

A história-imagem da arte: alegoria, ruínas e a escritura em Johan Joachim Winckelmann



Fantasy view with the Pantheon and other monuments of Ancient Rome, de Giovanni Paolo Pannini, 1757, óleo sobre tela, fotografia, montagem (detalhe).

Marco Antônio Vieira

Doutor em Artes pela Universidade de Brasília (UnB). Professor colaborador do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Coautor de *Movimentos de terra: entre o concreto e o Cerrado*. Uberlândia: Prefeitura Municipal de Uberlândia, 2025.marcoantoniiorvieira@gmail.com

A história-imagem da arte: alegoria, ruínas e a escritura em Johan Joachim Winckelmann

The history-image of art: allegory, ruins and writing in Johan Joachim Winckelmann

Marco Antônio Vieira

RESUMO

A invenção do campo de saber nomeado “História da Arte Ocidental” confirma-se como fabricação e fabulação escriturárias nas páginas do historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-68). O arrebatamento estético que captura Winckelmann ao deparar ocular e presencialmente com as ruínas da Antiguidade Clássica em Roma, instaura um modo completamente outro, naquilo que concerne ao antiquarismo setecentista vigente então, na lida com a relíquia – *relicta* – este resto de objeto ao redor do qual a ruína se converte na figura alegórica por excelência que se destaca da paisagem escritural winckelmanniana. É a dimensão estética que fará sujeito da linguagem e sujeito vidente se equacionarem no desconcerto de uma razão escritural em que o tom – *tropikos* – do escrito concentra as potências figurativas do princípio efrasal, encenando uma repetida e determinante vez, a fricção entre *logos* (linguagem) e *eikon* (imagem), em que só a razão tropológica aparenta tocar no objeto estético sem a pretensão do esgotamento.

PALAVRAS-CHAVE: Winckelmann; escritura; teoria e história da arte.

ABSTRACT

The invention of the field of knowledge named “Western Art History” is nothing short of a confirmation of the scriptural fabrication and fabulation in the pages of German art historian Johann Joachim Winckelmann (1717-68). The aesthetic rapture which captures Winckelmann in the “gaze before the ruins of Classical Antiquity in Rome, inaugurates an entirely distinct approach towards the relic – relicta as the vestige of the object in relation to the antiquarian erudite tradition existing in the eighteenth century. The ruins are converted into the quintessential allegorical figure which stand out in Winckelmann’s scriptural landscape. It is the aesthetic dimension which, in Winckelmann, is responsible for equating the subject of language and the subject of the gaze in the (dis)concert of a scriptural reason in which the tone – tropikos – of the writing concentrates the figurative potencies of the ekphrasal principle, staging a repeated and determining time, the friction between the logos (language) and eikon (image) in which only the tropological reason appears to touch the aesthetic object while avoiding its exhaustion.

KEYWORDS: Winckelmann; writing; art history and theory.



A História-Imagem que nos mobiliza como fabricação textual não encontra outra cena senão aquela em que a problematização do que aqui se nomeia a translação escritural dos objetos do visível que habitam o campo escópico (concernente ao olhar) assume para nós o motivo estruturante da razão discursiva que anima, em nosso entender, a *raison d’être* do campo de saber

nomeado “História da Arte”. O apelo às figuras do tropo, às vozes metafóricas de um *pathos* mitopoético constitui-se, em nossa leitura, como o elemento ordenador que viabiliza, em vez de tão apenas ornamentar, o discurso que veicula e sustenta esse saber. Este texto é um aceno teórico na direção da problematização de algumas das questões a rondar as fronteiras entre a imagem e sua retoricidade escritural.

Nossa visada teórica encontra na escrituralidade setecentista do historiador de arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) o objeto de um retorno crítico a seu texto, à luz das contribuições epistemológicas de Jacques Lacan (1901-81) e de Jacques Derrida (1930-2004), o que torna nosso empreendimento epistemológico anacrônico¹, no sentido de que nos afastamos da abordagem eucrônica, que prescreve que os objetos da disciplina histórica se devam todos circunscrever nos limites da temporalidade coetânea que os produziu. O entendimento de que o objeto histórico é o resultado de um descompasso temporal que marca a distância entre a suposta “preteridade” – neologismo cunhado por Ricoeur² – e sua fabricação e fabulação escriturárias só pode redundar no anacronismo intrínseco que caracteriza, para nós, o exercício historiográfico escritural.

Distâncias a marcar as translações do ocular e do objeto pretérito para o escrito só podem implicar alguma espécie de mutação, distorção e consequente ajustamento. É nesse espaço de indeterminação fértil³ que se instalará a espacialidade ficcionalizante da escritura, sua vocação para a invenção, cuja etimologia nos é iluminada por Georges Didi-Huberman, para quem inventar pode acomodar três acepções, “criar” como consequência de um imaginar; “fabricar” – um abuso da imaginação, supercriar, em suma “mentir por engenhosidade”, se não por talento; “inventar, enfim, é *achar, topar em boa hora com o choque da coisa, da ‘própria coisa’, chegar até ela, invenire-* e desvela-la, quem sabe?”⁴

Aqui, o empuxo à escrita articula-se a um sujeito desejante, “efeito” da linguagem e do significante.⁵ Sujeito vidente, capturado e fisgado para dentro de uma noção amplificada de “quadro” e de “enquadramento”, em que se confunde com o objeto de seu olhar. Essa seria a cena em que *logos* – linguagem – e imagem se complexificam e que nos fornece o motivo de inspiração e exploração teóricas que animam esse texto:

Para começar, preciso insistir nisto – no campo escópico, o olho está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro. É aí que está a função que se encontra no mais íntimo da instituição do sujeito no visível. O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna,

¹ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.

² Ver RICOEUR, Paul (2000). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

³ Cf. MONDZAIN, Marie-José. *Homo-spectator: ver-fazer ver*. São Paulo: Orfeu Negro, 2015, p. 212.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges (1982). *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 22.

⁵ Cf. LACAN, Jacques. O seminário sobre “a carta roubada”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

*e pelo qual – se vocês me permitem servir-me de um termo, como faço frequentemente, decompondo-o- sou fotografado.*⁶

As ressonâncias para uma escritura que se proponha a enfrentar as consequências de natureza epistemológica que esta passagem do texto laciano comporta mosram-se determinantes. Ao lidar com “objetos” do visível – ou seja, objetos que se convertem em objetos “do olhar” – uma vez que o desejo circunscreve certos objetos implicando um fencimento fusional do sujeito, o sujeito se converte em “quadro olhado”. O sujeito perde-se nas determinações desejantes do objeto. A representação resultante desse enquadramento implica, portanto, uma perda constitutiva, pois para que “eu me veja a verme” – a linguagem e a escritura resultantes desse sujeito “desejante” avizinhem-se do que Jacques Derrida nomeia como uma “teologia negativa”.⁷ Assim, a nossa proposta acaba por retomar um reflexo da posição kantiana⁸ ao remeter a questão do estético ao sujeito da linguagem.

A descrição e preleção winckelmannianas em torno do belo surtirão uma espécie de “efeito” que Lacan encena a partir da alegorização do que se passa com o olhar. O excerto laciano supracitado possui uma série de reverberações que não são negligenciáveis para a arquitetura argumentativa que ora se apresenta, já que tais reverberações concernem diretamente à nossa posição em relação à escrituralidade histórica em torno da arte, seus fenômenos, manifestações e objetos. Acreditamos que a questão “referencial” dependa integralmente desta “cena primitiva”, no sentido de que o olhar se torna um elemento estruturante para uma determinada apreensão de um fenômeno artístico e estético. Nesse prisma, o “referente” é finalmente problematizado como aquilo que sua ilusão constitutiva representa para o discurso.

O “belo” se oferece ao olhar, na escritura de Winckelmann, a partir de seus reflexos enviesados, à maneira do que passa com o rébus do sonho, tido como a face mais enigmática do significante para Lacan, pois, nessa cena onírica, o sujeito consciente se rende e abandona àquilo que o “isso mostra” inconsciente do sonho encerra: “No estado de vigília, há elisão do olhar, elisão do fato de que não só isso olha, mas que isso mostra. No campo do sonho, ao contrário, o que caracteriza as imagens é que isso mostra, no sonho, nossa posição se situa como “aquele que não vê”, apesar de tudo sou consciência deste sonho”.⁹

O “olhar” contém o paradoxo de um “ver” do qual o sujeito só participa como “objeto” do que se desenrola na cena. O “sonho” torna-se, então, tal como a preteridade ricoeuriana e os “objetos estéticos”, destinado à fabulação de sua translação mnemônica. O sonho é um rastro do olhar, como se o concebe na teoria laciana. O olhar implica-nos como partícipes da constituição como sujeito videntes daquilo que “nos olha”, como se depreende de *Objet du Siècle*, de Gérard Wajcman: “Tarefa da obra: fazer ver, quer dizer, dar a ver por ela mesma, o que viria a situar nossas indagações em um nó da arte para

⁶ *Idem*, *O seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p. 104.

⁷ DERRIDA, Jacques (1972). *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

⁸ Ver KANT, Immanuel (1790). *The critique of judgement*. Londres: Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 476.

⁹ LACAN, Jacques. *O seminário, livro XI, op. cit.*, p. 76.

além da arte. Em sentido contrário, as obras implicam aqueles que as olham não apenas como amadores da arte, mas tão simplesmente como sujeitos, sujeitos videntes, quer dizer sujeitos implicados naquilo que veem”.¹⁰

Em nossa leitura, instrumental para o fio argumentativo que ora se persegue, o “estético” como reflexo de um sujeito que não se insinua, exceto por seus “desvios” e reflexos enviesados, arremeda aquilo que a cena estruturante para o sujeito da representação é capaz de alegorizar em nossa arquitetura argumentativa. Nos objetos de sua eleição, Winckelmann nos leva a propor que, para fazer “aparecer”, fazer “surgir” o “belo”, no texto, somente uma figura retórica com as funções narrativo-discursivas do *deus ex machina* pode indicar uma “presença” que nunca se dá como tal. O belo nunca se dá, então, como “o belo em si”, mas por “efeito” de seus reflexos no objeto. É nesse princípio que Winckelmann estrutura sua fabulação da Grécia Antiga e de sua “História da Arte”.

É a partir dessa problematização do sujeito da linguagem e, por conseguinte, do sujeito vidente, sujeito da experiência escópica e ótica que organiza e projeta a estrutura representacional como capaz de significar, no discurso, que retornamos ao texto winckelmanniano. Gérard Wajcman esclarece como se entrelaçam sujeito e espaço representacional com base em sua alegorização do significante “quadro”, desdobramento de extração lacaniana, advindo das elaborações presentes em seu *Seminário*, livro XI¹¹, dedicado ao olhar:

*Poderíamos assim dizer as coisas: que não há quadro senão para alguém. Assim, quando se interroga acerca do estatuto complexo do quadro segundo o qual ele pertence a um só tempo ao espaço da pintura e àquele do espectador, negligencia-se que, antes mesmo de pertencer a um espaço ou a outro, o quadro é um entrelaçamento dos dois, o qual instala no espaço da pintura a presença do espectador que se encontra fora do quadro e que olha. Todo quadro é a um só tempo apelo do vidente e apelo do olhar. O quadro prevê isto, supõe o espectador, e o inscreve no espaço da pintura/quadro. O quadro enquanto tal é esta suposição.*¹²

O espectador em Wajcman equaciona imagem e sujeito vidente implica que ele se “inscreva” no quadro e fornece-nos um motivo alegórico capaz de sustentar o que aqui se nomeia “ficção teórica”.¹³ Assim como a lógica perséptica renascentista é uma “forma simbólica”¹⁴ que estrutura não apenas uma

¹⁰ “Tâche de l’oeuvre, faire voir, c’est-à-dire donner à voir par elle-même, au-delà d’elle-même. Ce qui reviendrait à situer ses enjeux dans un noeud obligé de l’art avec un au-delà de l’art. En sens inverse, les oeuvres impliquent leurs regardeurs non seulement comme amateurs d’art, mais tout simplement comme sujets, sujets voyants, c’est-à-dire des sujet impliqués dans ce qu’ils voient”. WAJCMAN, Gérard. *L’objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998, p. 36.

¹¹ LACAN, Jacques. *O seminário, livro XI, op. cit.*

¹² “On pourrait dire les choses ainsi, qu’il n’y a de cadre que pour quelqu’un. Dès lors, quand on s’interroge sur le statut complexe du cadre selon qu’il appartiendra à la fois à l’espace du tableau et à celui du spectateur, on néglige qu’avant même d’appartenir à un espace ou à un autre, le cadre est un entrelacs des deux, qui installe dans l’espace du tableau la présence du spectateur qui est hors du tableau et qui regarde. Tout cadre est à la fois appel du regardeur et appel du regard. Le cadre en cela prévoit, suppose le spectateur, et l’inscrit dans l’espace du tableau. Le cadre en tant que tel est cette supposition”. WAJCMAN, Gérard, *op. cit.*, p. 153.

¹³ CERTEAU, Michel de (1987). *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

¹⁴ Cf. PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.

imagem, mas, sobretudo, um enquadramento judicativo do mundo, que o situa e contextualiza mediante uma proposição codificada e convencionalizada da visualidade, o “quadro” teorizado por Wajcman serve-nos à analogia que aqui se propõe em torno daquilo que funda o “relato histórico” – sua vinculação referencial que se dá sob os nomes de “passado”, “dados”, “fatos”, “datas”, uma vez que sejam convertidos em “escritura” e estruturados tropologicamente. O “sujeito” que a teoria lacaniana problematiza, retomado por Wajcman, fornece-nos o motivo de nossa revisitação da escritura winckelmanniana e leva-nos à constatação, central para nossa visada teórica, da narrativa histórica como “artefato verbal” em sua fase escritural, perturbando, portanto, qualquer pretensão à univocidade referencial.

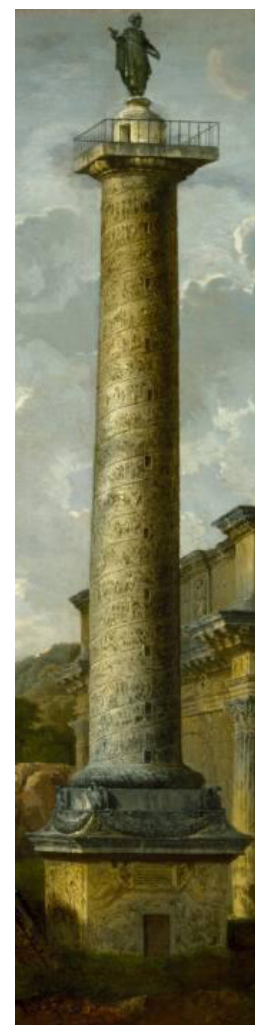
A compreensão da dimensão escritural do relato historiográfico, suas implicações para tudo o que se passa no real movimento de translação (vocábulo que nos serve exemplarmente, pois nos remete ao movimento e ao reenvio metafórico) entre o “fato”, os “dados” e sua disposição narrativa como escrito, em que há sempre esquecimentos e ocultações, é nevrálgica aqui e nos reenvia ao argumento central em Panofsky, se concebermos escritura e o “quadro” wajcmaniano como estruturas simbólicas representacionais codificadas e codificantes. Além do mais, a natureza do discurso e da linguagem é, nesse sentido, sempre explicitamente incerta: sempre outra, sempre clivada, sempre rasurada. É ela que permite que se veja isto e aquilo, ou melhor, isto e uma outra coisa, outra cena. Ela acomoda sua própria desconstrução.¹⁵ Revela sua ambiguidade vacilante e constitutiva.

Nossa aposta versa sobre a impossibilidade de confundirem-se “verdade histórica”, permanentemente sujeita a retificações posteriores e a “verdade estética”, insistente a sobreviver como espectro a assombrar o campo discursivo conhecido como “História da Arte”, em que se julga fundamental a resignação à constatação de que “arte” e sua “história” não coincidem, dada a natureza sempre desviante, deficitária do *logos*. É esse descompasso que caracteriza aqui a fricção entre o “ver” e tudo o que se passa no processo de sua translação escritural. Acreditamos que é a tropologia que acaba por socorrer esta encenação escriturária.

Pensar a imagem comporta dificuldades portentosas, ousaríamos dizer. Pensar a imagem, pensar os objetos, fenômenos e manifestações da arte se dá, ao menos naquilo que diz respeito a uma determinada forma de apreensão, transmissão e perpetuação sob forma escritural, na língua. É naquilo que permite e veicula o *logos* que se acomoda o que se nomeia “pensar a imagem”. Seria a “imagem” o “outro da linguagem”? Sua mais radical e inassimilável alteridade, algo da ordem daquilo que “nunca cessa de não se escrever”.¹⁶

Winckelmann e a *ekphrasis*: entre a tropologia do ver e do olhar

O texto winckelmanniano oscila entre a ordenação típica do enciclopedismo setecentista e anuncia, sintomal, a sensibilidade romântica que dominará a fronteira entre os séculos XVIII e XIX. Em nossa leitura, o texto de Win-



¹⁵ Cf. DERRIDA, Jacques (1967). *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

¹⁶ LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre XX: encore*. Paris: Seuil, 1975, p. 120.

ckelmann se produz à sombra de um sintoma que engendra conceitos, esquemas, valores que são cúmplices de uma fabulação típica de uma discursividade que historicamente “fabricou” uma determinada “ideia de arte” e se curva à imposição alegórico-poética de sua narrativa e escritura. O sintoma aqui é aquilo que repentinamente se abre à leitura daquilo que se escreve. Ele é a insistência na denegação das motivações valorativas e, nos termos derridianos, “teológicos”, que insistem em atuar sobre o encaminhamento de ordenação discursiva do campo de saber nomeado “História da Arte”.

Para nós, muito do que se passa com a escritura em Winckelmann (seus ardis figurais, seu apelo à tropologia, o “tom” – trópicos¹⁷ – de seu texto, as “vozes” que nele se ouvem, o enlace entre sujeito e linguagem, o sujeito como “efeito” do significante em Lacan e a vacilação da significação alegórica que o caracteriza) expressa ressonâncias atinentes ao espectro que assombra a translação escritural que torna o “visto” – aquilo que está diante dos olhos –, o “olhado” – aquilo que implica o sujeito da representação.

A delimitação conceitual concernente ao lugar e sentidos escriturais do “passado” no discurso histórico vê emergir toda uma Grécia Antiga que se destaca como paisagem figural em torno do corpo escultórico grego em Winckelmann. Pareceu-nos, pois, legítimo que se analisassem as configurações signícas da emergência desse passado em construção em textualidades cujo enraizamento se finca no solo da imagem. Em particular, a imagem artística como que inserida em um simulacro espectral e alegórico de cujas “verdades” mais substanciais deriva uma simulação ficcional (*poiesis*) em que as narrativas se estruturam por meio de tropos cuja averiguação veritativa não encontra razão para além da cena da obra, como é sugerido em Winckelmann em sua visada ecfasal das esculturas gregas cuja sedução guia seus escritos e erigem o arcabouço estruturante a partir do qual se ficcionaliza tropologicamente o que se convencionou nomear “verdade”.

Gerd A. Bornheim, responsável pela introdução da edição brasileira do texto winckelmanniano (a publicação original data de 1755), *Reflexões sobre a arte antiga*¹⁸, afirma que “com Winckelmann começa o aprendizado de ver” para uma cultura germânica que “havia estragado os olhos de tanto ler”. É essa aprendizagem do “ver” que acaba por converter-se no “romance formativo” (*Bildungsroman*) de Winckelmann. Esse “teatro do olhar” encontrará a seguinte versão em Winckelmann:

Eu imagino-me, em verdade, surgindo no Estádio Olímpico, onde acredito ver incontáveis estátuas de jovens, viris heróis, e carruagens de bronze de dois e de quatro cavalos, com as figuras dos vitoriosos ali eretas, e outras maravilhas da arte. Na verdade, minha imaginação mergulhou-me por diversas vezes em tal devaneio, no qual eu me identifico/comparo (likened myself) com aqueles atletas, de vez que minha tentativa/meu esforço (essay) deve ser considerado(a) não menos suspeito(a)/duvidoso(a) do que o esforço/a tentativa deles naquilo que o/a define (issue). Não posso deixar de pensar em mim mesmo, pois, ao aventurar-me no empreendimento de elucidação dos princípios e das causas de tantas obras de arte, visíveis ao meu redor, e de suas sublimes be-

¹⁷ Cf. WHITE, Hayden (1978). *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Edusp, 2014.

¹⁸ BORNHEIM, GERD. Introdução. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento/URGS, 1975, p. 5.

lezas; em cuja tentativa, como nos concursos de beleza, vejo diante de mim, não um, mas inúmeros juízes esclarecidos.¹⁹

Nesta passagem, extraída de *The history of ancient art among the Greeks*, texto publicado originalmente em 1764, cuja tradução inglesa, de 1850, é a versão textual que aqui se utiliza, Winckelmann apresenta seu programa intelectual de revisitação no solo grego, do qual surgirá o que, em larga medida, poder-se-ia reconhecer como o fio estruturante do discurso que atravessa, justifica e estrutura o edifício, longamente revisitado, da História da Arte, cujo esqueleto pretendemos problematizar. Não há qualquer hesitação em seu texto ao assumir que é, em torno de um “devaneio” – “*reverie*” – na versão em língua inglesa, que se encena o mergulho na arte antiga – literalmente –, uma vez que o autor imagina-se adentrando um Estádio Olímpico na Grécia antiga – “devaneio” que autoriza o “como se” aristotélico²⁰ que se torna instrumental no que diz respeito ao mecanismo textual de Winckelmann em sua dimensão narrativo-escritural.

Como o texto de uma revisitação à preteridade grega, o dispositivo imaginativo da ficcionalização adquire uma dupla e mesma função, a saber, ao mesmo tempo em que dá o pontapé inicial na narrativa, que a põe em movimento, ela permite que o texto winckelmanniano possa responder às demandas de “juízes ilustrados/iluminados”.

Não é acidental que se alude ao passado de uma Grécia Antiga em que os concursos de beleza que ali se realizavam costumeiramente são encarados como uma das razões do esplendor da beleza grega, a mesma que vai habitar o corpo escultórico que sobrevive como ruína a ser intensamente fetichizada pela História da Arte ocidental. O mais interessante, contudo, é que os “juízes iluminados” sejam também os pares intelectuais de Winckelmann, aqueles a quem seu “empreendimento de elucidação dos princípios e causas da (beleza) de tantas obras de arte” possa satisfazer, pois, se a identificação daquele que escreve se torna explícita ao referir-se à desejada aproximação com os “jovens” e “viris” jovens gregos com sua própria tentativa naquilo que a particulariza (*its issue*), seu próprio esforço, por fim, o seu “ensaio”, uma das traduções possíveis do vocábulo *essay*.

A História de Winckelmann portanto não se intimida nem se acovarda diante de suas motivações desejantes e nem tampouco diante daquilo que se abre como o “literário”²¹ no seio da história, a despeito de acomodar tudo o que o encapsula como produção intelectual de um século dedicado à categorização, classificação, ordenação e estabelecimento de tipologias que marcam o

¹⁹ “I imagine myself, in fact, appearing in the Olympic Stadium, where I seem to see countless statues of young, manly heroes, and two-horse and four-horse chariots of bronze, with the figures of the victors erect thereon, and other wonders of art. Indeed, my imagination has several times plunged me into such a reverie, in which I have likened myself to those athletes, since my essay is to be regarded as no less doubtful in its issue than theirs. I cannot but think of myself thus, when venturing on the enterprise of elucidating the principles and causes of so many works of art, visible around me, and of their lofty beauties; in which attempt, as in the contests of beauty, I see before me, not one, but numerous enlightened judges”. WINCKELMANN, Johann Joachim (1764). *The history of ancient art among the Greeks*. Londres-EUA John Chapman/Lightning Source, 2009, p. 27.

²⁰ Cf. RICOEUR, Paul (1983). *Tempo e narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 88.

²¹ TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura I: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1999.

enciclopedismo iluminista. Nesse autor, não se trata, pois, de estabelecer, à maneira de Kant, quais seriam as condicionantes a presidir o juízo estético e sua, aparentemente paradoxal, universalização. Há um sensualismo patente no discurso winckelmanniano. O apelo sensorial de sua escrita procura fazer com que o estético se o perceba nas malhas da linguagem com que descreve seu arrebatamento diante das imagens gregas que analisa, pertencentes ao período helenístico.

Winckelmann recorre à *ékphrasis* (ekphrasis), a descrição verbal de uma pintura ou escultura, para que se possa (re)viver o impacto estético que estas imagens teriam sobre aquele que as contempla, uma reflexão que acompanha a História das Artes Visuais e de sua fronteira com a literatura e o *logos*, como se pode ler em *Giotto e os oradores*²², em que o autor busca homologias entre a palavra e a imagem. Ali, Baxandall procura investigar tanto se as formas de descrição textual de obras de arte acabam por interferir não apenas na recepção dessas obras quanto em sua própria composição. Esse espelhamento entre aquilo que produz o *rhetoricus* em sua tentativa de transpor para a linguagem aquilo que “se apresenta diante dos olhos” nunca esgota suas motivações reflexivas.

Walter Pater, em seu ensaio sobre Winckelmann, assevera que ele tem o desejo de “atingir o conhecimento da beleza”.²³ Tal “conhecimento”, contudo, assemelhar-se-ia, em Winckelmann, a uma espécie de “segredo intuído”, conhecimento que não se pode compartilhar ou universalizar. Esse conhecimento poderia tão somente “tocar” a fronteira que é a “pele” do invólucro do belo. Conhecimento, por fim, que, paradoxalmente, acaba por encarnar tudo o que Kant dirá do “belo” ao estabelecer que o juízo estético diz respeito ao sujeito da linguagem.

Esse “saber” o belo só pode ser “capturado” “capturar” em um lampejo que se vislumbra na fissura, na rasgadura que os desvios a que o sujeito lacaniano da linguagem se rende para emergir enviesado na linguagem que de resto o eclipsa. Daí que a linguagem que o captura como uma ilusão – é isto que é o olhar de soslaio – capture-o como um átimo do tempo que depois é puro efeito de uma fabulação da captura do olhar qual uma armadilha escópica – relativa ao olhar – que Lacan surpreenderá nos olhares das personagens de *Las meninas*, de Velázquez, em seu *Le séminaire, livre XIII: L'objet de la psychanalyse*.²⁴

O escrito passa, portanto, a servir como conversão, tradução, notação do que se passa no “ver”. Ao seguir-se o fio argumentativo que atravessa a escrituralidade de nossa argumentação, o “ver” nada faz senão, na verdade, “criar”, no tecido e na trama do escrito. Todavia, a lacuna entre o “ver” e sua tradução para o “olhado” – naquilo que implica o sujeito vidente, sujeito da representação – é marcado pela mais pura *poiesis* (fabricação), e, assim, em nossa argumentação, a “verdade estética” é intransferível em sua relação com o sujeito como efeito do sintoma que se instala no significante.

²² BAXANDALL, Michael. *Giotto e os oradores*: as observações dos humanistas italianos sobre pintura e a descoberta da composição pictórica (1350-1450). São Paulo: Edusp, 2018.

²³ Ver PATER, Walter (1873). *Studies in the history of Renaissance*. Oxford: OUP, 2010, p. 88.

²⁴ LACAN, Jacques (1965-1966). *Le séminaire, livre 13: L'objet de la psychanalyse*. Inédito.

Daí o *tropikos* literário, que se adona do texto winckelmanniano, se impõe à maneira do sintoma, como o concebe Lacan, em sua potência figurativa e metafórica. É Winckelmann, em última instância, em sua posição de sujeito da linguagem, que emerge como objeto do olhar em seu texto. E é nessa equação entre o figural e o desejo que uma “imagem” da Antiguidade surge no espaço de sua escritura.

A *ekphrasis* seria, pois, a mais fiel translação a operar no interstício entre a “imagem” e o texto. E é desse “borrar” que nasce o retorno derridiano ao emblemático texto de Rousseau, em que se escavam estas “primeiras vozes” da “paixão” – *pathos, pathemata* – como a base vidente, imagética, pictórica da linguagem: “a imagem como véspera da fala” torna-se, então, a razão de um “resgate” que comanda a escrituralidade winckelmanniana à moda de uma sombra espectral: “Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram paixões, as suas primeiras expressões foram tropos. A linguagem figurada foi a primeira a nascer, o sentido próprio foi encontrado por último. Só se denominaram as coisas por seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob sua forma verdadeira. A princípio só se falou em poesia; só se tratou de raciocinar muito tempo depois”.²⁵

A seguirmos o argumento de *Evidência da história*: os que os historiadores veem²⁶, “evidência” deriva, com efeito, de *evidentia*, palavra que entrou na língua latina graças a Cícero, o qual a havia forjado para traduzir o étimo grego: *enargeia*. Em Homero, o *aedo*, por excelência, o adjetivo *enarges* (claramente, visível, brilhante, evidente) qualifica a aparição de um deus que se mostra “em plena luz”. A palavra aponta, assim, para a visibilidade do invisível, uma epifania, o surgimento do invisível no visível. Que seja, então, essa “aparição” mesma que em seu ineditismo textual, fora do enquadramento “científico”, constitui o objeto do desejo winckelmanniano.

Evidência, ainda, segundo François Hartog, avizinha-se mais da filosofia e da retórica do que da história. Entretanto, espera-se invariavelmente que do passado se ofereçam evidências. Para o *cogito* cartesiano, concebe-se a evidência como intuição, visão completa, que fornece a certeza de um conhecimento claro e distinto. É preciso recuar até Aristóteles, para quem a visão é “o sentido da evidência”. A *enargeia* está aí para garantir uma conformidade entre a aparição do objeto e aquilo que ele é. Diz Hartog:

É, em primeiro lugar, essa evidência que Cícero (Lucullus,17) traduz por evidentia. É totalmente diferente o que se passa com a evidência dos oradores: ela nunca é dada, mas impõe-se fazê-la surgir, produzi-la inteiramente pelo logos. Não estamos na visão, no primeiro sentido, mas no como se da visão, já que o verdadeiro trabalho do orador consiste em transformar, como é sublinhado por Plutarco, o ouvinte em espectador. A força da enargeia permite justamente colocar sob os olhos (pro omnaton tithenai; ante oculus ponere): ela mostra, ao criar um efeito ou uma ilusão de presença. Pela potência da imagem, o ouvinte é afetado à semelhança do que teria ocorrido se ele estivesse realmente presente.²⁷

²⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques *apud* DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, *op. cit.*, p. 330.

²⁶ HARTOG, François (2005). *Evidência da história*: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 11 e 12.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 12.

Que a linguagem se origine precisamente na incerteza referencial é o que nos interessa aqui. Como se explicita em um estudo clássico sobre as figuras do discurso em língua francesa, “a alegoria [...] apresenta um pensamento sob a imagem de outro pensamento, mais apropriado para torná-la mais sensível ou mais surpreendente do que se fosse apresentada diretamente e sem nenhuma espécie de véu”.²⁸

Tudo que nos interessa na alegoria já se encontra aí delineado, e espera-se que o possamos desvelar por meio de nossa escritura: a vacilação referencial explícita do alegórico, em oposição a qualquer univocidade apaziguadora, atrelada a seu caráter “icônico” e sua inclinação para o “mascaramento” que lhe é constitutivo (apresenta-se um pensamento sob a imagem de outro pensamento... “véu”). É da insistência por parte de Fontanier na existência do “véu” que se confirma a hipótese sintomal como mascaramento ou ainda como o “outro” reprimido da História em Walter Benjamin.²⁹ Nas palavras de Georges Didi-Huberman,

*Dizer aqui que a representação está submetida ao sintoma é constatar que sua estabilidade aspectual – sua vocação para suscitar um certo reconhecimento das formas, uma certa referencialidade – submete-se a qualquer coisa que se dá como a um só tempo como aparição, o aparecimento de um traço inesperado, impensável no tecido do representado, e como dissimulação, o desaparecimento do mundo em que este traço mesmo seria pensável. As fórmulas do patético segundo Warburg não se podem atribuir a uma simples teoria da expressão mas antes a uma teoria do sintoma.*³⁰

É a partir desse ângulo de visão que se constitui a delimitação teórico-discursiva de nossa argumentação, uma vez que é de uma “aparição” – que no grego se atrela, como nos instrui François Hartog³¹, ao surgimento “em plena luz” do deus mesmo – que se surpreende no texto winckelmanniano como este “traço inesperado” e que perturba a ancoragem eucrônica – naquilo que a disciplina histórica estipula como “adequação” historiográfica³², do texto de que aqui nos ocupamos, de vez que o lemos à luz de uma contribuição que faz de nosso empreendimento interpretativo uma “escavação” das motivações alegóricas “mascaradas”, “dissimuladas” no tecido textual de Winckelmann.

A linguagem-objeto da História da Arte, para nós, desdobra-se em uma série de sucessivas miragens de natureza alegórica. A metalinguagem é a miragem por excelência. Aqui, a miragem é constitutiva de uma paisagem teórica em que a linguagem se mira num espelho autorreferente. A lingua-

²⁸ “L’allégorie [...] présente une pensée sous l’image d’une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile”. FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 2009, p. 114.

²⁹ Ver BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

³⁰ “Dire ici que la représentation est soumise au symptôme, c’est constater que sa stabilité aspectuelle – sa vocation à susciter une certaine reconnaissance des formes, une certaine référentialité – est soumise à quelque chose qui se donne à la fois comme *surgissement*, l’apparition d’un trait inattendu, impensable, dans le tissu du représenté, et comme *dissimulation*, la disparition du monde où ce trait lui-même serait pensable. Les ‘formules du pathétique’, selon Warburg, ne sont décidément pas à verser dans une simple théorie de l’expression, mais bien dans une théorie du symptôme”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus*. Paris: Gallimard, 2005, p. 30.

³¹ Ver HARTOG, François, *op. cit.*

³² Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, *op. cit.*

gem-objeto é miragem, ainda que operatória. Ela esbarra na opacidade que veda a possibilidade de transparência referencial:

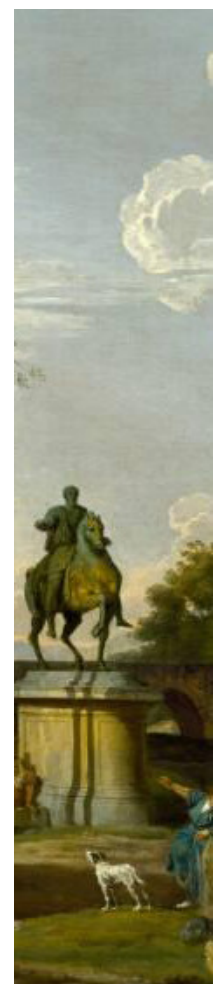
Qualquer tentativa de metalinguajar, se assim posso me exprimir, demonstra isso. Ela não pode fazer outra coisa senão tentar partir daquilo que sempre definimos, toda vez que avançamos num esforço dito lógico: uma linguagem-objeto. Ora, nos enunciados de qualquer dessas tentativas lógicas, pomos o dedo em cima de que essa linguagem-objeto é inapreensível. É da natureza da linguagem – não digo da fala, digo da própria linguagem- que, no que concerne à abordagem do que quer que seja que o signifique, o referente nunca é o certo, e é isso que cria uma linguagem.³³

Gilson Iannini³⁴ detecta na máxima lacaniana de que “não há metalinguagem” a impossibilidade do amparo que sustentou o edifício logofonocêntrico ocidental em uma linguagem capaz de oferecer a garantia de metadiscursos ou instâncias extradiscursivas imbuídas do lugar de “fiadores da verdade”.

A filosofia nutre-se da dúvida que a constitui. E é por isso que o limite se articula à “passagem” no texto derridiano.³⁵ O limite impele as margens da circunscrição filosófica e a faz poder atravessar a fronteira do (im)pensável. Um pensar que, para Derrida, sempre se dará naquilo que seu escrito “toca” como literatura. O texto é sempre artefato literário em Derrida, o que não impede, ao contrário, viabiliza e sustenta o objeto de seu pensar: a língua, a linguagem, a escritura e seu traço de *différance* que se instala na página que é submetida a um tratamento gráfico, visual e poético, considerado excêntrico apenas quando se ignoram as escritas hegelianas ou heideggerianas, ambas centrais para a desconstrução do pensamento derridiano.³⁶

Se nada mais, o objeto de nosso olhar desconstrucionista – a textualidade winckelmanniana – entrega-se à paixão do literário para veicular as sensações que subjazem à sua escrituralidade do grego pretérito e originam seu texto ao redor dos objetos de sua eleição. Este texto busca problematizar a escrita ao redor da arte na própria escritura que ora se oferece à leitura. O Outro é a ficção mais estruturante do discurso. O “passado” que se fabula a partir dos fragmentos e ruínas é o Outro inflacionado da fetichização referencial histórica.

O recurso a Lacan e a Derrida perturba qualquer fixidez que se possa almejar quando a cena em que nos encontramos implica a linguagem como rasgadura do cogito cartesiano e o que na linguagem em que se insinua – como sugere Lacan – ou se elide o sujeito vidente e o substitui pelo rastro da escritura – é o que nos dirá Derrida – indaga-se do que se pode passar com a imagem e os objetos da arte, uma vez que se pretende deles falar. Afinal, como ressalta Derrida: “O *telos* da imagem é a sua própria imperceptibilidade. Ao



³³ LACAN, Jacques (1971). *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse seu semblante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

³⁴ Ver IANNINI, Gilson. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica: 2012.

³⁵ Ver DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia, op. cit.*, p. 12.

³⁶ Sobre o impacto não apenas teórico/filosófico das escrituras de Hegel e Heidegger para a filosofia, o estilo e a escritura de Derrida, ver DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974, e *idem, La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

cessar, a imagem perfeita, de ser outra coisa, ela respeita e restitui sua presença originária”.³⁷

Que a “perfeição” da imagem, como professa Derrida, seja uma sua ilusória e certamente utópica singularidade como “coisa”, sem vínculo ou finalidade representacional situa a imagem – em sua perfeição “identitária” – em um terreno paradoxal e aporético no que tange à significação. Como amparar-se, no que nos oferece o *logos* como recurso para fazer algo significar se, uma vez que a imagem perfeita só se confirma como tal a partir do momento que não seja nada além “dela mesma”, a linguagem encontra-se “impedida” de, por meio, de sua estrutura, calcada nas remissões de significante a significante, poder significar, fazer disso sentido “redentor”?

Presentificar a imagem a ponto de, notemos o paradoxo, prescindir-se da linguagem, dispensá-la – dispensar a linguagem “mediadora” – como tal. Esse paradoxo impele-nos à compreensão da linguagem não como instância mediadora, mas como um “universo autorreferente” em que, mesmo quando cremos falar sobre algo, o que se fala é sobretudo fadado à ficcionalização constitutiva de nosso ser como ser da linguagem: o *parlêtre* (*falasser*) lacaniano.³⁸ Ao crer “falar sobre”, o que se passa é pura “ficção”, no sentido em que a ficção viabiliza uma crença de verdade do mundo, no mundo, sobre o mundo, o que parece ressoar no texto História, ficção, literatura: “Se a instância discursiva põe em cena o sujeito enquanto falante, já o discurso mostra o sujeito como falante-falado. Eu que, intersubjetivamente, só existo porque minha língua me permite que me nomeie, sou, na verdade, em princípio, falado por meu discurso”.³⁹

Ao significar, a imagem desvencilha-se, segundo Derrida, de sua “substância” ontológica. Há algo, portanto, de irreduzível na imagem em sua posição de objeto. É o que afirmará Gérard Wacjman: “Fundamentalmente, eu defendo que nenhuma análise das motivações esgota o objeto daí produzido; há algo de intratável e irreduzível, que não se dá senão em si mesmo, na sua presença pura”.⁴⁰ A imagem perfeita – isto é, sua tradução no *logos* – parece, assim, envolver uma “perda” constitutiva, implicada em seu ingresso no registro do simbólico. A simbolização implica a “morte da coisa”⁴¹ e, desse modo, ao falarmos de uma imagem, ao torná-la o “outro algo” a que a linguagem destina e condena os objetos que nela se veiculam, algo dessa imagem se perde irremediavelmente.

Iconicidade e melancolia em Winckelmann

Que espécie de linguagem poderia, ainda que enviesadamente, “tocar” na *coisidade* da imagem, parece ser algo com que as obsessões estéticas melancólicas e enlutadas de Winckelmann acabam por “topar” – no sentido da surpresa que é o (des)encontro de uma *invenção*, nos termos sugeridos por Didi-Huberman ao falar de como as irrupções sintomais se podem “flagrar” na

³⁷ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, op. cit., p. 364.

³⁸ Ver LACAN, Jacques. Joyce, le symptôme. In: *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 565.

³⁹ LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 74

⁴⁰ WACJMAN, Gérard, op. cit., p. 180.

⁴¹ LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem. In: *Escritos*, op. cit., p. 320.

encenação fotográfica histórica conduzida por Charcot.⁴² É o que, em 1764, Winckelmann aparenta deixar patente:

*Embora, ao refletir sobre a destruição da arte, eu tenha sentido o mesmo desprazer que experimentaria um homem que, ao escrever a história de seu país, se visse obrigado a descrever o panorama de sua ruína após havê-la testemunhado, não pude me impedir de acompanhar o destino das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar. Assim, uma amante em prantos fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela crê ainda discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado [das Bild des Geliebten]. Tal como essa amante, já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios.*⁴³

A obsessão melancólica de Winckelmann pela Antiguidade mítica o leva a procurar nas ruínas da Roma Antiga os vestígios do passado clássico. Seu primeiro contato – ocular e presencial – com a arte clássica se dá à luz de velas na escuridão noturna, hábito comum entre os jovens afortunados da época, cuja formação dependia do *grand tour*, viagem cultural reservada à elite e a qual Winckelmann tem acesso com considerável esforço, de vez que sua origem era modesta.

Em Roma, Winckelmann busca o aparente paradoxo do encontro com a Grécia Antiga. Uma busca marcada pela nostalgia do que a seus olhos seria a superioridade grega presente na *sophrosyné*, a temperança, a placidez, a majestade imóvel e congelada no tempo, o congelamento hierático e quase hagiográfico com que Winckelmann traduz para a palavra o espírito da cultura grega encarnado na escultura, objeto privilegiado da análise winckelmanniana. Uma escultura que ele transmuta em fragmento, ruína. É este o fetiche por definição psicanalítica que se torna operatório metonimicamente para o pensamento e a escritura winckelmannianos, como salienta Walter Benjamin:

*Esse olhar penetrante encontra-se ainda no estudo de Winckelmann Beschreibung des Torsos des Hercules im Belvedere zu Rom (Descrição do Torso de Hércules no Belvedere de Roma): no modo como ele, fragmento a fragmento, membro a membro, o percorre num sentido mais clássico. Não é por acaso que isso acontece com um torso. No campo da intuição alegórica a imagem é um fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o eidos, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior. Nos rebus áridos que restam há uma intuição ainda acessível ao pensador melancólico, por confuso que este seja.*⁴⁴

A Antiguidade que interessa a Winckelmann encontra-se, assim, irremediavelmente perdida nas brumas do tempo, e é o gesto de sua restauração que, em última instância, funda uma longamente cultivada e reverenciada versão da disciplina “História da Arte”, pois é o arrebatamento diante do que pode a língua em Winckelmann evocar e, sustentaremos aqui, criar da Anti-

⁴² Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*, op. cit.

⁴³ WINCKELMANN, Johann Joachim *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 17.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Alegoria e o drama trágico. In: *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 187 e 188.

guidade grega, que assenta as bases discursivas para o campo de saber constituído como História da Arte, segundo Winckelmann.

A contragosto talvez, Winckelmann acaba por dar um passo decisivo, por meio de sua evocação ecfasal, no sentido de que seu discurso se deixa marcar por uma subjetivação explícita que acentua o como um objeto de arte se “produz” enquanto objeto traduzido no *logos*. Em suas obras, anuncia-se um modo inteiramente novo de aproximação das obras de arte, mesmo que os espectros platônicos insistam em assombrá-lo e que não se desprenda por completo de uma *intentio recta*, de inclinação mimética, fortemente calcada no modelo que serve de referente, que se opõe explicitamente à *intentio obliqua*, dissonante em relação ao “modelo” classicizante.

Em larga medida, ele inventa uma particular perspectiva no trato da obra, em que se anuncia uma sensibilidade de inclinação romântica que marcará toda a crítica oitocentista e cujo espírito permanece em sua essencialidade como um motor da crítica contemporânea, como se pode constatar nas abordagens marcadas por uma explícita literariedade em John Ruskin e Walter Pater, eminentes críticos de arte do século XIX. Para além de suas fragilidades epistemológicas, o que se destaca em Winckelmann parece-nos resistir e insistir na contemporaneidade no discurso crítico em torno da arte: o imiscuir-se de uma subjetivação que sustenta o olhar, assim como a sobrevivência do recurso ecfasal como via de acesso à aparição (*enargeia*) ou impressão da obra por meio de seus efeitos significantes.

É o que *Détruire la peinture*, de Louis Marin, deixa claro: há um “gozo”, uma “jouissance”, que se instala na linguagem ao falar/escrever sobre uma imagem. Ele indaga acerca da viabilidade de falar de uma pintura sob pena de destituí-la de seu gozo enquanto um objeto do olhar, em termos lacanianos.⁴⁵ Compreende, então, que uma outra forma gozosa se instale a partir da fala em torno do furo simbólico da imagem em que o desejo inscreve-se na decifração dos segredos figurais do quadro:

*Como encontrar o caminho da obra pictórica? E porque falar do quadro, se nos bastaria, a fim de cumprir a finalidade do ato de pintar, daí retirar prazer ou gozo? E falar do quadro, não equivaleria a matar-lhe o prazer, o gozo que ele oferece, as linhas e as cores em uma dada superfície, de modo a substituir o desejo que ele suscita ou o prazer que ele propicia por este outro prazer: o prazer de saber o enigma do ato pelo qual abre-se o espaço do desejo para o encerrar sobre a satisfação de decifrar-lhe o segredo, soletrar as letras ou a letra única de sua fórmula e enfim declarar o discurso do qual esta fórmula parece conter a formulação: fazer então do prazer do quadro ou de seu gozo, um prazer ou um gozo da linguagem.*⁴⁶

⁴⁵ Ver LACAN, Jacques. *O seminário, livro XI, op. cit.*

⁴⁶ “Comment trouver le chemin de l’oeuvre de peinture? Et pourquoi parler du tableau s’il suffit, pour accomplir la finalité de l’acte de peindre, d’y prendre plaisir ou jouissance? Et parler du tableau, n’est-ce pas le faire mourir au plaisir, à la jouissance qu’il donne, les lignes et les couleurs en quelque superficie, à moins de substituer au désir qu’il laisse ou au plaisir qu’il offre cet autre désir et cet autre plaisir : celui de savoir l’énigme de l’acte par lequel est ainsi ouvert l’espace du désir pour le renfermer sur son accomplissement, celui de déchiffrer le secret, d’épeler les lettres ou la lettre unique de sa formule et enfin de déclarer de discours dont cette formule recèle l’engendrement: faire donc du plaisir du tableau ou de sa jouissance, un plaisir ou une jouissance de langage”. MARIN, Louis. *Détruire la peinture*. Paris: Flammarion, 1977, p. 17.

É um tal arrebatamento estético que marcará indelevelmente o discurso de Winckelmann ao redor dos objetos que eleger para recriar a Grécia Antiga dentro do enquadramento propiciado pelo antiquarismo que marca o século XVIII. Só o gozo da linguagem, de que nos fala Louis Marin, pode permitir a compreensão da ousadia e do alcance que o texto winckelmanniano poderá representar como fenda e fissura no tecido do discurso ao redor da imagem e dos objetos da arte. É esse interesse estético que singulariza a abordagem winckelmanniana em relação aos antiquaristas setecentistas.

Só uma História como a de Winckelmann, que muitos descartariam como uma “não história”, não apenas por sua “literariedade”⁴⁷, mas sobretudo pelo fato de que, ao construir seu quadro interpretativo da Grécia Antiga, ele avizinha-se da narrativa romanesca – com começo, meio e fim – que hoje se reluta em associar a noção predominante de História. Sob vários aspectos, a História antecipa o formato do romance como o passamos a conhecer a partir do século XVIII. Suas estruturas narrativas, a maneira como se concebe o encadeamento do enredo (*plot*) e da intriga já se encontravam nos textos da História antes que surgisse o romance como gênero literário. É curiosamente esse modelo que se toma emprestado da *Naturalia* que marcará a lógica estrutural do romance com um começo, meio e fim: nascimento, vida e morte.

Assim, Winckelmann revela-nos a aurora da arte grega – perdida, eclipsada – nas brumas de um tempo em tudo oposto à melancolia vigente marcada pelo decadentismo barroco. A ruína – o fragmento – perdurará como um motivo alegórico que aparenta colonizar o discurso crítico posterior a Winckelmann. É um motivo sobrevivente em John Ruskin, por exemplo, que em *A lâmpada da memória* afirma, como que a ecoar Winckelmann: “A época de Homero está envolta em escuridão, sua própria personalidade, em dúvida. O mesmo não acontece com a época de Péricles: e está próximo o dia em que nós admitiremos ter aprendido mais sobre a Grécia através dos fragmentos esfacelados de suas esculturas do que os seus doces trovadores ou historiadores soldados”.⁴⁸

A História em Winckelmann assume uma escrituralidade que confirma, ao mesmo tempo que congela, um determinado modo de fazer “História da Arte” que se converte em sua “especificidade” mesmo quando se a surpreende travestida. O texto winckelmanniano se apoia em tudo o que se configure como documento que possa validar sua aproximação. É o que ele diz logo no início de seu texto de 1764:

*A mesma observação aplica-se ao estudo da arte grega, assim como à sua literatura. Não se pode formar um juízo correto de uma ou de outra, sem haver lido, repetidamente tudo desta ou sem haver visto e investigado, se possível, tudo o que resta daquela. Mas como o estudo da literatura grega se faz mais difícil que aquele de todas as demais línguas juntas, pelo grande número de seus autores e comentadores, assim a incontável multitude dos vestígios/daquilo que resta da arte grega torna sua investigação infinitamente mais laboriosa que o estudo dos vestígios de outras nações/civilizações antigas; nenhum indivíduo pode observar esta totalidade.*⁴⁹

⁴⁷ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*

⁴⁸ RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. São Paulo: Ateliê, 2008, p. 55.

⁴⁹ “The same remark is applicable to the study of Greek art, as that of Greek literature. No one can form a correct judgement of either, without having read, repeatedly, everything in the later, and without having

A História da Arte em Winckelmann recorre à literatura grega e à presença de sua mitologia para que a interpretação winckelmanniana encontre um lugar de amparo. Seus textos servem-lhe de bússola estruturante, e o que resulta dessa “glosa imagético-textual”, por assim dizer, absorve do século XVIII a estrutura de uma “grade” ou “ordenação” classificatória, categorizante, tipológica, afeita, como aponta Didi-Huberman, às demandas epistêmicas do “século das luzes”: “os juízes esclarecidos” que em seu texto, como já vimos, arbitram no enredo que se desdobra duplamente em dois planos narrativos concomitantes – aquele do passado histórico “reconstituído” pelo escrito de Winckelmann em que se desenrolam “concursos de beleza” e aquele alegorizado por seus pares antiquários que julgarão seu mergulho na preteridade da Grécia Antiga.

O recurso ecfrasal em Winckelmann cristaliza-se como alegórico e é então capaz da fabulação e proposição de mundos, cujo corolário, para nós, seria a aproximação entre teoria e história como *poiesis*. Todo o arcabouço teórico circundante que se adota aqui serve ao propósito de sustentar a sobrevivência de estratégias alegóricas que se detectam em Winckelmann e insistem, a nosso ver, na contemporaneidade, pois que anunciam a radicalidade sígnica que caracteriza as teorias da linguagem a que nos filiamos.

Winckelmann e a História da Arte como alegoria

É o alegórico que pauta a representação que se vê nos quadros de Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), explicitamente anacrônicos, conforme a proposta de Georges Didi-Huberman. Neles, veem-se personagens trajadas com roupas típicas do século XVIII. Entretanto, qualquer certeza quanto à fixidez temporal é perturbada, pois tais personagens passeiam por entre terrenos povoados por ruínas, monumentos, arquitetura antiga. A junção destes vestígios de uma antiguidade clássica no plano pictórico é o resultado de uma manipulação “retórica”, por ser capaz de sustentar sua existência como uma proposição que encontra, na imagem, a possibilidade de encenar uma apenas aparente “mentira” ou “imprecisão” histórica, porque o que tais imagens de Pannini “teatralizam” é precisamente uma alegoria: aquela de uma obsessão que perdura no “século das luzes” em que Winckelmann escreve seu texto.

Contudo, se considerarmos as galerias em que as paredes se abarrotam de representações fetichizadas de uma Roma Antiga, podemos ler as telas de Pannini como alegorias de ruínas que certamente inspiraram o imaginário do século XVIII. As ruínas tornam-se elas mesmas objeto de uma representação pictórica, o que se coaduna à nossa hipótese da escritura winckelmanniana como habilitada a catalisar e canalizar toda uma potência simbólica que marca a restauração neoclássica, a desprender-se da melancolia de um desejo que se confirma tão mais intenso quanto maior for sua impossibilidade de satisfação plena.

seen and investigated, if possible, all that remains of the former. But as the study of Greek literature is made more difficult than that of all other languages United, by the great number of its authors and commentators, so the countless multitude of the remains of Greek art renders the investigation of them far more laborious than that of the remains of other ancient nations; no one individual can possibly observe them all”. WINCKELMANN, Johann Joachim. *The history of ancient art among the Greeks*, *op. cit.*, p. 3.



Figura 1. *Fantasy view with the Pantheon and other monuments of Ancient Rome*, de Giovanni Paolo Pannini, 1757, óleo sobre tela, 172.1 cm × 229.9 cm.

A compulsão da representação pictórica das ruínas e fragmentos de uma Roma Antiga, em Pannini, articula-se, em nossa leitura, como o correlato pictórico da escrita winckelmanniana marcada pelo luto de um objeto irremediavelmente perdido: a arte antiga. Tal qual fabricam a arte antiga, a escrita de Winckelmann e a pintura de Giovanni Paolo Pannini estruturam, desse modo, a moldura representacional em que as figuras se movem contra o pano de fundo alegórico ao redor da inflação da ruína, do vestígio, da relíquia – *relicta*, resto de objeto – sobre cuja rasura se escreve e inscreve “histórico” e ficcional o neoclássico.⁵⁰

A datação é ela mesma fruto de uma convenção, ainda que necessária, como se pode ler exemplarmente no texto *A História deve ser dividida em pedaços?*⁵¹ Sua divisão em pedaços acomoda recortes epistêmico-discursivos. Assim, a associação de eventos a datas é o fruto de ‘arbitrariedade. A concomitância de distintos planos temporais é a alegoria que encobre, encampa e permite o significar de um fascínio: aquele do Ocidente pelo fetiche das ruínas, dos vestígios, dos destroços.⁵² Como nos aponta Gérard Wajzman, a ruína, que em tudo remonta à alegoria barroca benjaminiana, é “um-menos de objeto para um-mais de memória”: “A ruína é uma pompa à memória. Um resto de objeto reinflado, completo, reedificado pela memória. Ou sobretudo uma ponta de objeto tornado suporte da memória – do próprio objeto e também, portanto, como uma mancha de óleo, pouco a pouco, de todo o resto que a acompanha. A ruína é um-menos de objeto que carrega um-mais de memória”.⁵³

⁵⁰ Sobre a insistência, por parte de Giulio Carlo Argan, no uso de “neoclássico”, ao invés de “neoclassicismo”, ver ARGAN, Giulio Carlo. *O neoclássico. In: A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁵¹ LE GOFF, Jacques. *A História deve ser dividida em pedaços?* São Paulo: Editora Unesp, 2014.

⁵² Cf. RUSKIN, John, *op. cit.*

⁵³ “La ruine est une pompe à mémoire. Un reste d’objet regonflé, complet, réédifié par la mémoire. Ou plutôt un bout d’objet devenu suspensoir de la mémoire – de l’objet lui-même et aussi, donc, comme une



Figura 2. *Picture Gallery with views of Ancient Rome*, de Giovanni Paolo Pannini, 1757, óleo sobre tela, 172.1 cm × 229.9 cm.

Só a ruína, como “um-menos de objeto” para “um “mais de memória”, pode equacionar a devolução retardada (anacrônica) da preteridade que implica o retorno escritural da História. Inflaciona-se uma memória que é pura “encenação”, tal como se arranjam no impossível que dá a ver as pinturas de Pannini, por exemplo. São essas pinturas, contemporâneas de Johann Joachim Winckelmann, e não a Grécia inacessível, interdita pela clivagem temporal, que mais possibilitam compreender Winckelmann e sua escritura melancólica e pré-romântica. É o que ilumina exemplarmente Paul Ricoeur ao discorrer sobre a “fidelidade” que se problematiza a partir da lembrança: “A ameaça permanente de confusão entre rememoração e imaginação, resultante deste devir-imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. E, contudo.... E, contudo, nada temos de melhor que a memória para assegurar que qualquer coisa se passou antes que dela formemos uma lembrança”.⁵⁴

A “lembrança”, no caso winckelmanniano, é pura “fabricação” e nada pode ser senão pura fabulação imaginativa, ainda que amparada pelos “suportes” documentais antiquários que o circundam em seu tempo. O “belo”, como se deslinda em Winckelmann, estabelece o fetiche antiquário que marca uma necrológica e determinante versão da História da Arte entre nós e seus marcos históricos materializados na periodização da Renascença ou da restauração neoclássica, por exemplo, como temporalidades marcadas pelo “resgate” e/ou reformulação do que se perdera irremediavelmente nas águas e névoas do passado da arte, como se o pode ler rem seu texto.

Cabe, portanto, traçar uma linha distintiva fundamental entre a lembrança testemunhal presencial e aquela que é o objeto de fabulação escritural

tache d’huile, de proche en proche, de tout le reste autor qui va avec. La ruine est un moins-d’objet qui porte un plus-de-mémoire”. WACJMAN, Gérard, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, *op. cit.*, p. 7.

por parte do historiador. Se, mesmo entre a lembrança “presencial” e sua transposição para o plano verbal já existe um hiato que abala o veritativo, a que espécie de “verdade” se pode aspirar no relato histórico? Não à toa, ele depende de seus vínculos genealógicos com o *mythos* (estrutura primordial da “intriga”), assim como da Epopeia, em que ao *aedo*, (sustentado pelo apoio que lhe é concedido pelas musas), sucede o *histor*, aquele responsável por narrar a história dos homens na terra e torna-se simbolicamente responsável por aquilo que narra e relata.

A função da História, nesse sentido, seria aquela de criar as condições de reconstituição não apenas ou exatamente desse objeto irremediavelmente perdido, mas de enxergar na sua perda a causa mesma do desejo de uma História da Arte que o restaurasse por meio da língua, as estruturas linguísticas e tropológicas que veiculam as narrativas históricas.⁵⁵ Assim, ainda que Winckelmann nos tenha ofertado uma percepção da passagem do tempo presentificada nas mutações e metamorfoses morfológicas incrustadas em suas análises da aparência formal dos objetos ao longo do tempo e detectar aí a temporalidade associada à História como um conjunto, um compêndio de efeitos do tempo na materialidade dos objetos, sua história é natimorta. Sua escritura, viva em seus eflúvios “literários”. Em sua potência eterna para o retorno, como este a pautar nosso esforço reflexivo. Algo que se poderia encapsular sob a seguinte fórmula: “A morfologia temporal da materialidade da Arte”. É nesta visada do morfológico que se incrusta – a escultura grega, no caso winckelmanniano, e é a partir dela – sob a lógica de efeitos, impressões, ressonâncias – que se pode pensar o belo enviesadamente, objeto privilegiado e fantasmal de todo o tecido discursivo e escritural da “História da Arte” forjada pela escritura de Winckelmann.

Com a delimitação conceitual concernente ao lugar e sentidos do passado no discurso histórico, pareceu-nos admissível que se analisem as configurações sígnicas da emergência desse passado em construção em textualidades cujo enraizamento se finca no solo da imagem. Em particular, a imagem artística como que inserida em um simulacro espectral e alegórico, em que verdades mais substanciais criam-se com base em uma simulação ficcional (*poiesis*) na qual as narrativas estruturam-se em tropos cuja averiguação veritativa não encontra razão para além da cena da obra, como é sugerido aqui em Winckelmann, em sua visada ecfrasal das esculturas gregas com seu poder de sedução que guia seus escritos e erige o arcabouço estruturante a partir do qual se ficcionaliza tropologicamente o que se convencionou nomear “verdade”.

Winckelmann, portanto, vive uma espécie de entre-histórias, no sentido de que comunga da herança cartesiana que se infiltra na obsessão catalogal e categorial que toma conta da prática do colecionismo na Europa, desdobrando-se na prática do enciclopedismo, ao mesmo tempo em que abraça a corrente sensualista de contornos fenomenológicos e sensoriais que caracterizam a emergência do tempo da apreciação estética no horizonte filosófico ocidental.⁵⁶

⁵⁵ Cf. White, Hayden, *op. cit.*

⁵⁶ Cf. a argumentação em TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2023.

Estranhamente, essa é a intuição winckelmanniana, cuja preservação seria desejável ou ao menos compreensível para nós, uma vez que sua “historiografia” é marcada por erros históricos apontados posteriormente. Algo dessa (re)criação, (re)fabulação por meio daquilo que pode a palavra evocar, que sugere a noção de imagem como *phantasia* ou representação verbal dependente do significante, insiste na virada linguística que emergiu nos meios intelectuais universitários na década de 70 do século XX.

A escrita é nada senão ficção, encenação. A escrita histórica é o sustentáculo de uma fantasia do impossível do passado perdido, revisitação de uma necrópole da qual só os fantasmas insistem. São os mortos de que nos fala François Hartog em *Evidência da história: os que os historiadores veem*. E o que veem os historiadores, o que tocam “seus olhares”? Nos ossos dos mortos, aos quais o escrito reenvia como se agarram as relíquias – restos mortais, despojos, vestígios –, tudo que é ruína torna-se fetiche referencial da escrituralidade histórica. “Continuador e rival do *aedo*, memória e memorialista, o *histor* pretende salvar do esquecimento os atos, as palavras, os monumentos dos homens”.⁵⁷

Aqui, arriscar-se-ia, uma aproximação com a base fenomenológica que Paul Ricoeur procurará emprestar à memória em sua já mencionada *A história, a memória, o esquecimento*. Há algo da memória que é da ordem de uma insistência que é própria da reminiscência, uma insistência que, em Aby Warburg⁵⁸, se batiza de *Nachleben* (as sobrevivências) para além do aprisionamento de uma temporalidade estanque. Portanto, as eclosões sintomais, ligadas ao objeto da falta e causa do desejo, poderão apresentar facetas insuspeitadas dos cruzamentos entre uma espécie de paleontologia do passado – a imagem como fóssil vivo – e sua relevância para uma compreensão amplificada do presente em sua relação retrospectiva com este passado reconstruído.

O texto winckelmanniano move-se entre essas duas cenas: a ordenação enciclopédica e “cerebral” setecentista e a “teimosia” da insistência winckelmanniana em “enfrentar” o estético em seu texto, a despeito das inquestionáveis, ainda que estruturantes complexidades, aí presentes. Essas cenas são “(des)harmonizadas” em Winckelmann como resultado da hesitação desestabilizadora que os efeitos estéticos assumem em seu texto, constituindo, por assim dizer, sua própria estrutura esquelética. O “estético” é o Outro estruturante e inacessível da arte que se esgueira sob a forma fantasmal. Só esse desvio gráfico – (des)harmonia – pode apontar para o que efetivamente se dá no entre-histórias winckelmanniano.

É o que cremos que se ancora no tom “literário” do texto de Winckelmann que ali figura patente: incapaz de conter-se, acaba por “esfacelar” o pétreo aparente do edifício escultórico categorial, classificatório, morfológico que o chancelaria como um “intelectual do “século das luzes”. Seu texto não se reduziria jamais a um mero conjunto de “erros historiográficos”. Ele tangencia as margens de um “tratado estético” em que sua posição subjetiva protagoniza a cena da escritura e anuncia a dimensão poético-estética de uma “História da Arte” ainda por vir e que sobrevive na fabulação escriturária da crítica de

⁵⁷ HARTOG, François, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁸ Ver WARBURG, Aby. *L'art du portrait et la bourgeoisie Florentine*. In: *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990.

arte e mesmo nas análises de obras de arte de base fenomenológica de um historiador da arte como Giulio Carlo Argan.⁵⁹ A “História-Imagem” da arte reclama o retorno crítico desse porvir ao texto de Winckelmann.

Artigo recebido em 15 de fevereiro de 2025. Aprovado em 24 de junho de 2025.

⁵⁹ Cf. MAMMI, Lorenzo. Prefácio à edição brasileira. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da antiguidade a Duccio*. São Paulo: Cosac Naify, 2023, p. 10.