

“COMO UM RAIOS FIXO” GOETHE E WINCKELMANN: O CLASSICISMO E SUAS APORIAS¹

Márcio Seligmann-Silva
[DTL-IEL/UNICAMP]

ABSTRACT

This paper presents some main aspects of the classical conceptions of two authors: Johann Joachim Winckelmann and W. Goethe. Winckelmann's work is at the origin of both disciplines, Art History and Archeology. One of the main procedures of his work was the description of artworks, inside and beyond the rhetorical tradition of the *ekphrasis*. He idealized a certain Antiquity in his *Reflections on the imitation of the Greeks* from 1755 and deepened his historical reading of it in his *History of the Art of Antiquity* from 1764. Goethe was a reader of Winckelmann's works and tried also to study Antiquity directly by traveling through Italy. In both authors we see the search for an ideal projected in Antiquity, which is more and more tough under the key of an *absence*, as a negative of Modernity. In this sense, the notion of the sublime, as an aesthetic category that represents the incommensurability between the objective and the subjective sides of knowledge, and that those thinkers applied to the classical works of art, can be reverted and applied to the relation between Modernity and the classical world. Goethe's description of the Laocoön Group mirrors the scene of Modernity and its wounds, the "birth" of Modernity from the (absent) spirit of Antiquity.

Keywords: Winckelmann; Goethe; ekphrasis; Antiquity; sublime.

1. Este texto foi originalmente uma palestra que apresentei em duas ocasiões no ano de 1999: no "Ciclo de conferências comemorativo dos 250 anos de Goethe", organizado pelos Departamentos de Alemão e de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no dia 8 de outubro, e no Seminário Internacional "A Questão do Gosto", realizado entre os dias 25 e 27 de novembro de 1999, promovido pelo Curso de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Tratar do classicismo de Goethe implica abordar uma gama de temas e de problemas que envolvem, por exemplo, a “querela dos antigos e modernos”, inaugurada na França em 1687 e que se estendeu ao longo de todo século XVIII, implica acompanhar a evolução dos Estados nacionais nessa época, implica enfrentar a questão da passagem do Iluminismo para o Romantismo, a análise dos reflexos da Revolução Francesa na concepção de tempo de então e, ainda, acompanhar a criação do âmbito da Estética enquanto uma área particular da Filosofia, entender a implantação do modo de vida capitalista substituindo antigos modelos de comportamento, eliminando concepções de mundo, impondo apenas a certeza de que, como depois Marx afirmaria, “tudo que é sólido desmancha no ar”. Tampouco podemos entender o classicismo de Weimar sem levar em conta seu contraponto romântico e a sua prefiguração no “Mais antigo programa sistemático do Idealismo alemão” (“Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus”) que pregava a necessidade de uma “nova mitologia”: o classicismo, em parte, veio responder a essa exigência². Mas, paradoxalmente, esse classicismo estabeleceu-se sob a égide da filosofia kantiana. A suma da teoria estética do século XVIII – ou seja, a terceira Crítica de Kant – entronizara o artista-gênio e não o imitador dos clássicos e dos modelos de um modo geral (e aqui nos deparamos com a primeira das várias aporias que nós veremos)³. Por último, não podemos perder de vista outros eminentes teóricos do século XVIII, como Dubos, Diderot, os suíços Bodmer e Breitinger, ou nos esquecer das importantes obras de Baumgarten e, sobretudo, de Winckelmann e de Lessing. Goethe leu a todos eles e suas proposições são, em grande parte, respostas a esses autores.

Tendo dito isso só me resta apelar para a benevolência do leitor e assumir o caráter inevitavelmente parcial e fragmentário desta apresentação. Tratarei de alguns “nós” centrais da questão mais ampla “classicismo de Goethe”. Explorarei o nosso tema a partir de quatro aporias, que na verdade poderiam ser desdobradas em muitas outras e que se constituem a partir das seguintes polaridades e dos campos de força que delas emanam: 1) a polaridade entre o *conceito* e o *mundo efetivo*; 2) entre a *imitação* e o mandamento da *originalidade*; 3) entre a linguagem, enquanto *logos*, e, de outro lado, as *obras de arte*; e, por último, 4) a tensão entre o *momento pontual* e o *decorrer cronológico*. É

2. Cf. a edição comentada do texto: *Mythologie der Vernunft. Hegels “älteste Systemprogramm” des deutschen Idealismus*, org. por Christoph Jamme e Helmut Schneider, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984.

3. Nesse sentido é importante recordar a biografia de Carstens realizada por Carl Ludwig Fernow (*Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, 1806), onde ele tenta fundar uma estética kantiana dentro de preceitos neoclássicos. Cf. Harald Tausch, *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen: Niemeyer, 2000.

claro que essas polaridades refletem-se e traduzem-se mutuamente. Também fica evidente, portanto, que elas não devem ser tratadas de modo isolado.

A tese que eu gostaria de apresentar em relação ao classicismo de Goethe, vale dizer, em relação a essas aporias que, como veremos, sustentam e constituem esse classicismo, pode ser formulada nos termos do *double bind* da tarefa tradutória⁴. Para Goethe a relação da modernidade com a Antigüidade dá-se no registro da *necessidade da leitura e da tradução*, mas, ao mesmo tempo, essa leitura é marcada e barrada pelo *historicismo* incipiente de então. O historicismo é a *consciência da radical historicidade do “homem”*, vale dizer, da Cultura, *Bildung* – outro termo chave da época de Goethe. O mandamento do historicismo do século XIX, que foi gestado no século anterior sob a forma do *relativismo cultural*, afirma a *intraduzibilidade* entre as épocas e culturas. Goethe oscila entre, por um lado, a afirmação da (originalidade da) modernidade e do limite da relação – i-mediata – com a Antigüidade e, por outro, o desejo de realizar esse mergulho no passado. Essa ambigüidade em termos da filosofia da história espelha-se nas demais polaridades: o desejo de contato direto com o modelo clássico manifesta-se na técnica da *descrição* das obras da Antigüidade – a *ekphrasis* da tradição retórica⁵. Mas a descrição se constrói sobre a corrosiva certeza dos seus *limites*: limites e fronteiras entre as *palavras e as imagens*, mas também entre o *logos* e a Antigüidade, vale dizer, entre o *efetivo do presente*, e o modelo, a *Idéia*, realizada “à perfeição”, *in illo tempore*. Fronteira ainda e barreira inexorável entre, por um lado, o tempo essencial ao trabalho do *logos*, isto é, o tempo na sua linearidade *lógica*, causal, e, por outro, o ser estático, *congelado no tempo*, da Antigüidade. Captar a Antigüidade corresponderia a descongelá-la e recriá-la no presente. Goethe está consciente desses limites – e talvez também dessas ambigüidades e aporias –; ele conhece muito bem “a lei essencial da beleza”, ou seja, “que esta aparece como tal apenas no invólucro”, como Walter Benjamin nos recorda⁶. O *double bind* é

4. Quanto ao conceito de tradução em Goethe cf. o meu artigo: “Filosofia da tradução – Tradução de Filosofia: o Princípio da Intraduzibilidade”, in: *Cadernos de Tradução*, n. 3, UFSC, 1998, pp. 11-47, aqui pp. 15 ss.

5. Cf. quanto a esse conceito de *ekphrasis*: Helmut Pfothner, “Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte”, in: Gottfried Boehm e Helmut Pfothner (org.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung*, Munique, 1995, pp. 313-340, bem como a minha introdução à tradução do *Laocoonte* de Lessing: “Introdução/Intradução. *Mimesis*, tradução, Enárgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*”, in: G. E. Lessing, *Laocoonte. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura*, trad. e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 7-72.

6. Walter Benjamin, “Goethes *Wahlverwandschaften*”, in: *Gesammelte Schriften*, organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972 ss., vol. I, 1974, pp. 123-201, aqui p. 194. Cf. ainda: “Pois o belo não é nem o invólucro nem o objeto encoberto, mas sim o objeto no seu invólucro. Sem o invólucro ele revelar-se-ia infinitamente invisível” (p. 195).

parte dessa concepção do belo pois, como ainda o próprio Benjamin escreveu: “... com relação a todo belo, a idéia da retirada do invólucro [*Enthüllung*] transforma-se na impossibilidade de retirada do invólucro [*Unenthüllbarkeit*]”⁷. Contentemo-nos, por agora, em desdobrar essa tese.

I. WINCKELMANN

Der einzige Weg für uns, groß, ja, [...] unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.

[“O único caminho para nos tornarmos grandes, sim, inimitáveis, é a imitação dos antigos”]

Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755)

O classicismo⁸ de Goethe não pode ser tratado de modo algum como algo sempre presente na sua visão de mundo, antes, ele foi se construindo aos poucos e sempre foi carregado de ambigüidades. Ao longo dos anos setenta, Goethe esteve sob o influxo de seu amigo e de certa forma mentor intelectual, Herder, e via este, de Hamann, as duas figuras centrais do que se convencionou denominar de “Sturm und Drang” com a sua super-valorização do *gênio* (do artista, mas também da *língua*, do *povo*, da *nação* etc.). Mas, por outro lado, Goethe freqüentou nessa época em Leipzig as aulas do pintor Adam Friedrich Oeser (1717-1799), que fora amigo de Winckelmann e um grande admirador dos seu escritos. Se Goethe no seu texto de 1772 “Von deutscher Baukunst”, “Sobre a arquitetura alemã”, sob claro influxo das idéias de Herder e de Hamann, defende uma arte que seria *própria*, ou seja, genuinamente condizente com a “deutsche Seele” (a “alma alemã”, XII, 14)⁹, e critica com verve a doutrina do “bom gosto” que ele despreza como algo característico da superficialidade francesa e italiana, não é menos verdade que em uma carta de 1770 ele afirma que a lição de Oeser “terá conseqüências por toda a minha vida. Ele me ensinou que o Ideal da beleza é a simplicidade [*Einfalt*] e a quietude [*Stille*]” (XII, 568). Ora,

7. *Ibidem*.

8. O conceito de “clássico” deriva do termo latino *classis*, no sentido de classe, segmentação. Como adjetivo *classicus* determina a “classe” social e a “primeira classe”. Nesse sentido, originou-se a expressão *scriptor classicus*. O conceito de clássico entrou na língua alemã apenas no século XVIII e aos poucos passou a indicar *os clássicos* por excelência de então, ou seja, os escritores e artistas gregos e romanos.

9. As referências às obras de Goethe entre parêntesis remetem respectivamente ao número do volume e da página na seguinte edição: *Werke. Hamburger Ausgabe*, München: Hanser, 1989.

essa lição é a mesma de Winckelmann nos seus *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*) de 1755. Nessa obra lemos uma passagem que ficou famosa, não por último pelo fato de ter sido citada por Lessing em 1766 no seu *Laocoonte*: “O sinal distintivo universal principal das obras primas gregas na pintura e na escultura é [...] uma nobre simplicidade [*edle Einfalt*] e uma grandeza quieta [*stille Grösse*] tanto no posicionamento quanto na expressão. Assim como as profundezas do mar, sempre permanecem calmas, por mais que a superfície se enfureça, do mesmo modo a expressão nas figuras dos gregos mostra, em todas as paixões, uma alma grande e sedimentada”¹⁰. A *querelle des anciens et des modernes* expressa-se, portanto, no Goethe desse período, sob a forma de uma tensão entre os pólos da admiração pelos clássicos e o culto da “germanidade”, ou seja, do *próprio*.

Não podemos tratar do classicismo de Goethe sem antes retomarmos alguns pontos centrais da visão da Antigüidade desenhada por Winckelmann, que marcou toda segunda metade do século XVIII e permaneceu influente ao longo do século seguinte. A imagem que Winckelmann cunhara no seu texto de 1755 de uma Grécia caracterizada pela sua natureza “saudável”, “forte”, e a sua descrição dos gregos como um povo heróico que vivia em total harmonia com a natureza, constituem um *topos* que serviu por assim dizer de “relato originário negativo” da Modernidade. Esse *topos* retomava outros *topoi* como o da “Idade de ouro”. Winckelmann nos fala “dos jovens mais belos que dançavam no teatro, sem roupas, e Sófocles era o primeiro que fez esse espetáculo, na sua juventude, para os seus cidadãos.” (p. 19) A ausência de roupas serve aqui na verdade de ilustração para o fato de que para Winckelmann a natureza mostrava-se então *unverhüllet* (sic), sem o seu véu, sem o invólucro. (p. 18) Sem ironia, ele recorda que “se evitava prudentemente todo inconveniente ao corpo e já que Alcibiades não quis aprender a tocar a flauta na sua infância, porque ela desfigurava [*verstellte*] a face, os jovens atenienses seguiram o seu exemplo.” (p. 16) E ainda: “A influência de um céu puro e brando, afirma Winckelmann, atuava sobre a primeira formação [*Bildung*] dos gregos, mas os exercícios corporais, iniciados precocemente, garantiam uma forma nobre a essa formação.” (p. 15) A natureza do sul imprimia um determinado caráter, uma conformação, *Gestalt*, ao corpo e ao *ethos* gregos.

Essa *descrição* do mundo grego que Winckelmann leva a cabo em vários dos seus textos deve ser pensada dentro do seu projeto de revitalização do

10. *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, in: Winckelmann, Anton Raphael Mengs e Wilhelm Heinse, *Frühklassizismus*, org. por Helmut Pfothner *et alii*, Frankfurt/Main, Deutsche Klassiker Verlag, 1995, p. 30 (Bibliothek der Kunstliteratur, vol. II). Citada por Lessing em: *Laocoonte*, *op. cit.*, p. 83.

passado “petrificado” via “sopro da palavra” – como uma estátua que deveria ser revitalizada via *ekphrasis*, descrição. Esse projeto incorpora também elementos do classicismo francês, como a doutrina do “bom gosto”.

As *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* abrem-se com uma referência ao fato de que o bom gosto, que “se encontra cada vez mais espalhado pelo mundo, começou de primeiro a se formar [*bilden*] sob o céu grego”. (p. 13) Essa insistência quanto aos dados geográficos e climáticos era típica da antropologia filosófica do século XVIII. A geografia cria, afirma Winckelmann, a “conformação”, *Gestalt*, das pessoas. (p. 90) Essa origem “natural” é absoluta, fundante e fundamental. Ela se estende por todos suportes da identidade, do *próprio*, vale dizer, do “nacional”: tudo está ligado a tudo, pois a origem comum garante essa semelhança ontológica, o traço comum da *Gestalt*, da figura, marcada pelo selo da mãe-natureza. Portanto, para Winckelmann poderíamos julgar as qualidades do corpo grego a partir da língua grega. (p. 91) A língua expressa o corpo e vice-versa. Assim como para Rousseau e outros filósofos da linguagem de então, também para Winckelmann as línguas do norte seriam “antipáticas”, porque carregadas demais em consoantes; em contrapartida o grego teria a vantagem de ser uma língua vocálica e, sobretudo, *harmoniosa*. Ela expressa a *harmonia* entre o homem e a natureza – na sua fase heróica e que é típica da visão “*naïf*” do mundo em oposição à *sentimental*, como Schiller o formulou em 1795/1796 no seu famoso texto *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

Winckelmann prega no seu texto de 1755 a imitação dos antigos como único caminho para se atingir a originalidade: “O único caminho para nos tornarmos grandes, sim, inimitáveis, é a imitação dos antigos.” (p. 14) Essa imitação deve ser vista como superior à mera imitação da natureza: pois os gregos haviam submetido esta última a uma seleção, a *electio* da teoria retórica, que eliminou o que não é belo e digno. Como a natureza não possuía um véu encobrindo-a, o grego podia contempla-la na sua plenitude. O artista grego pôde erguer-se [*sich erheben*] para além da natureza: ele construiu *conceitose* o próprio princípio da natureza, o seu *Urbild*, a partir do seu entendimento. (p. 20) A lei – à primeira vista, paradoxal – mais elevada do artista grego que trabalhava tendo em vista essa “natureza mais perfeita” afirmava a necessidade de “fazer as pessoas iguais [a elas] e ao mesmo tempo mais belas”. (p. 21) Ou seja, a lógica da imitação funciona em uma cadeia de complementações, ou, como diria Derrida, de suplementações: o moderno imita os gregos, que são ao mesmo tempo a natureza e o seu aperfeiçoamento, a sua *suma*. (p. 24) A *idea* sempre escapa e ao mesmo tempo determina. O moderno tem como *telos* a sua própria formação, a construção da sua originalidade: com base em uma outra origem ele deve *saber/poder* construir o seu *eu*. (cf. p. 25) Aqui reencontramos uma reativação da polaridade retórica entre o talento, ou seja o dom natural, e

a *exercitatio*: como é bem conhecido, esta última na sua versão da *mimesis de exempla* é central para a *suplementação* da *ars*, que, por sua vez, já suplementava a *natura*¹¹. Daí Winckelmann afirmar que o artista deve mergulhar o seu pincel “no entendimento”; ou seja, ele não deve se limitar à imitação subserviente. E ainda, como uma consequência dessa junção entre *imitatio* e *ars*: “Ele [o artista] deve fornecer mais ao pensamento do que ele mostra aos olhos”. (p. 50)

A arte é o campo desse “a mais”, dessa ultrapassagem, da *elevação*. Ao *sich erheben*, ou seja, o elevar-se do artista deve corresponder, na recepção, uma elevação do observador. A arte representa o irrepresentável; ela é uma imagem do não imaginável. No limite, ela sempre deve caminhar para o sublime (*das Erhabene*), para o que vai além do *limes* e que ao mesmo tempo (re-)traça o nosso limite primeiro, a nossa origem. Mas essa “exposição do inexponível”¹² é profundamente auto-negadora: primeiro porque ela se coloca como uma tarefa de imitação de algo que só existe graças ao seu enraizamento geográfico (e, portanto, é único, “inimitável”), em segundo lugar porque os próprios termos da concepção do ideal grego já mostram que a aporia se aloja na leitura que Winckelmann fez desse ideal (da estátua grega) enquanto corpo esfacelado entre as polaridades grandeza/nobreza e simplicidade/quietude. Esta polaridade, esta tensão, é típica do universo intelectual de Winckelmann. Na sua visão da Grécia não se pode separar o sublime do belo, assim como na Modernidade qualquer tentativa de revitalizar a Antigüidade estará condenada ao fracasso. Mas Winckelmann ainda quer acreditar nessa possibilidade. Diferentemente de Herder (ou de Goethe), ele não é um historicista¹³.

11. Cf. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, terceira edição, 1990, p. 28.

12. Cf. quanto a essa idéia, a seguinte passagem de Moses Mendelssohn extraída do seu texto “Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften” (“Sobre o sublime e o *naïf* nas belas letras”) de 1758: “Algumas coisas são por natureza tão perfeitas, tão sublimes [*so erhaben*], que não podem ser atingidas por nenhum pensamento finito, não podem ser sugeridas cabalmente por nenhum signo e não podem ser representadas [*vorgestellt*] como são por nenhuma imagem, como por exemplo Deus, o mundo, a eternidade etc. Aqui o artista deve lançar mão de todas as forças de seu espírito para achar os signos mais dignos para que esses conceitos infinitamente sublimes sejam despertados em nós de modo claro [*anschauend*. Cf. a noção retórica de *enárgeia*]. Ele pode fazer isso de modo tanto mais seguro, na medida em que o objeto designado sempre permaneça maior do que o signo de que ele se utiliza, de tal modo que a sua expressão, por mais plena que ele a tome, em comparação com o objeto permanece sempre *naïf*.” *Ästhetische Schriften*, hrsg. v. Otto F. Best, Darmstadt, 1986, p. 217.

13. Cf. Peter Szondi, “Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit”, in: Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen, Band 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, pp. 13-64. Winckelmann procura separar o sublime do belo, mas acaba descaracterizando esses dois conceitos de tal modo que eles se tornam quase indistintos. Como Szondi (p. 34) o apontou, de modo, até onde eu saiba, pioneiro, esta tensão que marca a leitura que Winckelmann faz da arte grega tem sua origem na sua visão da Modernidade como local de

Esse desnível entre o que é sugerido e o meio dessa sugestão (entre a Antigüidade e a Modernidade) é ecoado pelo descompasso entre a descrição das obras de arte antigas e as obras mesmas. Estas representam ideais. A *Idea* pode ser apenas anunciada, mas nunca se concretiza totalmente, nem mesmo na obra de arte. Esta é a manifestação de um desejo: desejo de algo que desapareceu para sempre, e que deixou apenas sua marca espectral. Como no mito de Dibutade da origem da pintura. Esse mito, reproduzido inúmeras vezes por artistas do século XVIII, retrata uma jovem coríntia que traça, guiada por Amor, o contorno da sombra do amado, de partida para a guerra, que se projeta em uma parede¹⁴. Ou ainda: a arte *indica* algo cuja aparição significaria a sua imediata extinção: como no mito de Eurídice que foi definitivamente banida no inferno por ter sido contemplada por Orfeu.

O descompasso entre a linguagem das artes plásticas e o que elas indicam é, como já afirmei, redobrado pelo limite da descrição das obras. O *topos da insuficiência da linguagem* diante das obras a serem descritas é parte constituinte da própria tradição clássica de descrição como uma modalidade da *exercitatio* – e nós logo o reencontraremos em Goethe. Antes disso, no entanto, gostaria de dar alguns exemplos desse *topos* na obra do próprio Winckelmann.

Na sua famosa descrição do Apolo de Belvedere essa questão é central. A própria descrição é desenvolvida em Winckelmann, como Goethe o definiu,

dissolução, de separação, em oposição ao universo harmônico, unívoco do *cosmos* grego. É essa polaridade entre o uno e o diluído que se desdobrou posteriormente na polaridade entre o ingênuo e sentimental, em Schiller, entre o objetivo e o interessante, em Friedrich Schlegel (no seu ensaio *Ueber das Studium der Griechischen Poesie*, 1795-97) e, para os românticos e pós-românticos de um modo geral, entre o clássico e o romântico. Como é bem conhecido, também em Hölderlin e em Nietzsche essa polaridade (projetada no interior do mundo grego, como em Winckelmann) será fundamental.

14. Esse mito foi narrado por Plínio e, entre outros, lembrado por Lessing no seu *Laocoonte*, *op. cit.*, p. 89. Essa imagem da relação com a Antigüidade sob a chave desse mito de origem da pintura aparece de modo explícito no final da *História da arte da Antigüidade* de Winckelmann com todas as implicações da teoria platônica dos *eide* e da *mimesis*: “Já fui muito além dos limites na História da Arte e não obstante é como se eu me sentisse, ao observar o seu declínio, como aquele que na descrição da história da sua pátria teve de tocar na sua destruição que ele mesmo vivenciou, assim eu não pude deixar de perseguir, tanto quanto a minha visão podia alcançar, o destino das obras de arte. Do mesmo modo como uma amante que à beira-mar persegue com os olhos cheios de lágrimas o seu amado partindo, o qual ela não tem mais esperanças de rever e mesmo na vela já distante acredita ver a imagem do amado. Nós possuímos, como a amante, igualmente apenas um retrato de perfil dos objetos de nossos desejos; mas o mesmo desperta uma ânsia tanto maior pelo perdido e nós observamos as cópias dos arquétipos com mais atenção do que o faríamos se os possuíssemos totalmente. Muitas vezes parece que aqui ocorre como com as pessoas que querem conhecer fantasmas e crêem vê-los onde não existem: o nome da Antigüidade tornou-se um preconceito [*Vorurteil*]; mas também esse preconceito não é sem utilidade. Imaginamos a todo momento que iremos encontrar muita coisa para que se procure muito e se veja algo.” *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bibliothek Klassischer Texte, 1993, pp. 393-394.

como um gênero poético (XII, 120), numa tentativa de superar esse desnível entre as palavras e a escultura que é também um esforço para falar das “obras indizíveis” (*die unausprechliche Werke*) como Goethe também o formulou (XII, 120). A linguagem “comum” deve também “se elevar” para poder atingir “as alturas” da arte: “Eu realizo, afirmou Winckelmann, a descrição de uma imagem que se encontra elevada [*erhaben*] acima de todos os conceitos da beleza humana, e cuja perfeição não pode ser atingida pelo mais elevado ímpeto [*Schwung*] das minhas expressões [...]” (p. 153) O final dessa descrição entrecruza o tema da insuficiência da descrição com a evocação de um sopro de vida que atravessa a obra que, como na lenda de Pigmalião, põe-se em movimento: “Minha imagem parece ganhar vida e movimento como a bela de Pigmalião; como é possível pintá-la e descrevê-la? A arte mesma teria que me aconselhar e guiar a mão [...] Eu deponho o conceito que dei dessa imagem aos seus pés, como a coroa para aqueles que querem coroar as cabeças das divindades que eles não podem atingir.” (p. 164)

Winckelmann utilizara como epígrafe no seu *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (*Tentativa de uma alegoria, especialmente para a arte*), publicado em 1766, a máxima atribuída por Plutarco, no seu *De Gloria Atheniensium* (3, 346 d), a Simônides de Ceos: “a pintura é uma poesia muda; a poesia uma pintura que fala”. Esse mote, que fora repetido inúmeras vezes desde o Renascimento, afirma a traduzibilidade que imperaria entre as artes plásticas e a poesia. Dentro da tradição da *ut pictura poesis*, portanto, não deveria haver problema para a descrição das obras de arte. Se o próprio Winckelmann reconhece esses limites entre as artes, nem por isso deixa de realizar essas descrições e mesmo de pô-las no centro da sua atividade de Historiador da arte clássica. Nesse sentido, o historiador faria o percurso inverso ao do artista, pois para Winckelmann “onde o poeta parou, o artista teve o seu início.” (p. 175) O artista plástico vence, para ele, a competição (o *paragone*) com o poeta. (p. 178) Mas o discurso volta a ser central para Winckelmann: porque ele se encontra na Modernidade, porque a Antigüidade deve ser reencenada, reatualizada, a partir das suas obras e das suas ruínas, porque apenas o sopro da fala do *historiador* pode dar vida à Antigüidade.

As primeiras descrições de Winckelmann tinham como base não estátuas greco-romanas, mas sim pinturas e gravuras da galeria de Dresden¹⁵. Mas as suas descrições mais famosas e que se tornaram modelos do gênero têm por objeto as três estátuas do Belvedere que ele contemplou ainda em 1755, ano de sua chegada a Roma. A descrição dessas três estátuas, a de Apolo acima mencionada, o torso de Hércules e o grupo Laocoonte, representa também o ponto máximo da arte de descrição desenvolvida por Winckelmann. Ele utiliza para a

15. Cf. Helmut Pfotenhauer, *op. cit.*

sua *mise en action* das obras o recurso a referências míticas e heróicas. Não é de modo algum casual que essa arte da descrição tenha atingido o seu auge na descrição de *estátuas*, sendo que uma delas era um torso: uma ruína que com as suas faltas eloqüentes acentuava a *distância* com relação ao passado “perdido” da Antigüidade. Pois, como já afirmei, a Antigüidade também parecia estar congelada no tempo como uma estátua: apenas o sopro do historiador poderia derreter aquele gelo. “Quanto mais quieta é a posição do corpo, afirma Winckelmann, tanto mais ele está predestinado a expor o verdadeiro caráter.” (p. 31) Como vimos acima, para este autor “O sinal distintivo universal principal das obras primas gregas na pintura e na escultura é [...] uma nobre simplicidade e uma grandeza quieta tanto no posicionamento quanto na expressão.” (p. 30) O exemplo máximo dessa quietude e dessa simplicidade é justamente o grupo Laocoonte. A seguir cito a passagem dos *Gedanken* que descreve o Laocoonte e que está na origem da resposta que Lessing deu, onze anos depois, em 1766, a esse escrito de Winckelmann:

Esta alma, apesar do sofrimento extremo, está exposta na face do Laocoonte e não apenas na face. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que nós sem observar a face e as outras partes, apenas o abdômen dolorosamente retraído, quase cremos estarmos nós mesmos a sentir; essa dor, eu dizia, exterioriza-se no entanto sem nenhuma fúria na face e em todo o posicionamento. Ele não brada nenhum grito terrível, como Virgílio canta do seu Laocoonte; a abertura da boca não o permite: trata-se muito mais de um gemido medroso e oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma são distribuídas, e como que balanceadas, por toda a construção da figura com a mesma força. Laocoonte sofre, mas ele sofre como o Filoctetes de Sófocles: a sua miséria penetra até a nossa alma; mas nós desejaríamos poder suportar a miséria como esse grande homem. (p. 30 s.)¹⁶

16. Gérard van Opstal (escultor, 1597?-1668), na sua fala diante da academia sobre “La figure principale du groupe de Laocoon” já destacara traços muito semelhantes aos destacados por Winkelmann aqui, sobretudo a relação entre a grandeza da alma e a sua *expressão* no corpo. Como lemos nas *Conférences de l’Académie Royale de peinture et de sculpture recueillies, annotées et précédées d’une étude sur Les Artistes et les Écrivains* de M. Henry Jouin (Paris: A. Quantin, imprimeur-éditeur, 1883), van Opstal “n’oublia pas de faire voir aussi les fortes expressions qui paroissent dans cette admirable figure, où non seulement la douleur est répandue sur tout le visage, mais encore dans les autres parties du corps, et même jusqu’à l’extrémité des pieds dont les doigts se retirent avec contraction.... on peut la considérer comme un exemple accompli d’un corps naturel et d’un beau corps.” O escultor destaca a relação entre o corpo e o caráter do Laocoonte, que seria um “honnête homme”, “personne de probité”, teria um “grand coeur”, “une belle âme” etc. (pp. 19-27). Esse “corpo natural” e “belo” também tem as marcas do sublime nas descrições de Winckelmann. Essa imagem tópica encontra-se por exemplo no texto clássico da teoria do sublime e que constituiu uma fonte inesgotável para as teorias estéticas do século XVIII. Refiro-me ao *Peri Ūpsous* de Pseudo-Longino – que fora traduzido por Boileau em 1674 – onde lemos que “o sublime é o eco da grandeza da alma” (IX, 2). De resto, ele nos fala

A “psicologização” da cena já era uma parte da estratégia da *ekphrasis* de Winckelmann nas suas descrições de Dresden. Aqui, a empatia serve de porta para o processo de retradução do passado. Goethe terá esse fato em mente ao fazer a sua descrição e o seu comentário desse mesmo grupo.

II. GOETHE

– An die Freude

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken
Himmliche, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was der Mode Schwert geteilt;
Bettler werden Fürstenbrüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Schiller, *Die Freundschaft* (1786)

Não existe uma explicação lógica para o fato de Goethe mencionar apenas lateralmente no seu relato sobre a sua viagem à Itália entre 1786 e 1788 o seu encontro com o Laocoonte do Belvedere. Se essa estadia na Itália deu um importante impulso ao seu classicismo e fez com que ele estudasse a fundo a obra de Winckelmann que lhe serviu durante todo esse período como uma espécie de guia espiritual, não é menos verdade que o grupo Laocoonte também encontra um local especial dentro da sua visão da Antigüidade. A sua descrição e seu comentário dessa obra, ou seja o seu “Über Laokoon”, publicado em outubro de 1798, no volume de estréia da revista *Propyläen*, é uma prova disso. Essa revista ele fundara ao lado dos seus amigos Schiller, Heinrich Meyer e Friedrich August Wolf. Ela durou apenas até 1800. Coincidentemente, a sua duração corresponde aos mesmos anos de existência da revista por assim dizer concorrente, do grupo dos primeiros românticos de Iena, a saber, a revista *Athenäum* (maio/1798-agosto/1800)¹⁷.

também de um oximoresco “eco mudo” uma vez que seu primeiro exemplo de tal eco é justamente o silêncio de Ajax no Hades, ao ser interpelado por Odisseu, silêncio este que para ele “é grande e mais sublime que qualquer discurso”. O sublime, para Winckelmann, expressa-se no corpo clássico na sua contenção e no silêncio mesmo diante da mais extrema dor. Para uma análise das complexas conotações estéticas (e sexuais) dessa noção singular de sublime desenvolvida por Winckelmann cf. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven/ London: Yale UP, 1994.

17. O fato do nome de *ambas* revistas serem referência à Grécia clássica não é de modo algum gratuito e faz pensar nas semelhanças que existiam entre os dois grupos para além das discordâncias pessoais...

Esse órgão de publicação de Weimar tinha no seu centro a valorização das obras de arte clássicas e sua abordagem era inspirada, como o próprio Goethe o afirmou, diretamente nos textos de Winckelmann e de Lessing. (XII, 591) Na sua introdução ao primeiro volume, Goethe destacou a importância do discurso não apenas a partir das obras de arte, mas também, na *presença imediata* das mesmas: “Para se falar, para si e para os outros, de obras de arte de modo próprio e com verdadeiro proveito, isso deveria decerto ocorrer apenas na presença das mesmas. Tudo depende da visão, trata-se de pensar o mais determinado na palavra com a qual se quer explicar a obra, caso contrário absolutamente nada é pensado.” (XII, 51 s.) Nesse texto, Goethe volta também ao *topos* aporético do artista como alguém que não apenas penetra a fundo no seu objeto, a natureza, mas também compete com ela: sua obra deve parecer ao mesmo tempo natural e supranatural, *übernattürlich*. (XII, 42) Como ele expusera em um outro texto de 1789, “Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil” (“Imitação simples da Natureza, Maneira, Estilo”), o clímax da atividade do artista está na sua assunção ao reino dos “conceitos puros” por meio da natureza e das obras de arte. (XII, 32) A imitação alcança sua perfeição apenas nesse estágio, ao atingir, no que Goethe denomina de *estilo*, a “essência das coisas”.

A Antigüidade clássica é um modelo para Goethe por motivos muito próximos aos de Winckelmann. Modelo no sentido mais amplo de um conceito sem o qual não poderíamos falar e nos expressar, ao menos o que nós temos de “belo” a ser expressado. A linguagem clássica é para Goethe – em oposição à linguagem barroca – a linguagem da clareza, da leveza, da serenidade, articulada de modo seguro e pleno em torno de uma matéria nobre e de um conteúdo digno. Daí ele, em 1818, ter afirmado de modo emblemático: “Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber sei’s”, “Cada um seja um grego ao seu modo. Mas seja-o”¹⁸. Rafael representaria um tal “grego à sua moda”: “Ele não *grecisiza* [*gräcisirt*, sic] em parte alguma, mas pensa e age totalmente como um grego”¹⁹. Não é a imitação subserviente que importa a Goethe, mas sim a imitação do “modo-de-formação”.

A “fala” diante das obras deveria ser capaz de retraduzir a “essência das coisas” para o registro do *logos*. Retraduzir aqui significa também “retro-traduzir”; pois, para Goethe, as obras de literatura da antigüidade grega são testemunhos de que “tudo o que aquela nação altamente talentosa compôs em palavras [...] teria nascido da visão imediata do mundo exterior e interior”²⁰. Não surpreende que Goethe tenha escrito em *Dichtung und Wahrheit* (*Poesia e Ver-*

18. “Antik und Moderne”, *Sämtliche Schriften*, Artemis Verlag/DTV, vol. XIII, p. 846.

19. *Idem*, p. 845.

20. “Philostrats Gemälde” (1818), *Sämtliche Schriften*, Artemis Verlag/DTV, vol. XIII, p. 792. Essa idéia reaparece muitas vezes ao longo da *Italienische Reise*.

dade) que “O olhar era o principal órgão com o qual eu abarcava o mundo”. Se na Grécia a natureza manifesta a verdade, não há outro modo mais direto de conhecê-la que não através do olhar imediato. E ainda, Goethe afirma: “A [...] mitologia [grega] mais antiga personifica os acontecimentos mais importantes do céu e da terra, individualiza o destino humano mais universal, os atos inevitáveis e incontornáveis sofrimentos de um gênero peculiar que sempre se renova”²¹. A mitologia e a arte como representantes do *individual universal*: nada poderia formular melhor a base dessas aporias em torno das quais o classicismo de Goethe se estabelece do que essa idéia derivada da terceira Crítica de Kant²².

O trabalho de revitalizar o mundo antigo através de suas obras, Goethe levou a cabo também nas suas descrições do mundo romano antigo a partir de sua observação do mundo italiano moderno. Na *Italienische Reise* com frequência o leitor é assaltado por dois recursos narrativos de revitalização característicos: Goethe introduz no meio da narração cenas da Antigüidade produzidas pela sua imaginação, ou simplesmente lê na paisagem geográfica natural e cultural dados que recordam aquele mundo parcialmente soterrado. A relação com a Antigüidade passa necessariamente pela imaginação: assim como – kantianamente, outra vez – o nosso saber depende da imaginação, ou seja da sua faculdade de sintetizar as imagens e do esquematismo transcendental.

Essa busca da Antigüidade – que também é uma busca de um modelo de formação, busca de uma sociedade harmônica, “heróica” e de uma alternativa aos modelos dos vizinhos modernos – não se confunde, em Goethe, com a visão da arqueologia que se impunha então. Goethe era um admirador de Winckelmann justamente pelo seu universalismo, pela sua visão total do mundo clássico. Mas a relação ambígua com o passado, a certeza da necessidade do seu conhecimento matizada pela consciência da impossibilidade desse diálogo direto, estas dúvidas estão ausentes na abordagem arqueológica. Goethe realiza as suas descrições muitas vezes levado pelo êxtase: ele envolve os leitores através da explicitação do *pathos* gerado pela *recepção* da obra. Isso é oposto à visão dita “científica” das mesmas. Uma carta de W. Humboldt a Goethe deixa clara a visão da Antigüidade que interessa a ambos: aquela que justamente descarta a possibilidade de uma restituição pretensamente total do passado. No artigo que Goethe redigiu sobre Winckelmann, de 1805, essa carta de Humboldt é citada: “A Antigüidade deve aparecer para nós apenas à *distância*, apenas separada de tudo que há de ordinário, apenas como passado. Ocorre aqui, ao menos para mim e para alguns dos meus amigos, como o que ocorre com as ruínas. Sempre nos irritamos quando desenterram uma meio enterrada. Isso

21. *Ibidem*.

22. Quanto às aporias dessa obra de Kant cf. J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, 1978.

pode no máximo significar um ganho para a erudição às custas da fantasia.” (XII, 109; eu grifo M.S-S.)²³

Não existe, para Goethe, estudo da Antigüidade sem amor à Antigüidade. Isso está expresso de modo cristalino nas suas “Elegias Romanas”, redigidas a partir do momento do seu retorno da viagem à Itália, em 1788, e que receberam primeiramente o título de “Erotica Romana” (I, 575). Como em Propércio, Roma aparece aqui ligada a uma modalidade muito sensualizada de amor.

Mas voltemo-nos, agora, para o Laocoonte de Goethe. O seu ensaio de 1798 sobre essa obra representa o estágio mais elaborado de uma longa história de recepção da mesma, isso não apenas em termos dos seus comentadores anteriores – sendo que os comentários e descrições de Winckelmann, Lessing e Herder tem um papel fundamental evidente para Goethe – mas também do seu próprio estudo dela. A primeira vez que ele viu uma cópia da cabeça do Laocoonte foi na academia de Leipzig de Oeser. Apenas em 1769 ele viu, na sala de antigüidades de Mannheim, o grupo inteiro. Em uma carta ao seu amigo Langer, ele descreve esse encontro com as seguintes palavras: “J’en ai été extasié pour oublier presque toutes les autres statues” (XII, 595; *sic*). A visão que cega: novamente um *topos* intimamente ligado à tradição do sublime.

Também o artigo de 1798 inicia com uma referência a essa tradição. Goethe começa mencionando a insuficiência das palavras:

Uma obra de arte autêntica permanece, como uma obra da natureza, sempre infinita para o nosso entendimento: ela é olhada, sentida; ela atua, mas não pode ser

23. Cf. Detlev Kreikenbom, “Verstreute Bemerkungen zu Goethes Anschauung antiker Kunst”, in: Sabine Schulze (org.), *Goethe und die Kunst*, Hatje, 1994, pp. 31-46, aqui p. 42. Essa exigência da distância de que Humboldt fala corresponde a uma postura refletida de filosofia da história diversa da de Winckelmann que via na distância para com a Antigüidade não algo necessário, mas sim uma triste imposição de sua época. A utopia da arqueologia consistia na reconstrução do passado através da pesquisa, análise, descrição e arquivamento dos seus restos. Já Humboldt e Goethe estariam mais próximos das visões oníricas de Piranesi com suas misturas de imaginação e imitação/acúmulo de ruínas. Essa concepção difere também daquela iluminista que esteve na base do projeto da *Enciclopédia* e acreditava em um armazenamento e em uma tipologia total do conhecimento. Esse modelo, apesar de sua roupagem científica moderna, era conservador – e pode ser aproximado da “arte da memória” antiga, nesse sentido –, pois não levava em conta o “trabalho do tempo”. O contrário se passa com o modelo romântico de Goethe e Humboldt. Nesses autores, de resto, podemos perceber o culto da ruína que havia sido iniciado na Inglaterra em meados do século XVIII e depois se expandira para o continente. Nos jardins do castelo Sanssouci de Potsdam, bem como no de Wilhelmshöhe de Kassel, do final daquele século, podemos ver ainda hoje as ruínas artificiais que eram construídas como “fonte de prazer e da mais doce melancolia”, como escreveu então Christian Cay Lorenz Hirschfeld, autor da obra *Theorie der Gartenkunst* (*Teoria da arte dos jardins*) e diretor dos jardins do Príncipe Wilhelm I de Kassel. Cf. o catálogo *Heinrich Christoph Jussow 1754-1825. Ein hessischer Architekt des Klassizismus*, Museum Fridericianum, Staatliche Museen Kassel, 1999.

propriamente conhecida e muito menos pode-se proferir a sua essência, o seu mérito, com palavras. O que é, portanto, dito aqui sobre o Laocoonte não possui de modo algum a presunção de esgotar esse objeto, foi escrito mais por ocasião dessa obra excelente do que sobre ela [*es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben*]. Que ela logo possa ser exposta de modo que todo amante possa se alegrar e falar sobre ela à sua maneira. (XII, 56)

O texto de Goethe não se pretende “sobre o Laocoonte”, mas sim inspirado por ele. A *distância* entre a obra e o seu comentário é essencial aqui. Isso difere do que se passa, por exemplo, com Friedrich Schlegel que em 1798 publicara uma resenha crítica intitulada “Über Goethes Meister” à qual Schlegel se referia como sendo o seu *Übermeister*: sobre-o-*Meister* (mestre), mas também, *acima dele*, ou *para além dele...* Se o romântico Schlegel podia quebrar a distância com o (ao menos do seu ponto de vista) não muito distante Goethe, este se submetia à ordem da distância diante das obras clássicas.

Para Goethe o grupo Laocoonte contém as qualidades de uma obra prima. Seguindo os passos do especialista na Antigüidade Aloys Hirt, que havia publicado um ensaio sobre essa obra na revista *Horen* em 1797, Goethe enumera essas qualidades que correspondem de um modo geral a uma concepção clássica da arte. Esse classicismo evidentemente não deixa de possuir traços característicos da estética do século XVIII. Goethe valoriza a *sinnliche Schönheit oder Anmut* da obra, ou seja a sua beleza sensível ou a sua graça. Ligada a essa beleza encontra-se uma valorização do *pathos* que emana da obra, *pathos* este que deriva também da sua *vivacidade*, do seu jogo entre sensações opostas. A valorização das emoções mistas, teorizada no âmbito germânico sobretudo por Moses Mendelssohn²⁴, estava na base também da teoria do sublime. Goethe fala de uma “tempestade dos sofrimentos e da paixão suavizada pelo encanto e pela beleza.” (XII, 58) O medo (*Furcht*), o terror (*Schrecken*) e a compaixão (*Mitleid*) encontram-se encarnados em cada um dos personagens do grupo. Compaixão pelo estado do filho mais novo, terror diante da dor do pai e medo – misturado à esperança – diante da situação do filho mais velho: ainda com chances de escapar, mas que, na qualidade de observador interno à obra, mergulha o espectador no turbilhão dos acontecimentos e das paixões. Seguindo Lessing, Goethe recorda as diferenças entre a poesia e as artes plásticas: enquanto aquela se desenvolve na extensão do tempo – e pode representar de modo mais adequado o medo e a compaixão – as artes plásticas devem se limitar ao momento único – e frutífero – e representam de modo mais adequado o terror. O

24. Cf. quanto a esse ponto o meu ensaio: “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”, in: Ana Luiza Andrade, M. L de Barros Camargo e R. Antelo (org.), *Leituras do ciclo*, Florianópolis: ABRALIC, 1999, pp. 123-136.

essencial é que no grupo Laocoonte essa mistura das paixões nasce também da abertura no tempo que a escolha daquele momento frutífero possibilitou. A estátua encontra-se, para Goethe, em movimento, justamente porque o momento escolhido permite ao espectador imaginar possibilidades de desdobramento da cena. Também Lessing já teorizara no seu *Laocoonte* esse momento fecundo como aquele que deixa um espaço para a imaginação funcionar:

Se o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais do que um único momento e o pintor em particular, esse único momento também apenas a partir de um único ponto de vista; se ainda as suas obras são feitas não apenas para serem meramente olhadas, mas antes, consideradas, serem longamente e repetidas vezes consideradas: então é certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais. Mas só é fecundo o que deixa um jogo livre para a imaginação. Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos poder pensar além. Quanto mais pensamos além disso, tanto mais devemos crer estar vendo. Mas no decorrer inteiro de uma emoção nenhum momento possui menos essa vantagem, do que o degrau mais elevado da mesma. Além dele não há nada e mostrar ao olho o extremo significa atar as asas da fantasia e obrigá-la, uma vez que ela não consegue escapar da impressão sensível, a ocupar-se sob ela com imagens fracas, sobre as quais ela teme a plenitude da expressão como se fosse a sua fronteira. Quando, portanto, Laocoonte suspira, a imaginação pode escutá-lo gritar; se, no entanto, ele gritasse, ela não poderia nem subir um degrau acima na sua representação, nem descer um degrau abaixo, sem olhá-lo num estado mais tolerável e, portanto, mais desinteressante. Ela o escuta apenas gemendo ou já o vê morto²⁵.

Para Goethe a riqueza do grupo Laocoonte deriva da ambigüidade contida no momento congelado: o artista paralisou a passagem do *pathos* de um patamar para outro. (XII, 62) Para ele a obra só pode ser compreendida se levamos em conta o papel do momento da ferida de Laocoonte: Goethe retraça toda obra a partir do momento dessa ferida. “A cobra não mordeu, mas antes, ela morde.” (XII, 60) Daí ele ver o “sentimento momentâneo da ferida como o motivo principal de todo movimento.” (XII, 60) O que orquestra a obra é a ferida. O movimento, ou seja, a *vida* da obra advém da ferida mortal. Do mesmo modo a reorquestração da obra, na descrição de Goethe, nasce de uma falta: da ausência da Antigüidade e da sua simultânea presença sob a forma de ruínas semi-soterradas. Mas a descrição também se estende sobre uma outra ferida que reduplica a ferida da nostalgia: eu me refiro àquela que separa a linguagem da obra – que por sua vez reatualiza a distância entre o ideal e o efetivo...²⁶

25. *Op. cit.*, p. 99.

26. Esse sentimento de falta, de separação com relação ao passado clássico é essencial para compreendermos o romantismo e a Modernidade de um modo geral. É claro que podemos ver

Goethe descreve no Laocoonte a cena da modernidade e das suas feridas. O “nascimento” da modernidade a partir do espírito (ausente) da Antiguidade. A sua *ekphrasis* visa o renascimento e dar movimento a um momento que, na verdade, não é outro senão o momento da ferida mortal. Essa ferida e a expressão de sua dor, que o artista fixou na pedra e eternizou, Goethe a compara a um “raio fixo” e a uma onda paralisada que nos ameaça. O – sublime – anúncio da morte contido na obra de arte guarda sua força que, com a sua carga, é capaz de eletrizar seus espectadores através dos séculos. Citemos essa passagem de Goethe:

Para apreendermos corretamente a intenção do Laocoonte devemo-nos posicionar na distância correta diante dela com os olhos fechados; devemos abrir os olhos e logo em seguida fechá-los; assim ver-se-á todo o mármore se movimentando, temeremos que ao abrir novamente os olhos, encontraremos o grupo modificado. Eu

a cultura ocidental desde o século XIV até o final do XVIII como pontuada pela querela dos antigos e modernos: a Modernidade se constrói sobre as bases da afirmação do indivíduo burguês e de uma sociedade que se vê ao mesmo tempo como renascimento de valores antigos, clássicos (que seriam mais compatíveis com esse individualismo do que a visão de mundo medieval). Essa junção entre a afirmação do presente na sua singularidade e o culto do passado (transformado em uma série de conceitos e nomes de grandes homens e deuses) explica a tendência renascentista para o neoplatonismo e, como Walter Benjamin o demonstrou, esclarece sobretudo a insistência do Barroco no emprego de alegorias. Por outro lado, existem diferenças de grau enormes dentro desse período moderno e o século XVIII deve ser considerado como o século da evolução paroxística desse conflito entre os antigos e os modernos, com a sua “resolução” no romantismo e na afirmação do artista/burguês como “gênio” (criador “a partir de si mesmo”). O historicismo que nasce então, sob o impacto da Revolução Francesa, expõe à luz do dia a situação de abandono do indivíduo moderno. Ele carrega em si a “ferida” desse corte com o passado e com o *cosmos* (grego e com o mundo “fechado” medieval). Daí esse período ser pontuado por filosofias da história rousseauianas que narram nossa origem a partir da queda e da perda de uma “era de ouro”. É dessa consciência da distância que surge também a sensibilidade para a leitura mais apurada do passado: as técnicas arqueológicas desenvolvem-se então paralelamente ao estabelecimento de técnicas filológicas que, por sua vez, deram origem à fundação de instituições que passaram a tomar para si a tarefa de estabelecer as “literaturas nacionais”. Esse será o novo berço dos indivíduos burgueses. O nacionalismo e a “religião da pátria” constituem, ao final, a “nova mitologia” que faltava para amalgamar esta sociedade. (Religião, para os românticos, era pensada etimologicamente como *religatio*.) Assim como as escolas de interpretação alegórica da antiguidade e do medievo, também a hermenêutica moderna nasce desse sentimento de distância e da necessidade de afirmação do presente. – Jean Starobinski analisou com sutileza as ambigüidades do neoclassicismo, com seu culto do antigo marcado por essa ferida do indivíduo burguês dilacerado. Cf. a sua bela obra *1789. Os emblemas da Razão*, trad. M. L. Machado, São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Na mesma linha – e com mais fôlego – cf. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: C. H. Beck, 1993. Quanto à origem do culto do nacional como um desdobramento do classicismo alemão e como “nova mitologia” cf. sobretudo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *O mito nazista*, trad. M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2002.

gostaria de dizer que do modo como ele se encontra, ele é um raio fixado, uma onda petrificada no momento [*Augenblick*] que ia se chocar com a margem. (XII, 60)²⁷

Por último eu gostaria de recordar a paixão de Goethe por uma representação da cabeça da Medusa em alabastro, a famosa “Medusa Rondanini”. O que o atraía nessa obra era também o seu movimento provocado pela *luz* de uma vela posta em um suporte atrás dela – o que não deixa de ser digno de nota tendo-se em conta o fato da Medusa justamente transformar em *pedra* aqueles que lançam o seu olhar sobre ela. Na sua *Italienische Reise* ele fala dessa obra em uma carta enviada de Roma em 1787: “Com que prazer eu te digo algo sobre essa estátua, mas tudo o que se pode falar de uma tal obra é apenas sopro vazio. A arte está lá para ser vista, não para que falemos dela, quando muito [podemos falar apenas] na sua presença. Como eu me envergonho de toda tagarelice sobre a arte à qual me juntei antigamente.” E Goethe ainda arremata: “Especialmente a boca é indizivelmente e inimitavelmente grande.” (XI, 372) Permitam-me encerrar este texto com esta referência goetheana à incomensurabilidade entre as imagens e as palavras, uma contradição que, espero, todo admirador das artes saberá perdoar.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BENJAMIN, Walter, “Goethes *Wahlverwandtschaften*”, in: *Gesammelte Schriften*, organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972 ss., vol. I, 1974, pp. 123-201.
- BUSCH, Werner, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: C. H. Beck, 1993.
- GOETHE, *Werke. Hamburger Ausgabe*, München: Hanser, 1989.
- _____. “Antik und Moderne”, *Sämtliche Schriften*, Artemis Verlag/DTV, vol. XIII.
- _____. “Philostrats Gemälde”, *Sämtliche Schriften*, Artemis Verlag/DTV, vol. XIII.
- Heinrich Christoph Jussow 1754-1825. Ein hessischer Architekt des Klassizismus*, Museum Fridericianum, Staatliche Museen Kassel, 1999.
- JOUIN, M. Henry, *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture recueillies, annotées et précédées d'une étude sur Les Artistes et le Écrivains de M. Henry Jouin*, Paris: A. Quantin imprimeur-éditeur, 1883.

27. Goethe ainda acrescenta: “Obtêm-se o mesmo efeito quando se observa o grupo à noite sob a luz da tocha.” Goethe planejou escrever um ensaio sobre a observação de estátuas sob a luz de tochas. Ele não o redigiu, mas na sua *Italienische Reise* ele cita um pequeno texto de Heinrich Meyer sobre o assunto. (XI, 439-431) A observação à luz da tocha era um meio de atingir o mesmo efeito de vivificação das obras que a descrição visava.

- KREIKENBOM, Detlev, “Verstreute Bemerkungen zu Goethes Anschauung antiker Kunst”, in: Sabine Schulze (org.), *Goethe und die Kunst*, Frankfurt/ Weimar: Hatje, 1994, pp. 31-46.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc, *O mito nazista*, trad. M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, terceira edição, 1990.
- LESSING, G. E., *Laocoonte. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura*, trad. e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MENDELSSOHN, Moses, “Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften” in: M. Mendelssohn, *Ästhetische Schriften*, org. Otto F. Best, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Mythologie der Vernunft. Hegels “älteste Systemprogramm” des deutschen Idealismus*, org. por Christoph Jamme e Helmut Schneider, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984.
- POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven/ London: Yale UP, 1994.
- PFOTENHAUER, Helmut, “Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte”, in: Gottfried Boehm e Helmut Pfotenhauer (org.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung*, Munique: Fink, 1995, pp. 313-340.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio, : “Filosofia da tradução – Tradução de Filosofia: o Princípio da Intraduzibilidade”, in: *Cadernos de Tradução*, n. 3, UFSC, 1998, pp. 11-47.
- _____. “Introdução/Intradução. *Mimesis*, tradução, Enárgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*”, in: G.E. Lessing, *Laocoonte. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura*, trad. e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”, in: Ana Luiza Andrade, M. L. de Barros Camargo e R. Antelo (org.), *Leituras do ciclo*, Florianópolis: ABRALIC, 1999, pp. 123-136.
- STAROBINSKI, Jean, *1789. Os emblemas da Razão*, trad. M. L. Machado, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SZONDI, Peter, “Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit”, in: P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen, Band 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984.
- TAUSCH, Harald, *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen: Niemeyer, 2000.
- WINCKELMANN, J. J., *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, in: Winckelmann, Anton Raphael Mengs e Wilhelm Heinse, *Frühklassizismus*, org. por Helmut Pfotenhauer et alii, Frankfurt/Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.
- _____. *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bibliothek Klassischer Texte, 1993.