemagne : Winckelmann avant le classicisme français

GABRIEL VON PRATA LAZARO¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo abordar o protagonismo de Winckelmann diante do tardio renascimento alemão do século XVIII. Busca-se compor, neste contexto, o pensamento de Winckelmann sobre a Grécia ao qual molda o pensamento histórico da Alemanha, como também, as correntes literárias, protagonizada por Goethe anos mais tarde. O legado desta volta aos gregos, diretamente atenienses, permite, por sua vez, apresentar os contrastes e as referências vivificadas pela Alemanha de um lado, e pela França de outro. Desta forma, acredita-se que, pelo legado de Winckelmann, é possível analisar diferenças do pensamento clássico hegemônico francês, e o pensamento alemão que se corporifica na corrente *Sturm und Drang*.

Palavras-chave: Winckelmann. Classicismo. Romantismo alemão.

Résumé: Cet article vise à aborder le rôle de Winckelmann dans la renaissance allemande de la fin du XVIIIe siècle. Il cherche à composer, dans ce contexte, la pensée de Winckelmann sur la Grèce, qui façonne la pensée historique de l'Allemagne, ainsi que les courants littéraires, portés par Goethe des années plus tard. L'héritage de ce retour aux Grecs, directement Athéniens, permet, tour à tour, de présenter les contrastes et les références vivifiées par l'Allemagne d'une part, et par la France d'autre part. De cette manière, on pense qu'à travers l'héritage de Winckelmann, il est possible d'analyser les différences entre la pensée classique hégémonique française et la pensée allemande qui s'incarne dans le courant *Sturm und Drang*.

Mots clés: Winckelmann. Classicisme. Romantisme allemand.

Introdução

A Alemanha do século XVIII possui especificidades em relação ao seu renascimento e aquele que vive o resto da Europa. Nela, como compreende Bornheim (1998, p. 145), o classicismo chega atrasado de tal forma que a “Renascença alemã coincide com o último dos classicismos” (*idem*). Segundo Bornheim, o Renascimento Romano, a *Renascentia Romanitatis*, que floresceu no resto da Europa, não encontrou espaço na Alemanha “primeiro, devido a Lutero,

¹ Graduando em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Campus Marília (FFC). É Membro do grupo de estudos Filosofia e Democracia (FIDEMO) e desenvolve pesquisa de iniciação científica financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) denominada: “O nascimento da justiça: uma análise sobre a razão comparativa no Segundo Discurso de Rousseau”. Ademais, possui interesse em Filosofia Moderna, com ênfase em Rousseau, Condillac, Locke e Hobbes. E-mail: von.prata@unesp.br.

depois devido a Winckelmann” (BORNHEIM, 1998, p. 146). É possível diagnosticar, segundo esse renascimento ulterior, uma certa originalidade, pois o resto da Europa, ao qual os valores humanistas do renascimento tomaram corpo, devido à *Reforma*, não encontram na espécie na Alemanha. É Winckelmann que apresenta essa conciliação humanista, pois promove uma “volta dos valores humanistas e a tentativa de reintegração da cultura europeia” (BORNHEIM, 1998, p. 145).

Dessa forma, tal como o próprio renascimento se situa, segundo Bornheim “a obra de Johann Joachim Winckelmann pode ser compreendida como um singular capítulo da famosa *querelle des anciens et des modernes*, e seu mérito fundamental consiste em haver possibilitado a visão do mundo antigo sob uma nova luz, dentro de uma nova perspectiva” (BORNHEIM, 1998, p. 146). Isto é, perante a obra de Winckelmann é oportuno destacar sua postura diante da necessidade de compreensão dos antigos, ao qual tal autor tanto exaltava. No entanto, o classicismo hegemônico da Itália e da França já apostava em uma volta aos antigos. Qual seria a originalidade de Winckelmann? A originalidade de Winckelmann está, dentre outros aspectos, na volta a Grécia clássica, isto é ateniense, não romana como quer o classicismo francês, e conseqüentemente uma nova visão sobre a arte e a imitação diante do rigor clássico francês.

É possível perceber, justamente pela reforma, como também o sonho nostálgico de Winckelmann de reviver Atenas, uma diferença entre o classicismo latino ao classicismo que vive a Alemanha². É contra a arte barroca e contra Bernini que, ainda segundo Bornheim (1998, p. 149), que Winckelmann escreve *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, e, com o qual, é possível compreender a natureza da nostalgia grega que funda o classicismo alemão. Isto é, ao invés dos jovens artistas irem buscar inspiração na natureza, como queria Benini e Boileau, Winckelmann orienta a buscar esta inspiração na arte grega, pois ela já concentra o que a natureza tem de mais belo.

² Como ressalta Bornheim: “Assim, se o classicismo que latino encontra seu centro em Roma – o que não quer dizer exclusão da Grécia – os alemães vão encontrar seu centro em Atenas – e excluem Roma” (1998, p. 148).

Isso é bastante claro em Winckelmann. Para tanto, basta analisar o começo de seu texto. Segundo ele, “o bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego” (WINCKELMANN, 1975, p. 39). Dessa forma, nada mais, nada menos, para Winckelmann, o próprio gosto, aquele que se dirige às coisas belas, antes dos gregos, se encontrava perdido. Os gregos, nesta perspectiva, foram os próprios criadores da percepção artística, do gosto, da beleza. Mas, não só aos cidadãos gregos tais elogios são destinados, até mesmo a geografia da Grécia é ideal para Winckelmann. Sem ela, quiçá, os gregos nunca conseguiriam inventar seus ideais de forma. Sobre tal, Winckelmann escreve que “[...] Minerva destinara aos gregos como morada, de preferência a todos os outros países, por ser aquele que produzira homens inteligentes, devido às estações temperadas que ali encontrara” (WINCKELMANN, 1975, p. 39). Ora, só podia ser a Grécia, em mais nenhum outro local, para Winckelmann, que um ideal podia nascer, com sua arte, com sua cultura.

Só a partir dos gregos, uma vez que eles se encontram no mais perfeito ideal e foram eles mesmos que descobriram tal forma, tal beleza, tal gosto. E quem desejar ser grande ou chegar mais perto de algum ideal, a única maneira é se inspirar nos gregos. Foram eles que descobriram a grandeza, a única forma de atingi-la, de buscar tal ideal por eles instituído, é partir de seu próprio exemplo. Winckelmann escreve que “o único meio de nos tornarmos grande e, se possível inimitáveis, é imitar os antigos” (WINCKELMANN, 1975, p. 39-40).

Para Winckelmann, o vínculo com os gregos eleva a beleza por sobre aquela encontrada na natureza porquanto, na técnica grega, estes conseguem unir as partes mais belas em uma única peça. Dessa forma, na arte grega, a unificação da mais elevada beleza natural, tão em voga no tempo de Winckelmann, é encontrada. É segundo este motivo que Winckelmann escreve que “os conhecedores e imitadores das obras gregas encontram em suas obras-primas não somente a mais bela natureza, mas mais ainda que a natureza” (WINCKELMANN, 1975, p. 40). A possibilidade de os gregos encontrarem tamanhos exemplos, mesmo que dispersos, que apresentassem o maior grau de beleza, é justamente provido por sua cultura e ambiente específicos. Natureza e

práticas físicas permitem, segundo Winckelmann essa possibilidade: “a influência de um céu sereno e puro se fazia sentir nos gregos desde a mais tenra idade, mas os exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à estrutura corporal” (WINCKELMANN, 1975, p. 41). A beleza exterior da natureza e a beleza apresentada por todos compunha esse ideal. É também devido a tais fatores que os heróis, segundo Winckelmann, são definidos e descritos segundo essa ótica: são autênticos gregos, dos quais a arte deve, a partir deles, compreender a forma bela.

As páginas de Winckelmann apresentam, como está presente no pensamento de Bornheim (1998) acima citado, diferenças entre uma postura da técnica entre o classicismo hegemonicamente francês e o classicismo alemão. Aquele compreende a beleza tal qual defendida por Boileau: a natureza é cânon da arte. Isto pois, a natureza é regida por regras imutáveis que são demonstradas matematicamente, logo, a natureza da estética não pode ser diferente. Assim, o pensamento clássico francês compreende que a estética não seja apenas um amontoado de desenhos, ela deve ser racionalmente ordenada, com efeito, a estética deve encontrar seus perfeitos exemplos na própria natureza. No entanto, como se viu, o cânon que rege o renascimento alemão são os próprios gregos, que se elevam por sobre a própria natureza como defende Winckelmann.

Cumpra, pois, ver mais afundo a postura e o pensamento do classicismo do século XVIII hegemonicamente francês.

Razão, natureza e imitação: o classicismo francês e seus protagonistas

Segundo Cassirer (1992) é a partir do legado de Descartes e seu ideal racional que a estética clássica francesa se ergue. Isto é, assim como as ciências, a arte terá uma orientação estrita: “ela deve ser aferida pela ‘razão’, ser testada de acordo com as regras racionais: não existe nenhum outro meio de comprovar se a arte possui um conteúdo autêntico, duradouro e essencial” (CASSIRER, 1992, p. 371-372).

Neste contexto, para Cassirer, a relação entre a arte e a razão, nos séculos XVII e XVIII, é uma consequência dos esforços de Descartes em erguer um “postulado universal da razão a arte em seu conjunto e em todas as suas formas

particulares” (CASSIRER, 1992, p. 372). Tal ideal de Descartes, por sua vez, cada vez mais, avança no domínio da teoria estética. Pois, se a estética se pretende formar uma teoria, essa teoria não pode vir a ser um “conglomerado de observações empíricas e de regras empilhadas a esmo, é necessário que ela encarne o caráter e a missão de uma teoria como tal, que seja marcada com o cunho próprio da teoria” (CASSIRER, 1992, p. 372). Apresenta-se, neste pano de fundo cartesiano, um vínculo entre estética e as ciências. Este vínculo é, tal como ocorre nas ciências, uma visão sintética que é possível se houver um mesmo princípio para todas as formas de arte, a fim de que seja possível “defini-la e a deduzi-las a partir desse princípio” (CASSIRER, 1992, p. 373).

Além desta normatização, Cassirer aponta uma outra condição que faz a arte ser reprimida pela razão. Esta condição está para função da arte em imitar a natureza. Se a natureza é regida por leis universais, tão logo, a arte também deve, devido seu caráter mimético, conduzir-se por leis universais e racionais. Cassirer escreve:

A natureza, em todas as suas manifestações, é submetida a certos princípios que o conhecimento tem por tarefa essencial determinar e enunciar em termos claros e precisos; a arte, rival da natureza, não pode deixar de ser afetada pela mesma obrigação. A natureza está submetida a leis universais e invioláveis; devem existir para a ‘imitação da arte’ leis da mesma espécie e de igual dignidade (CASSIRER, 1992, p. 373).

Para Cassirer, a condição metodológica com o qual a arte deve ser sistematizada, seu caráter mimético, deve ter um princípio único, simples e imutável, tal como são os princípios das matemáticas. Com efeito, surge a necessidade de, tal como fora Newton para a física e Rousseau para a moral, a arte se elevar ao nível de uma ciência exata. É Boileau, ao propor legislar o parnaso, que eleva “a estética ao nível de uma ciência exata, ao substituir postulados puramente abstratos por explicações concretas e investigações especiais” (CASSIRER, 1992, p. 373). Neste pano de fundo, a ideia de natureza é o modelo da proposta racionalizante da arte. Assim, segundo Cassirer, “pode-se

aceitar a ‘natureza’ como sinônimo de ‘razão’” (CASSIRER, 1992, p. 374) e, conseqüentemente, sinônimo de belo. Concomitantemente, a verdade e a beleza também não têm diferenciação: se a estética é guiada pela razão, o que é belo para a estética automaticamente também é uma verdade racional. Nesta medida, Cassirer afirma que;

Verdade e beleza, razão e natureza são apenas expressões diversas da mesma coisa.: da ordem única e inviolável do ser que se descobre por inteiro, tanto no conhecimento da natureza como na obra de arte. O artista só pode rivalizar com as criações da natureza e insuflar em suas obras uma vida verdadeira se se compenetrar leis da ordem natural (CASSIRER, 1992, p. 374-375).

Esta é a condição na qual Cassirer analisa o classicismo francês. Ele não está ligado ao senso comum, mas sim da estrita razão científica. É possível para Cassirer, depois desse exame de razão e de arte, concluir que há “uma harmonia profunda, até uma coincidência perfeita entre os ideais científicos e os ideais artísticos dessa época, pois a teoria estética não quer outra coisa senão adotar o caminho já inteiramente aberto pelas matemáticas e pela física” (1992, p. 375).

Pode-se ressaltar também, consonantemente, a ideia de que, se “estética clássica é imitada, traço a traço, dessa teoria física e matemática” (CASSIRER, 1992, p. 377), a imaginação sofre diversas limitações. No entanto, a arte não ignora completamente o papel da intuição e da imaginação. Cassirer resalta, porém que o ímpeto do artista é diferente da obra acabada. O artista pode muito bem, por intuição ou impulso, construir uma obra prima, mas ela, por sua vez, se mantém na esteira da racionalidade. “Pois a beleza só se deixa abordar pelo caminho da verdade, e esse caminho exige que não se fique no aspecto exterior das coisas, na impressão que elas causam nos sentidos e na sensibilidade, mas que se leve cuidadosamente em conta o percurso entre a ‘essência’ e a ‘aparência’” (CASSIRER, 1992, p. 379).

A estética, para Cassirer, deixa-se desencaminhar por imitadores, até que estabelece “regras determinadas para a produção de obras de arte” (CASSIRER, 1992, p. 380). Estas regras estão diretamente relacionadas para ele com o método cartesiano de diagnosticar os erros da percepção a fim de superá-los. Assim,

exatidão e conceito artístico se coadunam, os quais se mostram basilares para a estética.

Assim recai uma dura crítica à estética clássica, para Cassirer sobre a imitação e a abstração:

A questão fundamental e central da estética clássica, a questão da relação sistemática entre o “geral e o “particular”, entre a regra e a exceção, apresenta-se aqui sob sua verdadeira luz. Nunca se deixou de objetar à estética clássica que não possuía o menor sentido do individual, que procurava no geral toda a verdade e toda a beleza, deixando que ambas se perdessem em puras abstrações (CASSIRER, 1992, p. 381).

Este é um ponto de partida, observa Cassirer, que se dirige à toda estética do Século XVII e XVIII, sobretudo o classicismo. Embora seja possível criticar o *espírito clássico* a partir do deste rigor abstrato, Cassirer volta-se à geometria clássica e a maneira com o qual Descartes possibilita “aguçar o espírito sem ocupar incessantemente e simultaneamente a imaginação até exauri-la, enfim, por ocupá-la em toda sorte de figuras e problemas particulares” (CASSIRER, 1992, p. 382). Isto é, Cassirer volta-se aos esforços de Descartes, mas desta vez, segundo a relação de particular e universal. Esta capacidade de Descartes aplicada à geometria implica que a “intuição como tal não poderia chegar a *essa* forma de unificação” (CASSIRER, 1992, p. 383). Neste sentido, Cassirer escreve que “o pensamento matemático apreende, enfim, a verdadeira ‘unidade na multiplicidade’” (CASSIRER, 1992, p. 383). A natureza ou essência de algo, neste sentido, se desvenda em uma “massa heterogênea das figuras particulares e que a fórmula analítica caracteriza” (CASSIRER, 1992, p. 384).

Cassirer destaca que “foi na imitação dessa ‘unidade na multiplicidade’ das matemáticas que se constituiu a ‘unidade na multiplicidade’ estética, exigida pela teoria clássica” (CASSIRER, 1992, p. 384). Isso se mostra presente, por exemplo, na obra de Boileau, que da mesma forma com que a ciência classifica e divide as áreas na geometria, ele o faz no ramo da poesia. Para Cassirer, “na *Arte poética*, Boileau esforça-se por estabelecer uma teoria geral dos gêneros poéticos, tal como o geômetra uma teoria geral das curvas” (CASSIRER, 1992, p. 384). Assim

ele promove uma lei geral para multiplicidade circunscritos na natureza de cada gênero.

Assim, “os gêneros e as espécies de arte não se comportam, [...], de um modo diferente das coisas da natureza: possuem igualmente imutabilidade, estabilidade, forma e destinação específicas, nada podendo ser-lhes acrescentado ou retirado” (CASSIRER, 1992, p. 385). Cassirer aponta que, nesta medida, o papel do esteta é o mesmo do que o físico e o do matemático, enquanto um é para a arte o outro é para a natureza. Deste modo, até a liberdade do artista é moldada. Isto é, Cassirer apresenta que, a partir do gênero segundo o qual a arte se divide, a realidade objetiva é o que garante a liberdade artística. É “a certeza de elevar-se à única forma possível e verdadeira de liberdade artística” (CASSIRER, 1992, p. 385). A habilidade do artista está submetida “entre as diversas expressões possíveis de um mesmo assunto, o artista verdadeiro dará sempre preferência àquela que suplanta as outras em segurança e fidelidade, em clareza e concisão” (CASSIRER, 1992, p. 386).

Assim, é possível destacar conceitos-chaves com o qual Cassirer analisou e caracterizou o pensamento da estética clássica, sobretudo francesa: natureza, imitação, rigor científico, etc. É possível perceber dessa forma, a originalidade de Winckelmann e sua postura que destoa deste classicismo que por sua vez moldará o classicismo Alemão a partir da maneira com que compreende e responde estes critérios, regras e princípios artísticos. Com efeito, é possível diagnosticar, segundo essa ascendência original do pensamento estético, não só de Winckelmann, mas sobretudo dele, o motivo que a Alemanha tanto se destoa dos outros países em suas correntes.

O legado de Winckelmann entre a imitação, o iluminismo e a *Sturm und Drang*

Marco Aurélio Werle ressalta a importância de Winckelmann a partir de sua obra *História da Arte da Antiguidade*, que “consiste, conforme se sabe, na nova visão que forjou da Antiguidade clássica” (WERLE, 2000, p. 26). Isto é, ele conseguiu, em oposição a pomposidade barroca, reconhecer a simplicidade da arte grega em sua gênese, não ao buscá-la conforme se fazia a partir de Roma. É

na Grécia, de fato, em Atenas, que Winckelmann buscará esta inspiração que modifica toda a estética alemã depois dele.

E é aqui que está a sua originalidade: ter visto uma Grécia que até então ninguém havia reconhecido desse modo. Pois costumava-se pensar a Grécia com base na idéia de um mundo greco-romano, ou seja, a partir de um mundo grego romanizado. A própria Renascença, que postulou uma volta aos antigos, não conseguia perceber a especificidade dos gregos diante dos romanos (WERLE, 2000, p. 26).

É justamente contra esse legado medieval católico que Winckelmann busca a Grécia, pois, como Werle ressalta “deve-se lembrar que nem essa ideia dos antigos havia” (2000, p. 26), uma vez que, como já se apresentou, Lutero atrasa o Renascimento na Alemanha. Nesta medida, Winckelmann defende a simplicidade, segundo Werle, em contraposição ao barroco medievalesco.

Para Werle, é proveitoso compreender dois pontos dos quais Winckelmann influencia o século de Goethe. A primeira parte de sua compressão do mundo grego, isto é, a necessidade de compreender esta cultura. Em segundo lugar, Winckelmann também contribui por postular a necessidade de se copiar a arte grega. E que, por sua vez, a partir deste ponto, é possível perceber as nuances e diferenças do classicismo francês ao classicismo alemão.

De acordo com Werle, a compressão da cultura plástica grega se dá pela célebre relação entre “*nobre simplicidade e grandeza serena*” (2000, p. 27, grifo nosso). A importância desta percepção da arte grega, por sua vez, durará até o século XIX segundo Werle. Sobretudo, Werle compreende que é justamente o fato de Winckelmann defender “que somente a Grécia teria desenvolvido com perfeição, esta é a novidade de Winckelmann” (2000, p. 27).

Deste primeiro ponto surge o segundo, da qual, Werle (2000, p. 28) compreende um classicismo por parte de Winckelmann. Isto é, uma vez que a perfeição se encontra na Grécia, os alemães, se quiserem encontrar essa perfeição, devem imitar os gregos.

A imitação e a *Sturm und Drang*

Para Bornheim, “não se trata de levar a uma imitação pura e simples, ingênua, dos gregos, pois por esse se pretenderia refazer a arte grega, o que é

manifestamente um absurdo”, desse modo, a perspectiva de Winckelmann é que “tornarmo-nos inimitáveis imitando o inimitável” (1998, p. 153), o que só é possível, manifestamente, compreendendo que

O sentido de imitação não é naturalista ou realista, mas platônico. O importante, quando se faz arte, não consiste em simplesmente em copiar os antigos, e sim pensar como os gregos, em comportar-se como eles: exigindo da arte uma missão semelhante à dos gregos. Só desse modo a imitação pode ser criadora e evitar o impasse do servilismo (1998, p. 153).

A necessidade estética de imitação é tal que Bornheim considera a forma em seu sentido divino, mais que natural. Essa era a visão de Winckelmann à cultura grega. A forma de arte grega promovia o próprio esplendor da natureza³. “O artista realiza uma obra bela na medida em que seu trabalho manifesta sensivelmente o divino na natureza” (1998, p. 154). Nesta concepção, Bornheim considera a maneira pela qual o belo, transcendentalizado, deve ser sensivelmente percebido pela obra de arte. Transparece-se, nesta perspectiva, um avanço por parte Winckelmann na forma de compreender o ideal de beleza natural. Há, também, uma relação, a qual também aparecerá em Schiller, segundo Bornheim, uma vez que “a arte tem por finalidade um processo recíproco, de transcendentalizar a imanência e de imanentizar a transcendência” (1998, p. 154).

Justamente, ainda segundo Bornheim (BORNHEIM, 1998, p. 154), encontram-se em relação direta a perspectiva platônica de forma e o ideal clássico alemão de relacionar o sensível ao divino, graças a ideia de comportar, de uma só vez, a calma e a grandeza que Winckelmann se refere. Esta compreensão estética de entre o divino e o sensível, faz com que Bornheim esquematize: “Winckelmann dá ao classicismo alemão seu ideal estético” (1998, p. 157).

No entanto, as consequências do pensamento de Winckelmann recaem sobre Goethe e Schiller. Tal resultado que é um tanto curioso, uma vez que

³ Tais considerações se confirmam ainda no texto de Bornheim: “Winckelmann defenderá o ponto de vista de que, entre os povos antigos, os gregos foram os únicos que atingiram o pleno desenvolvimento de sua forma e, por isso, o esplendor maior da natureza. A perfeição foi tal, que o divino, poderíamos dizer, tornou-se sensível” (1998, p. 153).

Schiller se afasta do pensamento de Winckelmann⁴ e influencia a Goethe na composição de Fausto, que “a lenda implica uma problemática eminentemente romântica” (BORNHEIM, 1998, p. 157). Assim, inspirado pelo ideal clássico de Winckelmann, “a obra mais importante do chamado classicismo alemão é romântica” (*idem*). Dessa forma, já se percebe que a condição de imitação, embora pressuponha um atributo de rigor, que levaria à estética iluminista clássica, conduz, diferentemente, ao romantismo alemão de Goethe, não a uma defesa daquela corrente iluminista como apresenta Werle.

Por outro lado, é possível citar Pedro Sussekind para complementar tal debate. Ao comentar a primeira obra de Winckelmann, Sussekind declara que essa “idéia de imitação constitui um dos pilares do Classicismo alemão” (SUSSEKIND, 2008, p. 68). Além deste, Sussekind apresenta outro ponto chave de Winckelmann, que está relacionada ao ideal de beleza grego, isto é, “a dupla definição do ideal de beleza da arte antiga, caracterizado como nobre simplicidade e calma grandeza” (*idem*). Entre este ideal de beleza e sua influência ao classicismo alemão, algo se torna curioso e é a cerne deste debate: ora, enquanto esta ideia influencia o classicismo, pois apresenta algo que pretende ser rigoroso - a imitação -; ela também apresenta um ideal que deve nortear a arte - a nobre simplicidade e a calma grandeza - que, por sua vez, leva ao romantismo, tal como apresenta Sussekind a partir de Herder:

O texto de Herder [“Memorial de Johann Winckelmann”, de 1777] procura definir a influência que Winckelmann teve sobre sua própria concepção histórica da arte, vendo no autor das *Reflexões* um defensor do sentimento contra o racionalismo iluminista. Como teórico do Sturm und Drang, o movimento pré-romântico que ganhava força na Alemanha no final do século XVIII e se opunha sobretudo às regras do Classicismo francês, Herder valorizava o direcionamento de Winckelmann para uma interpretação direta e arrebatada das obras de arte particulares (SUSSEKIND, 2008, p. 70).

É justamente esses os impasses com o quais Sussekind pretende discutir: de um lado as noções normativas iluministas que se manifestam no classicismo a

⁴ Bornheim ressalta que “Schiller, em quase todos os aspectos de sua evolução e de sua obra, é o oposto de Winckelmann” (1998, p. 157).

partir do bom gosto - que “revela com a estética iluminista, na qual o domínio do gosto, como uma espécie de senso clássico de beleza, [que] define um critério normativo atemporal para distinguir as obras de arte boas das ruins” (SUSSEKIND, 2008, p. 70) -, de outro o irracionalismo romântico que nega essa normatividade do gosto pela obra de arte.

Além deste impasse, Sussekind afirma ainda outro, baseado ainda na maneira normativa do bom gosto, mas a partir do senso histórico do nascimento da arte grega:

O autor das *Reflexões* inaugura uma compreensão da história da arte baseada na busca das condições de surgimento das obras antigas, “sob o céu grego”, mas procura com isso definir um critério normativo, atemporal, um modelo a ser imitado sob um céu diferente. Há uma aporia, entre a singularidade do surgimento da arte antiga e o postulado da sua exemplaridade (SUSSEKIND, 2008, p. 71).

Isto é, Winckelmann aponta enquanto um dado histórico algo que está na ordem na razão, ou seja, sua justificação histórica não pode manter, por ser de outra categoria, sua concepção teórica e atemporal da arte grega. No entanto, ainda sim é necessário apontar que:

“quanto à imitação dos antigos, embora sua defesa de fato se revele como uma formulação normativa, uma regra que contradiz o caráter histórico da arte, é preciso ressaltar o propósito mais concreto de um questionamento do aprendizado e da prática artística” (SUSSEKIND, 2008, p. 71).

Ou seja, para Sussekind esse impasse, na realidade se esclarece ao analisar as transformações que passa o senso estético do alemão. Justamente devido às posições sobre a imitação da natureza, não de um belo universal, que para Winckelmann se encontrava na união de todas as características de beleza espalhadas na natureza, da qual se encontrava, justamente, reunidas na obra de arte grega.

Essa posição se justifica, segundo Sussekind (2008, p. 72), em Winckelmann, devido ao estilo de vida e clima bem temperado, além da formação do espírito do povo grego. Ademais, o impasse histórico do qual ressalta Sussekind é evidenciado pela resposta de Winckelmann ao barroco. Aquela *nobre simplicidade*, pode ser compreendida “em contraposição ao rebuscamento e à

complexidade exagerada do Barroco, já que o autor defende a forma simples, sem muitos acessórios, da arte antiga” (SUSSEKIND, 2008, p. 74).

O neoclassicismo, como aponta Sussekind, pode ser compreendido, a partir das obras de Winckelmann, a partir de duas frentes. A primeira, as artes plásticas; a segunda, na literatura. Segundo Sussekind, “No movimento neoclássico, que se iniciava no campo das artes plásticas e da arquitetura, o princípio de imitação dos antigos se associava a uma reprodução fria e acadêmica das proporções da arte antiga” (SUSSEKIND, 2008, p. 75). Isto é, não se coaduna com a postura de Winckelmann, como também aponta Sussekind, pois este não defendia a cópia simples da arte grega, mas o aprendizado de sua ideal de beleza enquanto inimitável.

Por outro lado, é na literatura que o legado de Winckelmann é mantido, pois “toda a tradição do helenismo alemão, que marcou a cultura dos séculos seguintes, e especialmente o Classicismo em Weimar, com Goethe e Schiller, revela uma profunda influência das idéias de Winckelmann” (SUSSEKIND, 2008, p. 75). O classicismo de Winckelmann se expressa, curiosamente, um legado não nas artes plásticas, mas na literatura. Assim, Sussekind conclui:

Se para Winckelmann a Grécia era uma imagem de perfeição, segundo uma perspectiva que valoriza o caráter luminoso, solar, apolíneo da arte grega antiga, foi a retomada dessa concepção apolínea por Goethe e Schiller, ampliando o campo de visão para um território que abrange também a literatura, que estabeleceu o modelo da cultura grega como ideal de beleza. Assim, a expressão “a Grécia de Winckelmann”, formulada por Butler, define a concepção inicial do projeto de imitação dos antigos que fundamentou não só o Classicismo alemão na literatura do final do século XVIII, como também o helenismo característico do pensamento alemão moderno (SUSSEKIND, 2008, p. 76-77).

Considerações finais

A partir desta discussão, sobre o caráter da imitação e, conseqüentemente o impasse da volta ao rigor clássico iluminista, que leva por sua vez a corrente *Sturm und Drang*; sobre a volta aos atenienses, não aos romanos; a percepção do caráter da beleza natural que é superada pela forma grega; e constante negação do caráter iluminista, permite considerar a originalidade de Winckelmann e sua influência na cultura, sobretudo, literária alemã. Assim, conforme se pretendeu

no início do trabalho, apresentar de forma ampla e em aspecto geral o pensamento e a influência de Winckelmann diante do legado clássico francês.

Referências

BORNHEIM, G. *Introdução à leitura de Winckelmann*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Trad: Álvaro Cabral, Campinas SP: Editora da UNICAMP, 1992

SUSSEKIND, P. “A Grécia de Winckelmann”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, no 117, jun./2008, p. 67-77.

WERLE, M. A. “Winckelmann, Lessing e Herder: Estéticas do Efeito?”. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 23: 19-50, 2000

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad: Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Submissão: 17. 03. 2023 / Aceite: 30. 04. 2023