

Com a graça de Winckelmann: imposturas do ideal

Within the grace of Winckelmann – impostures of the ideal

Resumo

Trata-se de reconstituir a conceptualização de Winckelmann em torno da ideia de Graça e, a partir deste termo fundamental da estética, podermos perceber uma série de colocações cruciais do autor de História da arte na antiguidade que foram muito discutidas no âmbito da estética clássica alemã.

Palavras-chave: Estética, Winckelmann, Graça

Abstract

This paper seeks to reconstruct Winckelmann's conceptualization of Grace. Based on this fundamental term in aesthetics, we can perceive a series of crucial statements by the author of History of Art in Antiquity that were widely discussed in the context of classical German aesthetics.

Keywords: Aesthetics, Winckelmann, Grace

* Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). pedrogale@ufscar.br

*a beleza canta teu engenho sob o sangue
decantando toda criação estrangulada
(Diogo Cardoso- Gênesis)*

Quando atuava como bibliotecário em Nöthnitz (um condado de Dresden), em meados dos anos 50 do século XVIII, Winckelmann escreveu um pequeno estudo sobre Xenofonte. O texto em questão se iniciava da seguinte forma: “Xenofonte escreve, segundo o juízo dos antigos, como as musas teriam falado”¹. A argumentação inicia-se aqui com a retomada de dois grandes autores da antiguidade: Xenofonte e Quintiliano. O grande orador romano em sua obra central, a *Instituição Oratória*, coloca Xenofonte como aquele pelo qual as próprias musas (*Gratiae*, em latim) falariam, nos dizeres do autor latino: “Deveríamos citar a célebre amenidade de Xenofonte, privada de esforços, mas que nenhum esforço possua em grau de podê-la atingir, a ponto de parecer que as Graças (*Gratiae*) mesmas plasmaram sua linguagem (...)”². Fundamental, essa ligação entre as graças e certa naturalidade e tolhimento de esforços não abandonará nosso autor. A união estável entre o que se dá naturalmente, que parece sem esforço, e a boa maneira de conduzir uma obra, discursiva ou plástica, é amparada pela sua relação com as Graças.

A economia e a amenidade sem esforços, esta última característica indicada por Quintiliano, podem gerar uma sorte de escrita que se alça ao patamar de inimitável. O ideal por trás desta narrativa é o de uma bela natureza que, em última análise, é indizível e que se despe de toda sorte de adereços: “As graças nuas custariam mais a serem desenhadas do que a esposa de Júpiter e todo o seu esplendor; uma pomposa vestimenta de Cagliari será mais fácil de imitar do que uma Diana se banhando de Albano”³.

Essa passagem indica que quanto mais próximo ao natural, maior a dificuldade na imitação, mas não se trata de um realismo, mas de uma figuração que ultrapassa o real. Devemos pressupor a relação com a graça como algo que, tal como a escrita de Xenofonte, se afasta do amaneiramento e do empolamento. Para Winckelmann, uma tópica cara é a de que “a natureza é mais

1 Winckelmann, J.J. *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Berlin: Walter de Gruyter, 2002, p. 13 (doravante, KS).

2 Quintiliano.. *La formazione dell'oratore*. Trad. de C. M. Calcantini. Milano: Bur, 2007, X, 1, 82.

3 KS, p. 14.

difícil de ser atingida do que a arte.”⁴ Retomando a tópica clássica que distingue engenho e doutrina, natureza e arte entre outras divisas, Winckelmann se coloca de acordo com *Ars Poetica* de Horácio, segundo a qual, “Altercou-se, se vem da natureza , / ou da arte os versos bons: no meu juízo / tão pouco vale ter arte e não ter veia / Como o ter rica veia, e não ter arte”⁵. Inserindo-se na compreensão da antiguidade figurativa que se viu nascer nos séculos XVII e XVIII, Winckelmann não pôde deixar de abordar a questão da graça e da graciosidade em seus textos. Tópica recorrente desde seus primeiros escritos, podemos dizer que a questão da graça está entre uma das questões centrais do pensamento de Winckelmann. Tida como fundamento que se opõe ao excesso formal e se ligada a certa naturalidade, tradicionalmente, ela se opõe ao forçoso e ao diligente. Plínio, o velho, ao descrever os méritos de Apeles, que, nas palavras do autor romano, “sabia tolher a mão em um quadro”⁶, escreveu:

*A graça (venustas) de sua arte era inalcançável, ele viveu na mesma época de grandes pintores, mas se admiravam suas obras, mesmo depois de haver louvado todos, víamos que neles aquela particular graça que os gregos chamavam de Charis, todas as outras qualidades eles podiam possuir, mas nesta somente, nenhum outro lhe era par.*⁷

A ligação usual do gracioso é com a figura humana e, conforme o fragmento de Menandro, “O homem é gracioso, se for apenas homem”⁸, tem no âmbito do que é humano sua condição. É claro que o termo em sua historicização passou por diversas mudanças de apreensão e manifestação, temos de nos voltar ao momento em que a graça se liga ao homem, pois no que chamamos barroco, sua ligação com os movimentos naturais e adornos deve até ser pensada na sua relação com a ideia de graça que aqui se expõe, mas não é a sua principal característica. Pode-se dizer que há um caráter de oposição à Alemanha tão influenciada por Leibniz, que em sua *Monadologia* não deixou

4 Ibidem

5 Horácio, *Arte Poética*. Trad. de Cândido Lusitano. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1833, p. 181.

6 Plínio Segundo, G. *Storia Naturale*, 5v., Editado por Gian Biagio Conte, Torino: Einaudi, 1988v. V, p. 379.

7 Idem.

8 Menandro, *apud* Carchia, G e D'Angelo, P. (org.): *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 167-168.

de mencionar esta característica segundo a qual “a Harmonia [entre dois reinos naturais: um, das causas eficientes; outro, das finais] leva as coisas a conduzirem à Graça pelas vias naturais”⁹. A caracterização da graça ligada à Harmonia não é desprezada por Winckelmann, mas buscando, enquanto resultado nas artes, ou seja, de uma harmonia da ação e do ritmo natural, em clara oposição à movimentação extrema usual em artistas do século XVII, o pendor clássico do autor de *História da arte da antiguidade* vai trazer à tona leituras ligadas à noção de graça que se veem afastadas do triunfo da *Maniera* e do arbítrio individual nas artes

Winckelmann parece seguir na tradição acima indicada por Plínio, o velho, no momento em que deve tratar diretamente da graça, no ensaio “Sobre a graça nas obras de arte”, ele não faz coro à usual nomenclatura artística de seu tempo. Em alemão, para se falar daquilo que entendemos por graça, a terminologia usual menciona *Anmut* e ou *Gnade*¹⁰, mas o autor do ensaio lança mão do termo latinizado *Grazie*, utilizado, ao que parece pela primeira vez em língua alemã, para indicar esse aspecto das artes e sua relação com a beleza. A primeira definição nos demonstra que, mesmo que o autor se ligue à antiguidade, ele não pode se furtar de ser moderno: “A graça é o agradável racional”¹¹. Neste primeiro período do texto, já temos a indicação de um lugar intermediário entre o agradável e o que pode ser pensado racionalmente. Sua ligação com a razão é aquilo que permitiria alguma figuração e recepção comunicável da graça, ela deve ter suas raízes naquilo que une os homens em sua condição. Essa raiz racional do agrado distingue o gracioso do agradável, ela exige uma universalidade que pode ser incluída apenas pelo aparato cognitivo do homem. Não se trata de uma concordância do artifício com a natureza; da ligação daquilo que é figurado com a compreensão das concordâncias racionais da natureza e de seu estudo. Não estamos aqui em um registro da harmonia. O modo de apreender a graça, apesar de sua ligação ao modo racional de percepção, é afastada de qualquer sorte de excesso intelectual, mas ela se desdobra em acordo com a faceta racional do homem

9 LEIBNIZ: A monadologia. In: *Os pensadores*. Trad. de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural,, 1974, p. 72.

10 O primeiro “a graça no sentido do fascínio, do agrado, do ‘não sei o quê’ que emana de uma pessoa ou numa obra de arte” e o segundo “a graça no sentido do dom que se faz mesmo sem merecimento da pessoa que o recebe e em primeiro lugar o dom de Deus ao homem” (POMMIER, E. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003, p.73.

11 KS, p. 157.

e seu pleno desenvolvimento. Não se trata de um aspecto racional de matriz metafísico-teológica, mas da razão aplicada às manifestações da graça ideal no devir do mundo sensível.

Não se trata do mero agradável, que nada tem a ver com a beleza ou com a graça, mas de algo que é “um conceito de grande extensão, pois se aplica a toda ação”¹². Essa característica de um movimento, de uma ação, é aquilo que liga a graça a toda humanidade enquanto seres atuantes. Ela é quase que um limite colocado ao que se manifesta no humano e se liga a uma sorte de decoro. Ela parece subordinar a ação a seus princípios e conduz a própria ação a uma lei de economia, evitando o excesso de acidentes das manifestações apaixonadas e rebuscadas, levando a ação a se submeter a um decoro que se mantém alheio a qualquer tipo de afetação.

Há algo de insondável no gracioso, posto que “é um presente dos céus, mas não como a beleza, porque o céu emite [em relação à graça] apenas a inclinação e a capacidade”¹³. Este céu parece atuar aqui de maneira dupla: tanto em sua faceta da ligação com o divino, como no ambiente que propicie a um povo em liberdade a manifestação plena de suas potencialidades, como podemos ver nas primeiras linhas de seu primeiro ensaio conhecido por seus pares, os *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*: “O bom gosto, que se alastra cada vez mais pelo mundo, começou a ser formado primeiramente sob o céu grego”.¹⁴ O céu grego (natureza) e o bom gosto (arte) propiciam o surgimento de um horizonte histórico e contingente que é reproposto como norma geral. O céu naturalmente levava a uma consideração diferente em relação ao resto do mundo: “No país que, segundo se diz, Minerva, dentre todos os países, deu aos gregos por morada graças à moderação do clima das estações do ano que ela encontrou aqui como uma terra que haveria de produzir sábias cabeças”¹⁵. Este céu haveria de cultivar suas artes de outro modo, pois “todas as invenções de povos estrangeiros confluíram na Grécia apenas como sementes primeiras, e adotaram [no solo grego] outra natureza e forma (*Gestalt*)”.¹⁶

12 Idem.

13 Idem.

14 Winckelmann, J.J. *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer Kunst*; in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995, p. 13.

15 Idem.

16 Idem.

Em ambas as concepções de céu, ele permanece como algo que apresenta um horizonte, o da divindade inalcançável e o da alteridade grega. Mas há a distinção da beleza, já na relação, quer com um céu benevolente, quer com o céu como faceta do divino, o que emana deste horizonte categorial de duplo viés, o céu, é a inclinação e a capacidade da graça, mas ela exige um preparo posterior para ser figurada ou percebida. Tanto no âmbito da alteridade quanto do divino temos um lugar da beleza quando nos referimos ao céu. Este céu, descoberto como horizonte normativo histórico, no caso do céu dos gregos, é também, aqui, a manifestação do divino. Parece que Winckelmann está mesmo a jogar com essa dubiedade que mantém a beleza como algo que irradia tanto do divino, enquanto o lugar que lhe cabe, em última análise, e o que se viu como o seu simulacro no mundo do devir, ou seja, a beleza manifesta nas obras de arte dos gregos.

Neste aspecto é também crucial que se insira, já nas primeiras passagens do texto, essa diferença fundamental em relação ao belo, posto que a graça se liga mais ao humano do que ao divino, o que não é o caso da beleza. A partir dessa ligação com a dubiedade dos céus possíveis, Pommier parece indicar apenas a ligação com o céu no sentido da divindade, quando insere o autor do ensaio “Sobre a graça nas obras de arte” na tradição clássica, “francesa em particular, [o fato de que] Winckelmann continua ver na graça um dom do céu, dizendo de outra forma, um modo de falar do engenho do artista, o que constrói um grande álibi para não pressionar mais tentativas de definição”¹⁷. Não consigo ver essa ligação com a tradição suprimir a carga terminológica, no contexto das obras de nosso autor, do termo “Céu”. Não seria coerente com a formação histórica a ser apresentada no ensaio e no todo da obra de Winckelmann que esta capacidade tão característica das obras gregas, que se verá em formação na história em sua *História da arte da antiguidade*, se afastasse da história de modo completo e se formasse no mundo divino apenas e sendo transmitida em potencialidade do divino às suas manifestações sensíveis no âmbito do arbítrio individual, o que a ligaria ao engenho, apenas. Essa dualidade imposta pela dupla maneira de se entender o que vem a ser o céu na obra de Winckelmann vai se desdobrar teoreticamente e vai gerar, em textos futuros, as duas graças. Isso veremos em um momento futuro.

17 Pommier, E. *Più antichi della luna*. Bologna: Minerva Edizioni, 2000, p. 136.

A faceta insondável desta característica, aplicada a toda ação, não completa a sua prefiguração, pois esta é “formada pela educação e pela consideração podendo se tornar natureza, pois é nela que ela é criada”¹⁸. Por sua ligação com a razão ela pode ser ensinada e desenvolvida nos sujeitos, mas não como emanação dos céus, ela se insere na relação com a natureza e a ela volta. Ela não é fruto da convivência social e tem suas raízes em aspectos humanos ligados a certa naturalidade indizível, ela é manifesta naquilo que mais se aproxima do natural. Ela quase que marca a antinomia entre a sociedade e a natureza. Mas há nela algo que exige uma vivência numa sociedade livre: a sua educação. Temos de pensar que a educação, tanto do observador, quanto do artista, é um dos objetivos que permeia toda a obra de Winckelmann. Aqui esta educação se dirige a algo que se manifesta nos sentidos, mas que deve ter sua ligação com o racional. A graça exige a educação do olho e do espírito em sua naturalidade.

Em seguida, a questão se vai tornando mais clara por suas oposições: “Ela se afasta de toda coação e de toda agudeza (Witz) ensaiada”¹⁹. Nesse caminho de se tornar natureza, há uma busca pela naturalidade, que não pode ser encontrada na coerção ou na dissimulação espirituosa. Neste caso, da sagacidade ensaiada, me parece haver um ponto crucial: Winckelmann quer afastar a graça do gracejo, do elemento de sociabilidade cortês ensaiado. Ela não pode ser atingida no gestual diante do espelho, ela não deve ser buscada dessa forma. Há algo nela que se manifesta naturalmente diante de um estado que seja gracioso em sua movimentação. Ela deve ser indiferente ao outro que observa, este dom ao qual o céu nos inclina, exige uma tranquilidade verdadeira para que se tenha sucesso em suas manifestações, quer na ação humana quer na arte.

Isto não significa que haja um indicador de desleixo, um relaxamento: “mas se exige atenção e diligência para que se alcance a natureza em todas as suas ações no justo grau de leveza nas várias manifestações do talento de cada um”²⁰. Outro traço, que parece ser uma insistente indicação das adversidades do arbítrio individual, é que mesmo o talento se deve submeter a algo maior, a naturalidade, que não significa a imitação desta natureza de modo servil, mas de um estado de naturalidade de manifestações, artísticas ou não, da graça. Ela não é um dom do engenho que se eleva por sobre a diligência e o empenho, mas um aspecto do espírito diligente que consegue acompanhar

18 KS, p. 157.

19 Ibidem

20 Ibidem

as manifestações da graça na natureza. A leveza lhe é fundamental, nela nada pode se tornar excessivo e adornado, ela é quase que um correlato daquela bela natureza que Winckelmann nos apresentou em seu texto sobre Xenofonte, que não surge em sua pura nudez, mas também não se quer carregada de adornos. Essa noção de graça exige um empenho, mas não é um empenho calculado que possa ser medido em qualquer sorte de escala, a leveza da qual ela emana é uma coisa muito difícil de atingir, mesmo que pensemos nas pinturas que apresentam as próprias divindades nuas. Por se encontrar na natureza, ela deve ser buscada com um olhar diligente, a própria percepção da graça é das mais difíceis.

A graça pede uma posição do espírito, mais do que ensaio e veemência: “Ela atua na simplicidade (*Einfalt*) e na serenidade (*Stille*) e se apaga por meio de um fogo selvagem e por inclinações violentas”²¹. A própria colocação da graça em sua ligação a dois termos importantes como a simplicidade e a serenidade apresenta um estado que é fundamental à manifestação artística, ou seja, a graça exige uma atitude que “designa o estado de recolhimento e de pacificação, de abandono e fé da alma que se isola das agitações do mundo”²², ela implica calma e silêncio, opondo-se a qualquer dinâmica da agitação e do vigor das forças da ação. A graça tem a sua necessidade no sentido da ascese, ou seja, exercício do espírito que o eleva por sobre o mundo material, pois ela incide na já apontada economia das figurações e reconduz, de certo modo, “à solidão na relação com o mundo e a abertura de Deus, a graça na obra de arte (...) reconduz irresistivelmente à esfera do religioso, do qual é emanação na própria origem do pensamento grego”²³.

Uma outra característica, que também é ligada ao conceito de *Caritas*, é a sua ligação com a figura humana: “todo feito e ação humanos se tornará por meio dela aprazível e ela prevalece em um corpo belo com maior poder”²⁴. A graça tem sua imagem ligada ao humano e às suas manifestações, vale ressaltar a centralidade da graça na mediação do que é natural no substrato de humanidade em sua relação com os olhos de outros seres humanos. Na continuação deste denso primeiro parágrafo do ensaio sobre a graça parágrafo, Winckelmann vai se dirigir às manifestações da graça na história e em várias artes:

21 KS, p. 157.

22 Pommier, E. op. cit., p. 136.

23 KS, p. 157.

24 Idem.

*Xenofonte foi agraciado por ela, Tucídides, porém, nunca a procurou. Nela consistia a qualidade de Apeles e de Correggio, entre os modernos. Michelangelo nunca a alcançou, mas as obras dos antigos a atingiu em geral e ela pode ser reconhecida até nas obras mais mediócras.*²⁵

Como usual nas obras de nosso autor, o leitor é convidado a ver, e é no ver que a vamos distinguir. Ela exige, como característica ligada à esfera problemática da beleza, um espectador que se deixe conduzir pelo que é visto. Os casos aqui presentes nos deixam claro o caminho para entendermos o termo: Xenofonte, como vimos, é parte de um tipo de discurso que tem na sua leveza a sua característica mais marcada, as musas falam por suas palavras. Essa amenidade sem esforço e a relação das *Gratiae* com o seu discurso é aquilo que anuncia a qualidade artística da graça. Se tomarmos o pintor moderno em questão, Correggio²⁶, conhecido por suas formas agradáveis teremos um indicativo que apresenta a graça mais uma vez ligada a certa suavidade além de uma sensualidade natural que é característica deste pintor emiliano. Longhi, em sua controversa e breve história da arte italiana, coloca este pintor como aquele cuja pintura traz algo de “lânguido e vicioso”²⁷. Essa ligação com a sensualidade, que aqui não é ignorada, faz com que os desdobramentos acerca da obra de Correggio, no espectro classicista de Winckelmann, seja sempre de difícil compreensão. Winckelmann traça “a imagem de um Correggio pintor da graça amável, mas também capaz das mais sedutoras invenções, um pintor digno de ser emulado aos artistas gregos do belo estilo.”²⁸. No que tange à graça, essa posição dúbia do pintor será ilustrativa em mais de um momento. Presente desde a primeira linha do primeiro escrito de Winckelmann, ao lado de Rafael, este será o pintor que melhor ilustrará certos aspectos da arte ligados a certa naturalidade.

25 Idem.

26 Que em Vasari era tido como um artifice “Tenha-se por certo que ninguém melhor que ele tocou as cores, e nem com maior leveza ou com mais relevo algum artifice pintou melhor que ele, tanta era a suavidade da carne que ele fazia e a graça com que terminava seus trabalhos”. VASARI, G, *Le vite de' piu eccellenti achitetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Einaudi, 1986. [

27 Longhi, R. *Da Cimabue a Morandi*, Bur, 2005, p. 77.

28 Pommier, E. In: Held, H.-G. *Winckelmann und die Mythologie der Klassik: narrative Tendenzen in der Ekphrase der Kunstperiode*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, , 2009, p. 28.

A presença de Michelangelo como alguém que nunca atingiu a graça é um outro aspecto que nos faz entender a questão da graça de modo mais claro, o que já no contexto dos *pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*, podíamos notar como uma reprimenda constrangida a respeito do pintor da Capela Sistina e a reserva a ele dirigida se ligava ao aspecto heroico de suas figuras, pois, se pensarmos a graça como algo que tem sua ligação com a leveza e a fluidez das formas, Michelangelo não pode ser pensado como alguém que a tenha atingido. No caminho que Winckelmann traça em direção à beleza econômica dos gregos e sua relação com a graça, Michelangelo, apesar de ser considerado um Fídias moderno, não poderá ser poupado. No âmbito da arquitetura ele parece ter também se afastado de qualquer sorte de graciosidade: “Michelangelo, cujo fértil sentimento não pode limitar-se à economia e à imitação dos antigos, iniciou as divagações do ornato”²⁹. Essa maneira de observar a arte do pintor está ligada à tradição que coloca em Rafael o mérito de ser o maior dos pintores do que chamamos de renascimento. Tal tradição tem, entre os seus representantes mais ilustres, Lodovico Dolce, que no “*Paragon entre Rafael e Michelangelo*” já apontava para um modo excessivo de figurar do último:

*no que se refere ao nu Michelangelo é estupendo, e certamente milagroso e sobre-humano e não houve ninguém que se adiantasse a ele jamais. Mas isso acontece apenas em uma maneira somente: a de fazer um corpo nu musculoso e estudado, com escorsos e movimentos potentes que mostram todas as dificuldades da arte. Advertamos pois que Michelangelo tomou do nu a forma mais terrível e pesquisada e Rafael a mais prazenteira e graciosa.*³⁰

Esse gigantismo das ações com que o pintor toscano maravilhou o espectador e a força de suas ações não pode se relacionar com a graça. Essa busca pelo difícil e majestoso não pode encontrar abrigo sob um conceito cuja economia é uma característica fundamental, a graça se exclui de qualquer expressão que não seja econômica. No texto que estamos trabalhando aqui, esta reserva em relação a Michelangelo será melhor desenvolvida.

29 Winckelmann, J.J. *Sämtliche Werke. Einzig Vollständig Ausgabe*. 12 volumes Osnabrück: Otto Zeller Verlag, 1965, v.2, p.470.

30 Dolce, L. *Diálogos de la pintura*, Esteban, S. A. (org.). Madrid: Akal, 2010, p. 168.

Outra aparição notável nesta lista é a das obras d arte grega em geral, fundamento e objeto da própria noção que se pode atingir da graça, suas imagens a emanam e a demonstram num caminho que podemos chamar de alegórico, pois elas transmitem a graça, enquanto conceito, de certa feita abstrato, quase que de modo presencial. A presencialidade da graça no todo dos monumentos disponíveis da antiguidade é como que a aparência sensível de algo que, em última análise, não é figurável. É na obra dos gregos, e de alguns poucos modernos, que tal conceito poderá ser sondado, apresentado e inserido no mundo do devir: “O conhecimento e o julgamento da graça nos homens e sua imitação, em estátuas e pinturas, parecem ser diferentes, pois muito do que não é contrário à imitação seria desagradável na vida”³¹. Há essa grande diferença entre o objeto da imitação e a própria imitação, “pois esta ou agrada mais se é mais distante do que se imita, ou em sentidos não treinados e na lacuna de uma abordagem e comparação embasada das obras de arte”³².

A distância em relação ao objeto imitado é algo que trata não da realidade das coisas, mas mais de uma realidade que compete ao mundo das artes. Nesse campo da imitação, o realismo irá agradar apenas àqueles que não tem uma vivência com as obras, a realidade plasmada não é a base da beleza, mas pode ser razão do agradável. Há de se educar o espectador no sentido de lhe fornecer a base de uma observação das artes que o insira na dinâmica das suas potenciais virtudes figurativas, todas ligadas ao belo e à beleza: “aquilo que pelo esclarecimento do entendimento e por proveito da educação agrada nos modernos, será transformado em desagradável depois de um duradouro conhecimento obtido das belezas da antiguidade”³³. Essa educação se faz ainda mais necessária se compreendermos que o

*sentimento universal da verdadeira graça não é natural, mas ela pode ser adquirida, ela é uma parte do bom gosto e, como este, pode ser ensinada. (...) A própria beleza pode ser ensinada, embora ainda não se tenha uma explicação universal determinada dela.*³⁴

31 KS, p. 157

32 Idem.

33 Idem.

34 Ibidem, pp. 157-158.

A versão que temos da beleza, em Winckelmann, sempre trará esta marca da incompletude de sua explicação e determinação. A sua possibilidade conceitual é díspar em relação à força de suas manifestações, sendo a graça algo que se liga a ela de modo unívoco, o caminho da definição da graça está ligado à noção de beleza.

A graça se liga então ao motivo fundamental destes textos anteriores à *História da arte da antiguidade*, a educação do observador, uma educação que se faz na conceitualidade e na própria experiência estética imediata. A mediação proposta por Winckelmann é no sentido da ampliação da experiência individual em relação às obras de arte e da libertação, por meio de uma experiência mediada, do senso comum. O bom gosto, assim como o bom senso, deve ser adquirido na relação com as artes, e a mediação do autor se coloca no sentido de se tornar dispensável. A graça seria, neste ensaio sobre ela, o elemento mais afastado da etereidade da beleza; presente na natureza ela já tem em sua origem fixada no mundo do devir, ligada ao humano, “no ensinamento acerca das obras de arte a graça é o mais sensível dos elementos”³⁵. Ela reside na base da diferenciação das obras antigas das modernas e, desta superioridade dos antigos, ela fornece “a evidência mais compreensível”³⁶. É com a graça que se inicia o caminho que leva à observação que ultrapassa a mera sensibilidade, ela seria o ponto zero de uma escala ascendente até a beleza abstrata: “com ela deve-se começar o ensinamento que permite levar à elevada beleza abstrata”³⁷. Num caminho de superação do material, a graça se coloca como uma etapa inicial da compreensão das possibilidades imateriais da beleza. “A graça anuncia a beleza e prepara o nosso espírito a compreendê-la na mediação direta dos sentidos”³⁸.

Não se trata de eliminar a faceta material plasmada que vemos figurar-se nas obras de arte dos antigos, mas de uma educação dos sentidos em sua fusão com a sensibilidade; sentidos internos e externos, dirá Winckelmann em seu ensaio sobre a capacidade do sentimento do belo. Tal educação deve iniciar o movimento na direção da imaterialidade, da qual as obras são quase uma metáfora:

35 KS, p. 158.

36 Idem.

37 Idem.

38 Pommier, E. op. cit., p. 137.

Na lógica do sistema de Winckelmann, a graça age tal qual um princípio de mediação na direção da beleza transcendente e sua manifestação sensível, controla a inessencialidade e trabalha no sentido de seu próprio cancelamento.³⁹

A graça é o primeiro traço de evidência sensível primeira da beleza e se aplica a toda extensão sensível das obras de arte que figurem aquilo que de alguma forma possa ser pensado como que ligado ou participante em relação àquilo que pode ser considerado belo.

Voltando-se para o mecanismo da graça o autor começa a dar indícios técnicos de sua presença nas obras: “A graça nas obras de arte diz respeito apenas à figura humana e reside não somente naquilo que é essencial, em sua posição e seus gestos, mas também naquilo que é accidental, seus adornos e vestimentas”⁴⁰. Esse caráter sensível, marcado pela existência terrena que aproxima nossa vista daquilo que é de uma existência que se afasta do material, conecta-se à accidentalidade, ao falível e ao devir. Colocar a graça no que adorna a figura humana não a exclui do que é essencial, mas seu campo de ação se amplia até aquilo que se considera supérfluo, tornando-se a graça algo que se faz perceber até no mais baixo dos aspectos das artes figurativas.

O trajeto da graça quase que se opõe ao da beleza, ela, em sua ligação com a figura humana, tem a sua matriz ligada ao insondável e se faz dirigir à materialidade em suas manifestações mais mundanas. Essas manifestações estão ligadas ao que se coloca mais imediatamente diante de nossos olhos. A graça faz a união entre o que é visível e o que é invisível, ela é uma espécie de apresentação formal de conteúdos que não são figuráveis: “Sua característica é a peculiar relação da pessoa que atua e a ação, porque ela é como a água que é mais perfeita quanto menos gosto tem. Toda amabilidade externa em relação à graça, tal como na relação com a beleza, lhe é prejudicial.”⁴¹. Há uma exigência de concordância entre o caráter daquilo que é representado e sua representação, da ação e do agente que teria por consequência uma pureza da expressão. Essa pureza, que será a marca daquilo tudo que caracteriza a beleza, tem sua ligação com um modo de ver a beleza e tudo que se liga às suas manifestações. Essa seria uma primeira introdução do grande paradoxo que encontramos nas obras de Winckelmann: em última análise a beleza não é passível de figuração.

39 Testa, F. *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*. Bologna: Minerva Edizioni, 1999, p. 247.

40 KS, p. 158.

41 Idem.

Essa pureza, se levada a cabo, não pode se misturar à materialidade.

A accidentalidade não participa de uma graça pura, a ausência de mobilidade é que deveria levar à beleza etérea, mas há sempre a questão da expressão. A arte tem de usar dos meios materiais para se expressar. No caminho da beleza abstrata, isso se trataria de um desvio, mas um desvio necessário que torna possível a manifestação da beleza no mundo sublunar, no mundo do devir. É como se a beleza se apresentasse apenas como simulacro na contingência histórica. A beleza material seria um caminho metafórico de analogias que permite que sintamos a beleza em meio à corruptibilidade do mundo. A graça não deixa de ter, e isso será melhor delimitado quando Winckelmann dividir, em sua *História da arte da antiguidade*, a graça em dois tipos, um celeste e um material, sua ligação com aquilo que de tão insondável não seja inserido em nenhuma imagem, em nenhuma materialidade. Ela subjaz o sistema da beleza no sentido de um cancelamento do sensível, nas palavras de Fasto Testa: “a graça controla como princípio regulador e como limite ideal o inessencial da representação, a representação em si sendo considerada como acidente da beleza, e opera em sua redução, em sua anulação”⁴². A graça atua como princípio que nos leva a um caminho de metáforas e analogias, um caminho alegórico, na direção da imaterialidade material que regula a figuração artística, a caminho da própria exclusão de sua possibilidade expressiva. Esse paradoxo das figurações ao invés de paralisar a busca pela beleza lhe serve de móbil e de impulso na direção da superação da matéria por meio da materialidade plasmada que lhe serve de alegoria.

Este paradoxo obriga o autor a voltar-se à matéria. Não qualquer matéria, mas a alegoria mais perfeita da beleza abstrata: a arte grega.

*A posição e os gestos das figuras dos antigos são como as de um homem, que inspira respeito e o pode exigir mesmo quando se apresenta diante dos olhos dos homens sábios. Sua movimentação contém o necessário motivo do seu agir, como deve ocorrer com um sangue sutil e fluido unido a um espírito modesto.*⁴³

Essa necessária ligação entre caráter e figuração, já presente no modo de nosso autor observar as obras de arte desde a sua descrição do *Laocoonte* e de Niobe nos *pensamentos sobre a imitação*..., é a possibilidade de distinção entre os gregos e os modernos no âmbito deste aspecto material mais sensível que é

42 Testa, F. op. cit., p. 248.

43 KS, p. 158.

a graça. A postura é a representação necessária do caráter do figurado. Tendo em vista a economia que rege o todo da teoria figurativa de Winckelmann deve haver uma correspondência entre o homem e sua ação, entre os movimentos internos da alma e dos movimentos externos do corpo. A aparência dos movimentos externos deve revelar uma sutileza espiritual que leva ao movimento necessário por meio da indicação de toda sorte de conteúdo interno.

Depois dessa apresentação teórica da graça em suas características gerais, como de costume em textos de nosso autor, a reflexão se volta para as imagens que com sucesso ou não tentaram transmitir essa característica em suas figuras. Já no começo desta indicação acerca da graça em termos de suas posições e gestos, o autor, ao falar da postura das figuras humanas, diz que “Para os artistas modernos uma posição de repouso parece insignificante e sem espírito”⁴⁴. O *pathos* calmo e tranquilo dos antigos não é o objeto de interesse dos modernos, há neles a preocupação de transmitir uma “posição ideal”⁴⁵ e, para tal, eles se afastam da naturalidade e da natureza: “eles colocam o peso do corpo fora da perna que lhe dá sustentação e a parte superior do corpo, nos modernos, se torce em relação ao seu repouso e sua cabeça se volta como a de uma pessoa que vê um relâmpago inesperado”⁴⁶.

Essa movimentação forçada, longe da natural disposição de um espírito ligado à naturalidade, apresenta algo que não tem nenhuma ligação com a serenidade dos antigos. “Qualquer um que, como estes, graças a uma lacuna de oportunidades de ver o antigo, não é esclarecido o bastante, prefere representar um cavaleiro em uma comédia ou um jovem francês em sua peculiar afeição”⁴⁷. Há uma exigência de posicionamento que liga as figuras dos gregos com as figuras “elevadas ou heroicas e trágicas da arte”⁴⁸. Isso fornece o campo de ação para a figuração da graça, onde qualquer traço de comédia é posto de lado. Há o indicativo de uma respeitabilidade da imagem, que nos é ensinada pelos gregos. Eles se encontravam ligados a um escrupuloso bem estar que não permitia que suas imagens aparecessem com qualquer parte ociosa. Tudo participa do que é interno àquilo que se representa, num modo que a determinação do gestual da estátua é dada pela própria caracterização da mesma,

44 Idem.

45 Idem.

46 Idem.

47 KS, p. 158

48 Idem.

os limites são fornecidos pelo próprio objeto: “os antigos eram conscientes do bem estar assim gerado, tanto que é difícil encontrar em suas obras imagens com as pernas cruzadas”⁴⁹. Esse exemplo mostra que o gestual da representação deve conter-se em limites de um certo decoro, que permite a sensação de bem estar do espectador e ao mesmo tempo transmite a força de sua imagem.

Indo para os gestos, o que se detecta é também uma característica tributária da economia que comanda os critérios figurativos de Winckelmann: “no gestual das figuras antigas a alegria não irrompe em uma risada, mas mostra-se apenas no júbilo da satisfação íntima, no rosto de uma bacante igualmente vemos apenas a aurora da volúpia”⁵⁰.

Não há uma possibilidade figurativa que carregue sua característica interna na manifestação exagerada, tudo se dá numa certa serenidade, mesmo nos casos de dor e desespero: “Em aflição e em descontentamento elas são a imagem do mar cujas profundidades são serenas quando a superfície começa a se agitar, mesmo quando mostra a mais sensível das dores”⁵¹. A graça, nesses dois casos, está ligada ao refreamento dos motivos internos em sua manifestação exterior. Pommier acha que a declaração que compara a graça à água pura se coloca no sentido de anteceder a uma objeção: “mas se a graça é a forma que assume a interiorização da alegria ou da dor, das paixões ou dos instintos, não se confunde agora como uma espécie de neutralização da expressão?”⁵². A resposta está tanto na comparação com a água que “é como a água que é mais perfeita quanto menos gosto tem”⁵³, quanto na metáfora marinha. Nessa profundidade como o domínio do que é inamovível, as profundezas serenas se colocam na agitação da superfície como algo que não se oculta, a junção de um espírito sereno e uma superfície que manifesta essa serenidade, mesmo diante das maiores agitações da vida é a própria manifestação da graça: “Junção imperceptível entre alma e corpo, pura virtualidade de todas as formas, aspiração do concreto à abstração, a graça conjuga as suas contradições na imagem globalizante do mar”⁵⁴. Winckelmann retoma a imagem de seu célebre ensaio *Pensamentos sobre a imitação* ...:

49 Idem.

50 KS, p. 159.

51 Idem.

52 Pommier, E. op. cit., p. 138.

53 KS, p. 158.

54 Pommier, E. op. cit., p. 139.

*A principal característica geral das obras-primas dos gregos é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena, seja na posição ou na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem imóveis enquanto a superfície se agita, a expressão das figuras gregas mostram sempre uma alma grande e definida, mesmo diante de toda sorte de sofrimentos.*⁵⁵

Podemos notar um grau de unidade entre o que se vê manifesto na graça e a célebre característica das obras gregas elencadas: nobre simplicidade e grandeza serena. A graça seria a manifestação dessa serenidade que se torna grandiosa em sua figuração, ela seria o primeiro passo na direção desta conceitualização ligada à ética dos gregos. Perceber essa característica das figurações gregas é perceber a faceta sensível e que nos foi legada de todo o *ethos* grego. Aquilo que se mostrava no rosto e no corpo do *Laocoonte*, “uma grande e formada alma”⁵⁶, faz-se aqui uma exigência da graça “Niobe, mesmo na dor mais intensa, é como a heroína que não quer ceder a Latona”⁵⁷. A caracterização, que é símile ao tratamento dado ao *Laocoonte* nos *Gedanken*, vai ainda além:

*A alma pode se encontrar em uma condição onde ela, dada a grandeza do sofrimento que ela não pode expressar, submerge se aproximando da insensibilidade. Os artistas da antiguidade tinham aqui, como os seus poetas, a representação de suas personagens fora da ação que provocaria horror e lamento, e isso também para representar a dignidade humana e o controle da alma.*⁵⁸

A graça nos apresenta essa grandeza da alma na sua faceta mais sensível. Retomando aquilo que Winckelmann inseria na arte imitável que a Grécia nos havia legado, ela transpõe algo que é da esfera ética para a figuração. Sua função de expoente sensível se vê então ligada à própria eticidade da arte grega, que responde por isso a critérios de figuração que mantêm a economia das expressões. A sua função não deixa de ser a da metáfora da grandeza da alma, posto que esta é uma característica que não se apresenta à figuração. Ela traz um símile material do recolhimento do espírito e faz como que a anulação

55 Winckelmann, J.J. *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer Kunst*. In: *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Bibliothek der Kunstliteratur, v.2. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995, p. 30.

56 Idem.

57 KS, p. 159.

58 Idem.

das paixões violentas. Nessa correspondência com a anulação das paixões violentas, ela serve à ascese na direção de uma beleza que é pura abstração. Ela traz como que uma resposta determinada à indeterminação da beleza que se encontra nas esferas superiores. Ela, como característica das obras dos antigos, não trata de um recurso figurativo, mas da própria garantia material de sucesso na figuração que é ideal.

Os modernos não a conhecem: “Os modernos, ou por não terem visto os antigos ou por não terem sido capazes de observar a graça na natureza, representaram a natureza não apenas como ela é sentida mas também naquilo que não se sente”⁵⁹. Isso gera um tipo de postura que é

*uma posição similar à de uma pessoa diante do espelho, que se mostra em plena luz e de modo mais evidente sua bela mão a quem conversa com ele durante os seus cuidados de higiene, tão longamente quanto se possa. Na expressão suas mãos parecem as de um iniciante no púlpito.*⁶⁰

Há nessa concepção da graça uma ligação com a tradição que a destaca de todo o aspecto da sociabilidade, não se estuda a graça diante de um espelho, ela não é algo que se pode atingir artificialmente na postura dos corpos. Ela exige um grau de naturalidade, que para os gregos era uma realidade, mas para os modernos é uma coisa desafiadora. Essa relação com a natureza que nos coloca em um patamar de alteridade extremado em relação aos antigos faz com que a capacidade de ver a graça na própria natureza se veja em desvantagem em relação aos antigos, há algo que vem ao socorro que é o artifício à dissimulação, que no intento de se aproximar da graça nada mais faz do que se afastar dela.

Segundo a argumentação que nos indica o aspecto mais técnico das apresentações da graça, há algo ainda a ser explorado: a graça nos acessórios, “a graça no que é acidental das figuras antigas, ou seja, nos ornamentos e nas vestes, era, como na própria figura, aquilo que mais se avizinhava da natureza.”⁶¹. Nesse ponto que podemos considerar o mais artificioso das artes, a ligação com a natureza é fundamental, pois é ela que, em termos da naturalidade, se deve apresentar entre as vestes e joias, “as possibilidades da matéria

59 Idem.

60 KS, p. 160.

61 Idem.

nunca foram exageradas”⁶². Essa ligação com a matéria e o que é accidental deve responder a uma espécie de escala onde sua determinação não pode sobrepor àquilo que se apresenta naturalmente. Há um decoro a ser seguido:

*Os deuses e os heróis se portam como se estivessem em um local sagrado, onde a serenidade (Stille) habita e não como um jogo do dos ventos ou o tremular de uma bandeira. Vestimentas esvoaçantes e arejadas devemos buscar apenas na nas pedras incisas, em uma Atalanta, por exemplo, onde a personagem e a matéria exigem e permitem.*⁶³

Há sempre um tom restritivo ao que é mais material na obra de Winckelmann e a graça deve se afastar de qualquer sorte de exagero, ela tem em sua origem e execução um aspecto que a liga ao ambiente religioso, o modo se aperceber dela exige uma serenidade que é típica dos deuses e heróis. “A reflexão sobre a graça leva a uma visão de um estado de graça em que o espectador se encontre em comunhão com a obra, sinal de uma realização quase religiosa que vem a fundir categorias da ética e da estética”⁶⁴. Devemos atingir a serenidade, *Stille*, que tem sua origem marcada pela religiosidade, num caminho que do mais accidental da graça nos eleve às belezas que são incorpóreas. Posto que ela é acidente, ela pode ser um tipo de recurso que nos conduza, a princípio, às belezas mais imateriais. Tratar da vestimenta não é tratar do caminho inverso que faça o espectador se debruçar sobre a accidentalidade, essas vestimentas vêm ao auxílio da incorporalidade, elas estão no centro da questão da graça:

*A Graça se estende à vestimenta, porque ela e suas irmãs antigamente estavam sempre vestidas e a graça na vestimenta se forma como que em si em nosso conceito, quando representamos para nós como as Graças deveriam ser vistas vestidas. Não as queremos em roupas de gala, mas como uma bela que amamos, ou seja, gostaríamos de vê-las levemente cobertas como que recém levantadas da cama.*⁶⁵

62 Idem.

63 Idem.

64 Pommier, E. op. cit., p. 141.

65 KS, p. 160.

Há no desejo uma afinação em relação à natureza, mas que não elimina a sua força moral: o artista deve recorrer a ela como um enamorado, mas com a possibilidade de vencer toda a materialidade accidental de sua obra. Essa sensualidade se liga apenas ao que é superficial da graça, sua accidentalidade, não significa que esta graça possa e deva se fazer sentir nos gestos e nas posturas das figuras. Ela é o anúncio de uma naturalidade que se perdeu entre os modernos:

*Nas obras modernas, depois de Rafael e seus melhores discípulos, não se pensou que a graça também podia ser tomada aplicada às vestimentas, porque ao invés de panos leves resultaram sempre em tecidos mais pesados, que cobriam a sua incapacidade de se figurar o belo. Posto que as dobras pesadas dispensavam o artista de buscar nos antigos a forma dos corpos sob o tecido e a figura parece ser feita apenas para ser vestida. (...) Nós nos vestimos com peças leves, mas as figuras de nossa arte não gozam da mesma vantagem.*⁶⁶

Essa distinção histórica prossegue:

*Quando se pretende falar da graça em sentido histórico depois da retomada das artes, então teríamos mais do que o contrário. Na escultura a imitação de um único grande homem, Michelangelo, afastou os artistas do conhecimento dos antigos e da graça. Seu entendimento elevado e sua grande ciência fizeram com que ele não se restringisse à imitação dos antigos. Sua imaginação era muito inflamada para os sentimentos ternos e para a amável graça.*⁶⁷

Lembremos que já desde o começo do texto Michelangelo não se relaciona com o que Winckelmann entende por graça. Nele a naturalidade não se manifestava: “ele buscou apenas o extraordinário e o difícil na arte e a eles submetia o agrado porque o agradável reside mais no sentimento do que na ciência”⁶⁸, o que não pode ser pensado da graça que exige um modo de operar que se deixe levar pelos tênues movimentos e uma naturalidade espontânea, Michelangelo,

66 Ibidem, pp. 160-161.

67 Ibidem, p. 161.

68 Idem.

“por sempre mostrar ciência, se torna exagerado”⁶⁹. Não se trata de detratar o pintor toscano, mas de mostrar o quão distante a graça se encontra do engenho e da individualidade inflamada. Michelangelo encarna sempre o artista livre, que se vê longe das regras, do decoro e da própria antiguidade. Ele é a própria figuração que liga ao engenho individual os frutos de sua arte “como exercício arbitrário de uma liberdade sem lei, que transcende os confins normativos dos antigos e da natureza, explorando o herético território do irregular”⁷⁰. A partir desta guinada da arte iniciada por este artista algo se colocou como necessidade aos artistas: a ciência excessiva ligada ao extraordinário. Aqui Winckelmann segue, como já dissemos, a tradição representada por Lodovico Dolce, uma vez mais: “Michelangelo buscou sempre em todas as suas obras a dificuldade”⁷¹ ou “Michelangelo não quer que suas invenções sejam entendidas mais do que por poucos doutos”⁷². Mas vai além, pois localiza nele um ponto de inflexão que fez a arte se afastar de sua graça e da herança dos antigos. Seguindo no sentido histórico, a herança deste pintor é apresentada pelo modo de operar de seus discípulos: “Seus discípulos seguiram seus exemplos, mas não o podendo alcançar em ciência, e suas obras falham até mesmo neste valor, também falharam na graça, aqui de modo mais digno de nota e escandaloso; o entendimento deles não podia se ocupar dela”⁷³.

Depois de apresentar o desvio exercido por este grande pintor e escultor, para o qual grande respeito ainda é aplicado, apesar das discordâncias, Winckelmann volta-se para o seu mais pernicioso desdobramento histórico: Lorenzo Bernini: “Afinal aparece Lorenzo Bernini no mundo, um homem de grande talento e espírito, mas para quem a graça não apareceu nem em sonho”⁷⁴. Mais uma vez, o escultor mais célebre do que se convencionou chamar de barroco é o alvo privilegiado das críticas de Winckelmann. Esse escultor representa, para o autor de *História da arte da antiguidade*, a totalidade das características perniciosas da arte que nosso autor gostaria de suplantiar mediante a convivência com a arte da antiguidade. Mesmo que Bernini ainda

69 Idem.

70 Testa, F. op. cit., p. 107.

71 Dolce, L. op. cit., p. 173.

72 Ibidem, p. 164

73 KS, p. 161.

74 Idem.

muito jovem tenha executado uma obra como *Apolo e Dafne* “Uma obra maravilhosa pra tal idade e que prometia que por meio dele a escultura chegaria ao seu mais elevado cume”⁷⁵. Seu David “já não se aproximava daquela obra”⁷⁶. A dinâmica história, apenas esboçada aqui se coloca na vida deste escultor que “não podendo alcançar ou eclipsar as obras dos antigos tomou uma nova via, na qual facilitou o gosto deteriorado de seu tempo, assim ocupou o primeiro posto entre os artistas modernos e nisto ele foi bem sucedido”⁷⁷.

Seguindo para o conceito aqui delineado ele mantém o tom combativo: “Naquele tempo, afastou de si totalmente a graça, pois ela não podia coincidir com seus propósitos”⁷⁸. Esse propósito era o de

*se prender ao fim que é diametralmente oposto à antiguidade: buscando suas imagens no mais comum da natureza. Seu ideal é tomado de criaturas que estão em um céu que lhe era desconhecido, já que nas partes mais belas da Itália a natureza se mostra muito diferente daquela que ele forma em suas imagens.*⁷⁹

Essa ligação com o agrado de seu tempo o afastou das grandes manifestações da beleza e da graça, e esta última, como algo que é um agradável por meio da razão não pode ser atingida por um artista que “foi adorado e imitado como um deus da arte, e suas estátuas recebiam apenas a santidade e não a sabedoria, por isso uma figura de Bernini é melhor para uma igreja do que o *Laocoonte*.”⁸⁰. Essa inserção no seu mundo e no contexto religioso de seu tempo é o motivo central do insucesso de Bernini como artista, pois ele foi um deus num momento em que o gosto se tornava corrompido e suas figuras são o reflexo deste momento decadente da arte. Suas formas excessivas agradavam o mundo e de “Roma, podes tu, meu leitor, estar certo que suas consequências seguiram para outras terras”⁸¹. Bernini é a representação do tempo

75 Idem.

76 KS, p. 162.

77 Idem.

78 Idem

79 Idem.

80 Idem.

81 Idem.

em que a arte se tornou mais decadente, suas figurações realistas e encantatórias são a apresentação sensível de noções deturpadas da arte. O excesso de carga sensível o afasta da graça, essa apelação ao que há de mais baixo no sentido de uma expressão cheia de *pathos* afasta a arte de seu caminho, obrigando os teóricos do neoclassicismo a estabelecer uma estratégia de re-fundação em relação à figuração de antiguidade na qual Bernini é usualmente apresentado como a imagem de toda a decadência da arte moderna.

Depois de apontar sua panóplia para o artista que desencaminhou a arte, os olhos do espírito de Winckelmann se voltam uma vez mais para a Grécia:

*As graças eram postas na entrada dos lugares mais sagrados em Atenas. Nossos artistas deviam colocá-las em suas oficinas, portar um anel delas para que sua lembrança não cessasse; seus sacrifícios deveriam ser dedicados a essas deusas.*⁸²

Na sua busca por refundar a arte e sua apreciação, a presença destas divindades deve ser uma condição aos artistas, não é coincidência que dois de seus pintores mais diletos, Rafael e Correggio, tenham feito obras que figuravam essas divindades, o primeiro em um quadro hoje em Chantilly e o segundo, nas *lunette* da Câmara de São Paulo, em Parma. Essas divindades e sua manifestação sensível plasmada no todo das obras da antiguidade seriam para nós que as observamos, algo que se coloca de antemão na entrada do lugar sacro da beleza, pois assim como as divinas graças portavam na entrada de lugares sacros, a graça como característica das obras de arte em seu deve anteceder o grande passo na direção ao sagrado que seria a apreensão da beleza.

Esse texto mesmo cumpre uma função análoga, a de anteceder um projeto maior, pois nele o autor confessa:

*Nestas breves considerações me limitei principalmente à escultura, porque pode-se fazer algo análogo em relação à pintura mesmo estando fora da Itália. E o leitor terá o prazer de descobrir por si ainda mais do que o que eu disse. Eu semeio apenas uns poucos grãos de uma sementeira maior que eu farei assim que o ócio e as circunstâncias permitirem.*⁸³

82 Idem.

83 KS, p. 162.

Para que encerremos esta incursão pelo mundo das graças, faz-se necessário entender sua posição, no contexto da obra máxima de Winckelmann, a *História da arte da antiguidade*. A graça se coloca, então, não entre as características fundamentais e essenciais da arte, mas na parte que narra os quatro estilos da arte grega. É ela que diferencia o estilo grandioso do estilo belo, Fídias de Praxíteles. Essa distinção já pode nos auxiliar a entender que nem só de emanções do éter vive o classicismo de Winckelmann, a graça é tomada como uma diferenciação que ocorre no próprio interior da essência da beleza, do qual ambos participam. O estilo grandioso traz clara ligação com a liberdade. A arte para superar o material deve, antes de tudo ser livre:

*Quando finalmente chegaram à Grécia tempos de iluminescência e liberdade, também a arte foi mais livre e mais nobre. (...) No estilo mais antigo se trabalhava mais sobre prescrições de regras do que em relação à natureza. Por sobre esse sistema admitido se elevaram os que queriam corrigir a arte e aproximar-se da natureza.*⁸⁴

Foi da natureza que se partiu, para o ideal de beleza, pois antes, na figuração antiga, o sistema fazia com que a idealidade fosse ruim, “as regras eram tomadas da natureza, mas logo que se distanciaram da natureza para tornarem-se ideais”, pois “a arte criou sua própria natureza”⁸⁵.

Livres, esses artistas observaram a natureza, ao contrário de seus antecessores, “e esta os ensinou a suavizar toda dureza (...) esse estilo pode ser chamado de grandioso, posto que fora a beleza, o principal objetivo desses artistas parece ter sido a grandeza”⁸⁶. Prosseguindo na apresentação dos estilos gregos, Winckelmann coloca ainda uma segunda mudança, a que leva ao estilo belo:

*A principal qualidade que distingue esse estilo do estilo grandioso, é aquilo que chamamos graça, em busca da qual os artistas [desse estilo] se opuseram aos seus antecessores (...), se evitou tudo que havia de anguloso nos antigos mestres, como Policeto, e esse benefício para a arte foi mérito especial da escultura de Lisipo, que imitava a natureza mais que qualquer outro*⁸⁷.

84 Winckelmann, J.J. *Geschichte der Kunst des Alterthums – Erste Auflage* Dresden 1764 – *Zweite Auflage* Wien 1776. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern, 2009, p. 446. (Doravante GKA).

85 Idem.

86 Idem.

87 GKA, I, p. 450.

Aqui se retoma a condição de ligação ao material da graça, nos moldes do tratamento dado a ela no texto que abordamos na primeira parte desta etapa de nosso trabalho.

Mas a graça ganha depois uma outra caracterização, a de uma duplicidade, uma graça celeste e uma graça terrena, “como a Vênus, de quem as graças foram companheiras de jogos”. Uma graça é “como a Vênus celeste, de elevado nascimento, formada pela harmonia, tudo nela é constante e inalterável”⁸⁸. A outra “nasceu como a Vênus terrena, de Dione e está mais sujeita à matéria. É filha do tempo e é só acompanhante da primeira, a qual anuncia diante daqueles que não são dignos da graça celeste”⁸⁹.

Essa graça celeste é como a própria beleza, funciona numa operação de cancelamento da primeira, que é aquela graça do ensaio *Von der Grazie in Werken der Kunst*, mais ligada à materialidade e ao acidente do sensível, que se liga ao planejamento e outras coisas acessórias. Os artistas do belo estilo souberam equilibrar as duas graças de modo que o terreno e o celeste se apresentassem de forma equilibrada, não se trata da sublimidade de um *Apolo*, mas da expressão elevada de um *Laocoonte*, onde o humano é elevado, e se alça por sobre suas manifestações mais comuns. “O múltiplo e o diverso da expressão não prejudicaram a harmonia e a grandeza do estilo belo. A alma se mostrava como sob a superfície serena da água, e nunca irrompia impetuosamente”⁹⁰.

Não há nesse estilo nenhuma sorte de excesso de materialidade, a economia da beleza continua a regê-lo, mas há algo de terreno nele, as paixões se apresentam e se submetem à graça celeste, os movimentos graciosos se encontram em uma determinação dupla entre o terreno e o suprassensível de modo a apresentar sempre um todo equilibrado. A graça é comparada à ordem dórica em sua caracterização terrena, já a celeste é vinculada com a jônica, uma representação que traz mais elementos, mas que não transpõe a graça celeste que se coloca como princípio regulador e ao mesmo tempo objetivo ideal a ser atingido. *Laocoonte* é um bom exemplo deste estilo que equilibra as graças:

88 Ibidem, p. 452.

89 Idem.

90 GKA, I, p. 456.

Na representação do sofrimento, a mais profunda tormenta permanece encerrada, como no Laocoonte, e a alegria flutua como uma suave brisa que apenas roça as folhas, como no rosto de uma bacante de moedas da ilha de Naxos. A arte filosofava com as paixões, como diz Aristóteles da razão.⁹¹

A graça está também, por falta de equilíbrio das forças celeste e terrenas, na base da decadência da arte grega, pois esse desequilíbrio acabou por gerar “a afetação, que faz perder o bom, exatamente por querer melhorá-lo”⁹². Ou seja, no que é humano, terreno, material, há sempre perigo. Esse equilíbrio de forças, por sua delicadeza e instabilidade, não permaneceu em nenhum povo por muito tempo. Nas próprias forças, que se equilibram, é que reside a possibilidade da figuração ideal dos gregos, essa mesma dualidade está também na base da decadência de sua arte. É a partir de forças ligadas à materialização do ideal e da idealização do material que a hipostasia elevada dos gregos se formou. E como sempre ocorre, é em decorrência dessas mesmas forças, que geraram a arte tida como a hipóstase da beleza entre os gregos, que surgem os germens de sua decadência. A materialidade da graça não deixou de ser muito atuante nesse decair. As forças dos artífices que os impulsionam a figurar aquilo que, em último grau, não era passível de figuração, deram lugar aos impulsos de impostura em relação a essa hipóstase da beleza; a decadência da arte grega, ou seja, seu afastamento do ideal e vinculação excessiva à matéria, nessa peculiar história da arte antiga, se deu sob as mesmas forças que permitiram os primeiros impulsos de ascese ao ideal. A graça de Winckelmann, em seu desequilíbrio, surge como possibilidade de se entender o colapso de um universo artístico de equilíbrio instável, é verdade, mas que diante dessa mesma graça pode atingir seu ponto de mais elevada ascese figurativa.

Referências

- CARCHIA, G. D'ANGELO, P. (org.): *Dicionário de Estética*, Lisboa: Edições 70, 2009.
 DOLCE, L.: *Diálogos de la pintura*, S. A. Esteban (org.), Akal, Madrid, 2010.
 HORÁCIO, Arte Poética. Tradução de Cândido Lusitano, Typographia Rollandiana, 1833, p. 181.

91 Idem.

92 Idem.

LEIBNIZ: *A monadologia*, in *Os pensadores*, Marilena Chaui (trad.), Abril Cultural, São Paulo, 1974.

LONGHI, R. *Da Cimabue a Morandi*, I Meridiani, Milano, 2011.

PLINIO SECONDO, Gaio: *Storia Naturale*, 5v., Gian Biagio Conte (editor), Einaudi, Torino, 1988v. V, p. 379)

POMMIER, E. *Piu antichi della luna*, Minerva Edizioni, Bologna, 2000.

_____: *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Gallimard, 2003.

_____: In: HELD, H.-G. *Winckelmann und die Mythologie der Klassik: narrative Tendenzen in der Ekphrasis der Kunstperiode*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009.

QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore*, C. M. Calcantini (trad.), Bur, Milano, 2007.

TESTA, Fausto: *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*, Minerva Edizioni, Bologna, 1999.

VASARI, G. *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Milão: Einaudi, 1986

WINCKELMANN, J.J. *Sämtliche Werke. Einzig Vollständig Ausgabe*, 12 tomos, Otto Zeller Verlag, Osnabrück, 1965.

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

_____: *Geschichte der Kunst des Alterthums – Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776*, Verlag Philipp von Zabern, 2009.

_____: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002.