

Imitação x cópia: o conceito de Antigo (e sua ausência) na arte do século XVIII

Imitation Vs. copy: the concept of the Old (and its absence) in eighteenth-century art

Anésio Azevedo Costa Neto¹

Resumo

Neste trabalho partimos da constituição do conceito de Antigo/Antiguidade para Winckelmann (1717 – 1768), em sua *História da arte na antiguidade*, no intuito de compreender como esse conceito se torna um critério normativo em suas teorizações. A fim de constituir maior densidade em nossa análise, lançaremos mão de mais dois pensadores que nos ajudarão a refletir a antiguidade: o filósofo italiano Giambattista Vico (1670 – 1744) e Arnold Hauer (1892 – 1978). Acreditamos que o acréscimo de suas teorizações nos ajudará a conceituar o Antigo como uma prescrição teórica e prática para, na visão de Winckelmann, a decadente arte de sua época.

Palavras-chave

Antiguidade; Arte grega; teoria da imitação; teoria da história; Modernidade.

Abstract

Based on Winckelmann's (1717 – 1768) concepts of classic antiquity, clearly shown in his *History of Ancient Art*, this article aims to bring forth the basis on which his work was oriented so that we can understand why these concepts become standard criteria in his theories. In order to give more emphasis to our reflections on classic antiquity, we added some enhancement given by Giambattista Vico (1670 – 1744) and Arnold Hauser (1892 – 1978) which will guide us through this debate on classic antiquity, basic theoretical and practical prescription on Modern Art.

Keywords

Classic antiquity; Greek art; imitation; theory of history; Modernity.

¹ Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), é docente do ensino básico, técnico e tecnológico em Filosofia do Instituto Federal de São Paulo, campus Votuporanga. O presente texto é resultado das pesquisas do mestrado em artes (2011-2013), pela mesma instituição onde cursa o doutorado. E-mail: anesio.azevedo@gmail.com.

Introdução – o contexto moderno e o surgimento da antiguidade

Partindo de questões comuns referentes às disciplinas humanísticas, tais como “o que vem a ser o Antigo/Antiguidade?”, “como de um momento histórico o que temos por Antigo passa a ser uma norma intelectual, artística e filosófica?” e “qual a extensão desse alcance?”, propomos a analisar os anseios de teóricos pela compreensão da Antiguidade não só como um momento datado, distante e perdido, mas como uma meta, busca e fundamento para um aparato teórico e conceitual na Modernidade. A meta à qual nós referimos, e sobre as quais se debruçará as reflexões aqui propostas, são as pretensões da arte moderna em conquistar para si um status, “um caminho para alcançar a grandeza, ‘se possível’ uma grandeza tão ‘inimitável’ quanto a dos gregos” (SUSSEKIND, 2008: 73). Posto que a Grécia antiga exerceu grandiosa influência na Modernidade, seja intelectual ou artisticamente, acreditamos ser necessário compreender, primeiramente, a que os teóricos utilizados nesse trabalho se referem quando dizem “Antigo/antiguidade”.

Os autores são Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768), Giambattista Vico (1670 – 1744) e Arnold Hauser (1892 – 1978). Desses três, apenas dois, Winckelmann e Hauser, tiveram uma preocupação explícita com a arte, isto é, tiveram a intenção em refleti-la de forma objetiva, teorizando especificamente sobre a pintura, escultura ou a poesia grega. Por sua vez, Giambattista Vico não teorizou sobre a pintura ou a escultura, ou sobre qualquer motivo que envolvesse a produção artística. Em contrapartida, acreditamos que sua filosofia abre espaço para o questionamento de como a Modernidade, com todas suas novidades científicas, aproximava-se de certa “barbárie dos sentidos”, perdendo a características dos primeiros homens: a sabedoria poética. Essa busca pelo momento primeiro no *corsi* (curso) da humanidade leva Vico a crer na retomada de preceitos Antigos, mais especificamente o discurso poético e a retórica dos gregos.

Essas diretrizes iniciais não devem tornar opacas as diferentes perspectivas de cada autor. Contudo, buscaremos nos guiar pela distinção proposta por Winckelmann entre imitação e cópia. Propondo isso, o escritor alemão termina por estabelecer um critério normativo para a arte, a qual se deve apoiar na imitação dos preceitos antigos, e não simplesmente em seus objetos materiais – esculturas e pinturas. Por sua vez, Arnold Hauser, com sua escrita que já supera em muito o estilo tratadista observado em Winckelmann, e de posse de muitos aparatos técnico-científicos que só as ciências positivas poderiam fornecer – Antropologia, Etnologia e Sociologia –, busca razões para a mudança de “paradigma” constatada na arte Grega até o Renascimento. Se Winckelmann escreve de forma mais especulativa, Hauser apresenta-nos uma característica muito mais detalhada e pautada em descobertas contemporâneas (a si) que o levam a inferências menos deterministas e relativas ao contexto socioeconômico.

Giambattista Vico, dos três, possui a escrita (e estilo) mais embasada e fundada na tradição da Retórica, da Poética, da Epistemologia e da Política social. Seu pensamento possui uma grande amplitude e é utilizado para se refletir temas como educação, poesia grega, epistemologia moderna, o direito natural e religião. Contudo, neste trabalho utilizaremos de certas passagens em suas reflexões no intuito de fundamentarmos nossa conceitualização

acerca do Antigo/antiguidade. É contemporâneo à Winckelmann (Vico viveu entre os séculos XVII – XVIII), contudo é natural de Nápoles. Nesse período, Nápoles (a Itália em geral) passa pelo florescimento da cultura barroca, o que acaba por influenciá-lo em sua escrita, que alterna entre momentos da tensão característica da escrita barroca e a criação patética características dos grandes oradores/retóricos. Alguns preceitos em sua filosofia – a ideia de uma história Universal das gentes, por exemplo – também é influência de um contexto em que se vê uma intensa reflexão Iluminista. Contudo, essa aproximação de Vico com o Iluminismo não é realizada senão mediante críticas incisivas do filósofo à Idade das Luzes: Vico contrapõe à ideia de esclarecimento o conceito de barbárie, estabelecendo, pois, uma crítica direta ao Iluminismo (Guido: 2003).

Winckelmann e Vico podem nunca ter tomado conhecimento um do outro, contudo algumas ponderações sobre suas escritas (e pensamentos) podem ser feitas tendo como escopo a constituição crítica do conceito de antiguidade como um fundamento para a práxis: se de um lado temos um Winckelmann preocupado com a arte maneirista, que parece simplesmente copiar os objetos artísticos gregos, por outro, vemos em Vico a crítica a uma sociedade que é demasiadamente reflexiva e pouca sensibilidade, em outras palavras, para Vico, o pensamento moderno é deveras árido e periga cair na barbárie reflexiva.

Nessa perspectiva, se intencionamos debater a questão acerca da conceitualização do que é o Antigo, então, penso ser de suma importância começar a refletir a Modernidade, posto que seja no contexto das ciências modernas, filosofia e arte que ora vemos a negação do que é Antigo, ora a tomada de seus preceitos como princípios para a reflexão moderna. Para tanto, devemos iniciar essa reflexão – sobre o que é o Antigo/antiguidade – por questionar o que estava sendo negado pelas ciências, filosofia e arte modernas em relação à antiguidade.

A Modernidade instaurou a transição de uma filosofia marcada pela contemplação e especulação, a filosofia Antiga, para uma investigação cada vez mais positiva sobre a origem do homem e do universo. A concepção filosófica da Modernidade, intrinsecamente conectada à ciência moderna², depreendia de uma nova compreensão do mundo: a reconstrução pela inteligência humana das leis que dominam a natureza, configurada pela razão do sujeito do conhecimento. É, pois, na modernidade que se ergue o homem como sujeito de um conhecimento que por ele mesmo é produzido. Essa compreensão se estruturou em uma máxima: o homem só conhece racionalmente aquilo que por ele mesmo é feito. Então, qualquer forma de conhecimento que se estruturasse em saberes metafísico ou divino não era cognoscível, impossibilitando, assim qualquer alcance epistemológico ao sujeito moderno.

Na antiguidade, o modelo de conhecimento que se têm é o do Grande Sol como fonte de sabedoria plena. Para Platão, a luz do Sol representa as verdades imutáveis e atingíveis somente pela razão humana, tanto que sua luz é tão intensa que acaba por cegar os prisioneiros que conseguem se libertar das amarras na caverna, símbolo para o mundo sensível, corruptível. Essa imagem do Sol como grande fonte de conhecimento perpassa toda

² Com as discussões dos humanistas, a natureza deixa de ser vista de maneira contemplativa para ser estudada de maneira científica. Assim, com esse direcionamento dos estudos humanistas, há uma gradativa separação entre Filosofia e Ciência Modernas. Cf. GUIDO, Humberto. "O problema da linguagem na transição da Filosofia Humanista para a Filosofia Moderna" in *Educação e Filosofia* 11 (21 e 22). Uberlândia: EDUFU, 1997: 225-244.

a antiguidade e Idade Média, mas sofre grandes críticas por parte dos primeiros pensadores da modernidade.

Na modernidade, o objeto de estudos da Ciência é a natureza, a qual se expressa por caracteres matemáticos. A linguagem utilizada na representação da natureza deve se distanciar da subjetividade expressa na linguagem poética e, assim, configurar-se como totalmente objetiva. Para tanto, esse modelo de Ciência, que subjuga os pressupostos da Antiguidade, contribui para uma nova compreensão do mundo, isto é, a representação desse mediante conceitos matemáticos, visão essa concernente a uma visão de mundo que estivesse conforme o modelo de sociedade que se apresentava: a sociedade Burguesa, que necessitava desencantar o mundo para conseguir dominá-lo.

É nesse caminho de apontar a diferença da linguagem da Ciência Moderna para com aquela expressa no estudo das Humanidades, que Ernesto Grassi – ao analisar a Oração proferida por Vico acerca dos métodos de estudo dos Modernos – apresenta-nos duas formas discursivas que não necessariamente se contrapõem: Retórico-patético, que, mediante a utilização de Imagens, as quais agem sobre os sentidos e as paixões, torna-se a Arte de comover, ou que move as paixões do Homem; e o Lógico-racional, que se baseia na capacidade humana em fazer deduções lógico-formais, discurso próprio das Ciências da natureza, que solapam a subjetividade em detrimento da objetividade.

O grande feito dos modernos foi ter atribuído ao homem, sujeito epistemológico, a capacidade de conhecer o que por ele mesmo era feito, sendo esses feitos relativos ao conhecimento científico do mundo: a ciência natural, que se baseia na observação e análise dos fenômenos naturais, é uma obra humana. A irrupção desse comportamento investigativo do mundo implicou na total reclusão de teorias que não mais eram congruentes com as concepções da ciência nascente, tal como o geocentrismo aristotélico que agora dava lugar ao heliocentrismo, baseado na observação dos fenômenos astronômicos.

A contextualização da modernidade acaba sendo um prefácio para apresentarmos o problema do conhecimento e o modo como, no entusiasmo especulativo da modernidade, o homem moderno alcança a antiguidade e ora a reconstitui, ora a nega como mero desígnio da autoridade de um conhecimento já muito velho. Partindo dessa tensão intrínseca ao conceito de Antigo, e sua irrupção na modernidade, é que principiaremos nossa investigação.

Feito isso, buscaremos tratar aqui alguns preceitos da Grécia a que Winckelmann faz referência a fim de chegarmos à distinção, por ele proposta, entre imitação e cópia. Nesse ínterim, buscaremos sondar seus textos no intuito de compreender a partir do que essa imitação e a cópia se constituem, a fim de compreender o juízo pernicioso feito por Winckelmann à Arte Moderna.

Individualidade e expressão na arte Antiga

Arnold Hauser observa que na Grécia antiga surgia uma ideia completamente nova de arte, pois a arte:

não é já um meio para um fim; é um fim e um objetivo em si mesma. Do conhecimento prático nasce a investigação desinteressada, os meios para se dominar a natureza se

convertem em métodos para descobrir uma verdade abstrata. E, assim, a arte, que era só um elemento de magia e de culto, transforma-se em forma pura, autônoma, desinteressada, arte pela arte e pela beleza (HAUSER, 1998:5)

Tal transformação se deve a mudanças no cenário socioeconômico da Grécia, o que permitiu a ideia de uma arte pura, isto é, sem referência a qualquer motivo exterior a si mesma, sendo a mudança mais radical que poderia ter ocorrido na história da arte, pois transforma a arte em “puro jogo de linhas e cores, em puro ritmo e harmonia, em pura imitação e variação da realidade” (HAUSER, *Ibidem*). A consequência mais pertinente que Hauser levanta nesse texto é a corrente pretensão dos poetas daquela época em serem reconhecidos por seus escritos, tornando a expressão poética mais subjetiva, voltando-se menos para uma coletivização da palavra. Observa Hauser (1998) que efeito produzido por essa individualização, já observada na economia grega, é o término da compilação epopeica, o que permite o surgimento da autoria.

Antes de tal conotação, a poesia possuía uma ligação direta para com os rituais religiosos na Grécia. É interessante ressaltar que até mesmo Vico constata essa mudança na ordenação poética. Ainda que na poesia esteja contido certo traço “mágico-religioso”, isto é, de revelação, havia certa tendência construtiva da Imaginação humana em confabular, o que é caracterizada, para Vico, como uma atividade mito - poética:

Na verdade, aquele poder de modelar as imagens das coisas, que se chama fantasia, enquanto gera e cria novas formas, afirma por certo e continua a divindade da origem. Foi a fantasia que imaginou os deuses das gentes maiores e menores, ela imaginou os heróis; ela ora muda, ora compõe, ora separa as formas das coisas (VICO apud BOSI, 2000: 232).

Para o filósofo italiano, o desenvolvimento da razão humana é poético. Ou seja, tal como os gregos atribuíam à palavra *poiesis* o sentido de “criação” (palavra grega da qual deriva “poesia”), Vico acredita que o principal ato dos primeiros homens era o de criação, configurada como o ato de atribuição de sentido, que parte da própria natureza humana à Natureza³ que o circunda.

Desse modo, à poesia, além de ser inerente o sentido de revelação, é inerente a significação do mundo. Essa seria a própria condição da Natureza dos primeiros homens, cuja “linguagem originária, pelo uso de mimese e semelhanças, animava toda a Natureza e dela fazia um vasto corpo” (BOSI, 1977: 203). Nesse sentido, Vico: “concluiu que *a sabedoria vulgar dos tempos de Homero* fora naturalmente poética (...) de sorte que sua linguagem seria confeccionada basicamente por metáforas e por metonímias e não por conceitos e definições” (SANTOS, 2005: – grifo nosso).

Isso quer dizer que na Grécia de Homero (do século VIII a. C., aproximadamente), de acordo com Vico, a linguagem apresentava uma tenuidade entre a imaginação e a própria realidade, constituída de muitas imagens poéticas.

³ VICO, 1974, p. 78: “Elas [as nações gentílicas] conferiam às coisas admiradas a condição entitativa de suas próprias ideias, o que corresponde à natureza das crianças, que, como dissemos numa dignidade, observamos tomarem nas mãos coisas inanimadas e, com elas, recrearem-se e conversarem como se as mesmas fosse pessoas vivas”.

No momento em que a poesia toma um caráter mais individualista, a Imaginação não deixa de estar presente na gênese criativa dos poetas, pelo contrário: ainda que tenha se livrado da finalidade mágico - religiosa, o trabalho da palavra passa a ter um intuito que se configura como sendo uma busca pela arte como forma de expressão individual. Assim, para Hauser:

A consciência de si (o saber integrador, que supera o momento) é o primeiro grande resultado da abstração, assim como a emancipação das diversas formas espirituais e suas funções na vida (...) A arte se torna independente da magia e da religião, da ciência e da prática, quando a classe dominante se permite o luxo de ter uma arte 'inútil' (HAUSER, 1998: 6, grifo nosso)

A arte 'inútil' a que se refere Hauser não é senão a arte que é contemplada em si mesma, sem buscar alcançar qualquer finalidade outra do que a própria contemplação estética⁴. Devemos lembrar que entre os gregos o ato contemplativo era a finalidade última a que ação racional se destinava e, por isso, considerada um prazer ulterior. Assim, os artistas que criavam uma arte que era contemplada em último grau, sem visar a qualquer finalidade que não a própria contemplação, conseguiram conquistar muito respeito entre os cidadãos. Num dado momento, os artistas da Grécia Antiga chegaram a possuir tanta estima entre os cidadãos, que chegaram a obter a mesma honra que aqueles considerados sábios.

Ao trabalhar a matéria de uma dada forma, sem buscar atingir uma finalidade que não fosse a própria expressão, a maior consequência seria a irrupção do estilo pessoal como forma de designação de uma autoria, ou seja, atribuição de características próprias mediante a expressividade permitida pela pintura ou pela escultura ou pela literatura. Essa autoria lhes era garantida pela gravação de seu nome [do artista] junto à sua obra: “[Além de Quirisofo, Alcámenes, Parrasio e Silanio, Teseo] Outros artistas colocaram o nome em suas obras, e Fidias gravou o seu ao pé de seu Júpiter Olímpico. Também em muitas estátuas de vencedores dos jogos se viam os nomes dos escultores” (WINCKELMANN, 2002: 114).

Constatada pela convergência entre nome e obra, a “consciência de si”, ressaltada na citação de Hauser acima, irrompe a busca por uma expressão individual, e consagra-se na glória de um reconhecimento de si frente aos concidadãos da pólis. O ato da inserção do nome em suas próprias obras constituiria, portanto, um desdobramento da “consciência de si”.

Ao utilizarmos o termo “expressão” queremos apontar para a maneira particular de um artista em se exprimir nas suas obras de arte. Mas, ao utilizar a palavra “expressão” corremos o risco de fazer certa confusão. Para o próprio Winckelmann, a expressão possui um sentido outro do que a manifestação particular de um artista em suas obras, sentido esse empregado por nós no último parágrafo. De acordo com o autor, a expressão é o contrapeso da beleza. Além disso, é a:

imitação do estado ativo e passivo de nossa alma e de nosso corpo, de nossas paixões e de nossos movimentos. Em seu sentido lato, a expressão supõe a atitude e os efeitos do corpo; mas, no sentido estrito, a significação dessa palavra é reduzida ao aspecto da cabeça, e à expressão da fisionomia; e a ação, produzida pela expressão, refere-

⁴ A palavra “estética” deriva do grego *aisthesis*, que significa sensação.

se preferencialmente ao efeito da postura e aos movimentos do corpo e dos membros.
(WINCKELMANN, 2002: 160, tradução nossa)

O conceito de expressão utilizado pelo autor reflete o modo como o próprio homem expressa suas emoções, as quais devem ser comedidas, pois é ali que reside a beleza. Como diria Platão, a beleza está no comedimento, e não na expressão desequilibrada característica da alma irascível: muito pior é o artista representar suas estátuas, ou pinturas, de modo a expressar esses sentimentos de ira ou desespero. Abomináveis são as estátuas dos deuses gregos assim representadas! A expressão das estátuas de Júpiter deve possuir o ar de serenidade que lhe é característico, pois as divindades, sobretudo o Pai de todos os deuses, devem ser ausentes de paixão. A expressão tranquila corresponde, pois, à grandeza da alma (SÜSSEKIND, 2008: 74).

Tal era a expressão das estátuas dos atletas, que “não buscavam se assemelhar” (HAUSER, 1998: 4), mas eram retratos ideais “que unicamente parecem servir para manter a recordação da vitória e fazer propaganda dos jogos” (HAUSER, *Ibidem*). Dessa forma, a expressão para Winckelmann não deixa de ser representação, uma vez que corresponde à “imitação do estado ativo e passivo de nossa alma e de nosso corpo, de nossas paixões e de nossos movimentos”. Contudo, uma vez que a expressão seja contextualizada na representação das formas artísticas, aquela deve ser feita comedidamente. A expressão deve ser ensinada “da mesma maneira que Diógenes ensinava a prática das virtudes” (WINCKELMANN, 2002: 169), a saber, caindo dos excessos para o conveniente. Portanto, para Winckelmann, a expressão grega diz respeito ao comedimento e à harmonia, não às paixões que violentam a alma.

Imitação x cópia: do *ethos* grego à reprodução

Até aqui, buscamos compreender o alheamento da arte clássica (grega) para com a finalidade mágico-religiosa, e como isso representou uma grande transformação para a história da arte. Tal fato deveu-se às mudanças no contexto socioeconômico, o que acabou rendendo àquela o status de ‘inútil’, que não é senão a ausência de um fim. Isso mudou o direcionamento do fazer artístico: se antes a poesia era um ato de revelação da palavra divina, a partir da ‘consciência do eu’ a arte passava a ser uma criação (*poiesis*) individual, “puro jogo de linhas e cores, em puro ritmo e harmonia, em pura imitação e variação da realidade” (HAUSER, 1998: 5). Essa imitação da realidade, a qual Hauser faz referência, é um assunto sempre muito debatido em textos de filósofos gregos e teóricos que refletem sobre a arte antiga e movimentos artísticos posteriores.

Conforme alerta Platão, a arte mimética faz com que os espectadores tomem por verdade o que é uma ilusão, uma imitação/cópia degenerada das verdades imutáveis. Já Aristóteles, ao não concordar com o mestre, postula que a imitação é natural aos homens, e é mediante ela que adquirimos nossos primeiros conhecimentos. Nesse sentido, portanto, a *mimesis* configura os modos de se imitar a natureza. Centrado nesse “imitar a natureza”, está a preocupação do artista antigo em imitar o belo na natureza.

Como almejamos debater a constatação de Winckelmann sobre a degeneração da Arte Moderna, configurada como a mera cópia da maneira não regrada “pelo aprofundamento e refinamento progressivos de uma tradição e constituía, ao contrário, um problema em si”

(ARGAN, 1999: 387), então se buscou compreender o debate teórico sobre a arte quanto à sua capacidade representativa e sua relação com a natureza. A postura de Winckelmann é questionadora quanto à maneira de compreender a arte como “imitação da natureza”, noção de base aristotélica. Em sua opinião, essa noção pode se degenerar em uma mera “cópia da natureza”:

A imitação do belo na natureza concerne ou bem a um objeto único ou então reúne as notas de diversos objetos particulares e faz deles um único todo. O primeiro processo implica fazer uma cópia semelhante, um retrato; é o caminho que conduz às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e suas imagens ideais; esse foi o seguido pelos gregos (WINCKELMANN apud SÜSSEKIND, 2008: 72)

Ele aponta dois caminhos que a representação pode seguir: a) o belo na natureza que é copiado, figurado como um retrato; e b) o belo na natureza que contém em si notas de diversos objetos particulares, mas que é expresso como um único todo. A relação do homem moderno com a natureza seguiria o primeiro caminho, que é “limitado à visão de objetos particulares”, sendo “necessário aprender, ou imitar, a via de uma outra relação com a natureza” (SÜSSEKIND, 2008: 72)

Na modernidade, a linguagem utilizada na representação da natureza se distancia da subjetividade expressa na linguagem poética e, assim, configura-se como totalmente objetiva. Para tanto, esse modelo de Ciência, que subjuga os pressupostos da Antiguidade, contribui para uma nova compreensão do mundo, isto é, a representação desse mediante conceitos matemáticos, visão essa concernente a uma visão de mundo que estivesse conforme o modelo de sociedade que se apresentava: a sociedade Burguesa, que necessitava desencantar o mundo para conseguir dominá-lo.

Já na antiguidade, em que a visão da natureza é encantada, a imitação do belo “vai além daquilo que naturalmente se oferece à visão” (SÜSSEKIND, 2008: 72), podendo a mais bela natureza elevar-se a si própria. O belo natural é desvelado e não articulado por uma linguagem que particulariza a sensação, irrompendo a representação da natureza. Essa, pode-se dizer, é a maior novidade da modernidade: a representação opera um corte brusco do mundo encantado para um positivo, em que a cada significante corresponde um significado, e a cada significado um objeto do conhecimento. Com isso, instaura o distanciamento para os preceitos antigos, fortemente apoiados na imitação de modelos não naturais, mas divinos:

se pensarmos como Aristóteles, a produção humana (enquanto atividade mimética) não é cópia ou duplicação (...) como estabelecido em sua Física, ao procurarmos reassumir os procedimentos da natureza (*phýsis*), não a reproduziremos ou copiaremos simplesmente, mas a revelaremos de maneiras diversas. Em outras palavras, se a arte (*tékhne*) — que é mimética em sua essência — leva a cabo aquilo que a natureza (*phýsis*) não faz, a *mímesis* deve ser entendida como acréscimo à natureza (DA SILVA; SILVA, 2011: 6-7)

Com isso afirmamos que, na Arte Grega, a *mímesis* não era simplesmente a reprodução da natureza, mas a revelação dessa em suas diferentes formas, um “acrécimo” àquilo que lhe falta. Na Arte Moderna, de acordo com Winckelmann, perdeu-se essa referência imitativa,

para a qual a beleza é a reunião das “notas de diversos objetos particulares” fazendo deles “um único todo” (WINCKELMANN apud SÜSSEKIND, 2008: 72). A defesa de Winckelmann acerca da imitação dos antigos não concerne à cópia das estátuas, meras objetivações do modelo grego de beleza, mas antes à “compreensão do belo ideal que as torna um modelo a ser seguido” (SUSSEKIND, 2008: 73).

Essa crítica de Winckelmann à Arte moderna tem como consequência a distinção entre a compreensão de um ideal que orienta a produção dos artistas gregos, constituído:

A partir das ocasiões numerosas de observar o belo na natureza (os corpos despidos dos jovens), os artistas gregos teriam começado a formar conceitos gerais da beleza presente nas partes e proporções do corpo humano, com base em um modelo de natureza espiritual, em uma *ideia de perfeição ligada não mais ao humano, mas ao divino*. (SÜSSEKIND, 2008: 72 – grifo nosso)

Sendo assim, a partir da observação dos “corpos despidos dos jovens”, os artistas gregos elaboraram um ideal de beleza contemplativo que acrescenta algo à natureza.

Ora, esse acréscimo é a reunião das notas particulares da apreensão sensível do corpo em um todo único e suficiente a si, sendo, por assim dizer, divino. A partir dessa “ideia de perfeição ligada não mais ao humano, mas ao divino” a imitação dos antigos se constitui como um modo de ser, um *ethos* constitutivo de toda e qualquer estátua, pintura ou poesia. Mas é claro, na representação deve-se exaltar o comedimento, a grandeza da alma, e não os sentimentos revoltosos da alma irascível. Ao imitar essas obras, os aprendizes de artistas poderiam basear-se em modelos não humanos, mas divinos. Nas estátuas, os artistas encontrariam o que está disperso pelo mundo e como a mais bela natureza pode elevar-se a si própria:

Em outras palavras, o que Winckelmann propõe, a partir de sua constatação da grandeza da arte antiga e da decadência da arte moderna (o Barroco, a pintura holandesa) é um caminho para alcançar a grandeza, “se possível” uma grandeza tão “inimitável” quanto a dos gregos. (SÜSSEKIND, 2008: 73)

Contrariamente à imitação desse modelo, desse *ethos* grego, estaria a “decadência da arte moderna”, mera cópia do estilo impregnado naquelas estátuas. Winckelmann aponta que a imitação do belo na natureza pelos modernos, exemplificada nas “formas e figuras dos holandeses” (WINCKELMANN apud SÜSSEKIND, 2008: 72), dá-se a partir do mero retrato de um “objeto único” (Idem). Isso constitui certa contraposição ao modelo grego, que parte da experiência dos vários particulares para se alcançar um todo: “O que se deve imitar é o caminho de imitação tomado pelos gregos, de modo que, ao propor o modelo da arte antiga no lugar do modelo da natureza, o autor na verdade pretende reformular e revigorar a própria relação entre arte e natureza” (SÜSSEKIND, 2008: 72).

Na arte moderna, portanto, a representação centra-se na cópia do modo como os gregos criavam suas estátuas, e não na imitação do ideal que os direcionavam. De posse dessa argumentação, Winckelmann instaura a distinção na compreensão da representação como imitação e cópia, sendo as duas qualitativamente distintas

Conclusão

A teoria de Winckelmann não só nos dá substrato para se refletir o problema da imitação da natureza na arte antiga e moderna, como também foca nas condições de surgimento das obras gregas. Contraposta às abstrações das teorias normativas sobre a arte correntes em sua época, Winckelmann fornece uma compreensão das obras de arte em suas particularidades, tal como uma interpretação sobre as esculturas, o que contribuiu muito na prática dos antiquários. Assim, a atenção de Winckelmann se volta para a prática e a técnica, dando à sua teoria uma base concreta, contrariamente àquelas teorias gerais abstratas sobre os objetos artísticos.

Ao buscar as causas concretas das obras antigas, o autor procura “definir um critério normativo, atemporal, um modelo a ser imitado sob um céu diferente” (SÜSSEKIND, 2008: 71), pois é sobre a imitação do modelo antigo que Winckelmann sustenta sua prescrição contra a decadência relativa ao distanciamento da arte de sua época (estilo barroco) para com os preceitos imitativos dos gregos (as obras-primas do Renascimento buscaram essa aproximação).

Referências

- ARGAN, G. C. “O maneirismo na arte veneta” in *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*, tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, pp.: 387-398, 1999.
- GUIDO, H. “A barbárie da reflexão e a decadência moral: a crítica de Vico à cultura do Iluminismo”. In: *Philosophos* v. 7, n. 2. Goiânia: Editora UFG, pp. 1-19, 2003.
- GUIDO, Humberto. “O problema da linguagem na transição da Filosofia Humanista para a Filosofia Moderna” in: *Educação e Filosofia*. 11 (21 e 22) PP. 225-244 jan/jul e jul/dez, 1997.
- SANTOS, Vladimir Chaves dos. “Vico e a descoberta do verdadeiro Homero” in: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences* v. 21 (ON LINE), Maringá: UEM, p: 21-30, , 2005. Link: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/1166/591>> Acessado em 11/07/2011.
- SUSSEKIND, Pedro. A Grécia de Winckelmann. *Kriterion*, v. 49, n. 117. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2008000100004&lng=en&nrm=iso>. Access on 04 July 2011. doi: 10.1590/S0100-512X2008000100004>
- VICO, G. *Princípios de (uma) Ciência Nova*. Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural. 1974.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia Del arte en La Atiguidad*. Barcelona: Ediciones Folio, 2002.

Artigo recebido em junho de 2017. Aprovado em dezembro de 2017.