

# WINCKELMANN, A BELA ALEGORIA E A SUPERAÇÃO DO *PARAGONE* ENTRE AS ARTES

Claudia Valladão de Mattos  
(Unicamp/CNPq)

## RESUMO

O texto faz uma análise do conceito de Alegoria em Winckelmann. Procuramos mostrar como o autor faz um uso muito particular do termo, adotando-o principalmente em suas análises de pintura. O conceito de Alegoria em pintura parece ter favorecido, aos olhos de Winckelmann, tanto a realização da *ut pictura poesis*, quanto a adoção das esculturas clássicas como modelo para a pintura, mas ao mesmo tempo esta opção implicou em uma rejeição do modelo narrativo privilegiado pela tradição clássica do século XVII, em favor de um modelo semelhante ao adotado por grandes artistas da tradição barroca do período.

PALAVRAS-CHAVE: Winckelmann, alegoria, *paragone*

Em sua célebre biografia de Winckelmann, escrita entre os anos de 1866 e 1872, Carl Justi censuraria o autor pela incapacidade de harmonizar sua visão de alegoria com sua teoria do belo. De fato, Justi considerava que apenas esta última seria digna do trabalho do grande historiador e teórico da arte, tratando sua teoria da alegoria como um mero capricho (*Grille*), uma espécie de resquício barroco<sup>1</sup> (JUSTI *apud* KÄFER, 1989, p. 25). Algumas décadas mais tarde, a vinculação da teoria da alegoria de Winckelmann à tradição barroca seria reafirmada por Walter Benjamin em seu livro sobre *A Origem do Drama Barroco Alemão*, que, à semelhança de Carl Justi, a via como uma espécie de contradição presente no *corpus* da obra do autor. Benjamin aproximaria a famosa descrição winckelmanniana do Torso Belvedere do princípio de fragmentação que ele considera próprio à alegoria barroca:

Esse olhar penetrante [do alegorista] 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 nada clássico (BENJAMIN, 2004, p. 191).

E após analisar a estrutura de funcionamento da alegoria barroca, Benjamin teceria o seguinte comentário: “Winckelmann não anda muito longe destas idéias. Ainda que se tenha insurgido de forma agressiva contra a gramática estilística da alegoria barroca, a sua teoria deve ainda muito aos autores mais antigos” (*idem*, p. 186).

A dificuldade em explicar o aparecimento de uma teoria da alegoria em Winckelmann levou a uma quase expulsão da questão da “alegoria” da longa lista de temas discutidos com relação ao autor. A maior parte dos estudiosos que se dedicam à análise da obra de Winckelmann concentrou-se, como já fizera Justi, na discussão de sua teoria do belo e de seu papel como fundador da História da Arte, deixando de lado as passagens dedicadas à arte alegórica. Tem-se a impressão que, de fato, essa literatura ainda entende sua teoria da alegoria como uma espécie de “capricho”, ou melhor, como um traço remanescente de sua época, à qual Winckelmann não pode escapar.

Apesar da ausência persistente em estudos sobre Winckelmann, a teoria da alegoria não pode ser considerada um tema menor em sua obra. Ela ocupa uma parte significativa do primeiro escrito do autor, os *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*<sup>2</sup> (Pensamentos sobre a Imitação das obras gregas na Pintura e na Escultura), sendo um dos temas centrais nas duas partes anexadas ao texto a partir da segunda edição, isto é, no *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung...* (Carta sobre os Pensamentos sobre a Imitação...) e no *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung...* (Esclarecimentos a respeito dos Pensamentos sobre a Imitação...). O tema foi ainda objeto de um tratado de Winckelmann, publicado em 1766, sob o título: *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* (Ensaio sobre a Alegoria, especialmente para as artes)<sup>3</sup>. Portanto, a questão da arte alegórica ocupou Winckelmann durante toda a sua vida produtiva, justificando um esforço para tentar reintegrá-la ao sistema teórico do autor.

Um tal esforço foi empreendido recentemente por Markus Käfer, que em um artigo sobre o tema discutiu o conceito de alegoria de Winckelmann numa relação com sua teoria da História, comparando-as

ainda com concepções sobre poesia barroca que circulavam no período. Retomando o texto de Winckelmann *Gedanken von mündlichen Vortrag der neuen allgemeinen Geschichte* (Pensamentos referentes à palestra sobre a nova história geral), publicado postumamente, mas composto nos mesmos anos dos *Gedanken*, Käfer estabeleceu um paralelo entre a idéia central do texto, isto é, a de que o historiador não deve representar os fatos corriqueiros ou anedóticos da História, mas dedicar-se a exprimir aquilo que pode ser considerado o aspecto “verdadeiro e útil” (*Wahr und Nützlich*) da História, e o conceito de alegoria do autor. Diz Käfer:

Aquilo que Winckelmann exige do historiador: o reconhecimento do que é útil para fundamentar a História, deve ser realizado também pelo pintor, uma vez que ele deve representar, não as coisas mesmas, mas traduzir suas explicações causais através da representação alegórica (KÄFER, 1989, p. 29).

Ainda segundo Käfer, este argumento inseria Winckelmann no contexto do tradicional *paragone* entre pintura e poesia, uma vez que sua concepção de alegoria parecia ter sido desenhada para rivalizar com aquilo que era considerado o campo privilegiado da poesia: a possibilidade de expressar conceitos abstratos, ou a “natureza interna” (*innerliche Beschaffenheit*) de um evento, algo em geral negado à pintura. Tal argumento, ao qual voltaremos mais adiante, de fato encontra largo respaldo em Winckelmann, que em seus textos insiste em atribuir ao pintor alegórico a identidade de poeta. Lemos nos *Gedanken*, por exemplo:

A pintura inclui assuntos que não são concretos. Esses constituem o seu objetivo mais elevado, e os gregos esforçavam-se para chegar a ele, conforme comprovam os trabalhos de autores antigos. [...] Se tal representação for possível, somente o será pelos meios da alegoria, através de imagens que exprimam idéias gerais.<sup>4</sup> (WINCKELMANN, 1975, p. 66).

Mesmo que acertado, o argumento de Markus Käfer sobre a ligação entre a teoria da História de Winckelmann e sua teoria da Alegoria, deixa ainda intocado o problema central que já havia sido posto por Justi, isto é, o da relação entre sua teoria da alegoria e sua teoria do belo. Esta relação, no entanto, já se afirma incontestavelmente nos *Gedanken*, onde a teoria do belo é complementada, ao final, por uma teoria da alegoria em pintura. No presente trabalho gostaríamos de afirmar a dependência entre as duas dimensões do pensamento de

Winckelmann, sugerindo que sua teoria da alegoria, desenvolvida principalmente para a pintura, deve ser entendida, ao menos em parte, como consequência de alguns princípios centrais de sua teoria do belo e, mais especificamente, como forma de resolver aspectos postos pela questão do *paragone* entre pintura e literatura e entre pintura e escultura.

No seu livro *Versuch einer Allegorie*, Winckelmann definiria alegoria como sendo “um esclarecimento dos conceitos através de imagens”, uma definição que faz lembrar a tradição emblemática que proliferou ao longo do século XVII. Outras afirmações do autor também denotam uma certa proximidade com princípios barrocos. Nos *Gedanken*, Winckelmann argumentaria, por exemplo, que “nosso pensamento tem o mau hábito de prestar atenção apenas às coisas que não se descobrem num primeiro olhar e passar displicentemente sobre aquilo que é para ele claro como o sol”<sup>5</sup> – uma afirmação que seria fortemente criticada por um iluminista como Lessing.

No entanto, examinado mais de perto, seu conceito de alegoria afasta-se ao mesmo tempo das concepções alegóricas do barroco, na medida em que ele desenvolve uma versão clássica do conceito. Winckelmann argumenta que a arte dos antigos também era essencialmente alegórica, porém regida por princípios desconhecidos dos artistas modernos. Citando a *Iconologia* de Cesare Ripa, ele afirmaria: “Suas imagens são pensadas e criadas como se não houvesse quaisquer monumentos antigos no mundo e pensaríamos que ele nunca teve notícias das estátuas, das obras elevadas, ou de moedas e pedras entalhadas”<sup>6</sup> (WINCKELMANN, tradução nossa). De acordo com Winckelmann, tal desprezo pelo exemplo dos antigos teria desviado a alegoria de seu rumo, levando a representações de imagens ininteligíveis e por vezes “monstruosas”: “Aparentemente, Ripa tinha uma dificuldade frequente em explicar suas próprias figuras”<sup>7</sup>, escreveria Winckelmann no *Erläuterung*. A teoria da alegoria de Winckelmann situava-se, portanto, como sua teoria do belo, no âmbito da competição entre antigos e modernos e envolvia o estabelecimento dos antigos como único modelo capaz de elevar a arte moderna novamente à perfeição: “o objetivo desse ensaio” escreveria ele no *Versuch einer Allegorie*, “é a alegoria dos gregos, cuja obra e cuja imitação devem ser objetivo de atenção de nossos artistas”<sup>8</sup>.

Segundo Winckelmann, a alegoria antiga era regida por três princípios fundamentais: “simplicidade” (*Einfalt*), “clareza” (*Deutlichkeit*) e

“graça” (*Lieblichkeit*), todos desrespeitados nas alegorias modernas. A simplicidade seria “a criação de uma imagem expressa através da menor quantidade de sinais capazes de significar a coisa representada”<sup>9</sup>. Através da simplicidade chegar-se-ia à clareza, que derivaria da “proximidade que o elemento representado mantém da imagem.” Por fim, diria Winckelmann, “As imagens devem ser graciosas, de acordo com o objetivo último da arte.”<sup>10</sup>. No seu ensaio, Winckelmann também traçaria uma história do desenvolvimento da alegoria entre os gregos, demonstrando que ela era singular, especialmente devido à exigência de beleza, imposta à arte no período de sua maior perfeição. De acordo com Winckelmann, os antigos gregos haviam herdado dos Egípcios a arte alegórica e, no início, usavam-na apenas para dar uma aparência visível a seus conceitos, sem se preocupar com a beleza da forma. Apenas mais tarde o conteúdo alegórico passou a se submeter à exigência do belo:

Os artistas gregos mais antigos criavam suas imagens seguindo mais o significado do que o inverso, isto é, os conceitos do belo eram preteridos à idéia simbólica, numa época em que a beleza ainda não era o mais elevado fim da arte para seus artistas. [...] Quando, mais tarde, a arte adquiriu uma forma bela, Homero tornou-se a principal fonte a partir da qual os artistas criavam, e eles se atinham essencialmente às fábulas desse poeta <sup>11</sup>.

Alguns pontos são de fundamental importância nesta análise de Winckelmann: em primeiro lugar, a idéia de que a poesia de Homero deveria ser vista como essencialmente alegórica, pois isso implicaria condições específicas para o cumprimento do moto da *ut pictura poesis*. Se a melhor poesia grega era alegórica, também a pintura deveria o ser, para competir em pé de igualdade com ela. Em segundo lugar, a característica própria da alegoria grega seria sua bela forma e tal característica valeria tanto para as alegorias presentes na poesia de Homero, quanto para as obras de arte criadas sob sua inspiração. A relação entre as alegorias poéticas e a produção artística, deveria ocorrer em todos os âmbitos das artes, isto é, tanto na pintura, quanto na escultura. Porém, a falta de exemplares de pinturas gregas de alta qualidade obrigava o pintor moderno a buscar na escultura o modelo para sua pintura alegórica. Winckelmann comentaria a questão nos *Gedanken* com as seguintes palavras:

Todos os elogios que se podem fazer às obras da escultura helênica deveriam provavelmente ser feitos também às pinturas dos gregos.

Mas o tempo e a fúria dos homens privou-nos dos meios que nos permitiriam formular a esse respeito uma opinião irrefutável<sup>12</sup> (WINCKELMANN, 1995, p. 43).

Poderíamos, portanto, dizer que a idéia da bela alegoria grega, posta por Winckelmann como modelo para o pintor moderno, resolvia o *paragone* entre pintura e escultura a favor da escultura. Em seu sistema, a escultura deveria servir de modelo supremo também para a pintura. Porém a adoção das esculturas gregas como modelo para a pintura moderna implicava igualmente uma assimilação das qualidades da melhor escultura clássica à pintura.

Em seus *Gedanken über die Nachahmung*, Winckelmann justificara a superioridade dos gregos com relação aos modernos pelas condições climáticas excepcionalmente favoráveis em que viveram os gregos, permitindo o desenvolvimento de seu potencial físico e espiritual. Para Winckelmann, o clima sempre moderado da Grécia incentivava a prática de exercícios físicos ao ar livre, em plena nudez, e tais exercícios potencializavam as já não poucas qualidades recebidas pelos gregos da natureza: “A influência de um céu sereno e os exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à sua estrutura corporal<sup>13</sup> (*idem*, p. 41). Tais condições, continuaria Winckelmann, eram especialmente favoráveis ao desenvolvimento das artes. A familiaridade com o corpo humano atlético e nu impulsionou os artistas gregos a formarem um conceito ideal de beleza, imposto às suas criações:

Essas numerosas possibilidades de observar a natureza fizeram com que os artistas gregos fossem mais longe ainda: começaram a conhecer, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções gerais que deveriam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constituiu seu modelo ideal<sup>14</sup> (*idem*, p. 44-45).

Ao mesmo tempo, a educação rigorosa do corpo levaria ao desenvolvimento de um caráter superior entre os gregos. O belo corpo seria, assim, para Winckelmann, o sinal externo de uma bela alma, e as esculturas gregas antigas, como ele demonstraria no caso particular do famoso grupo do Laocoonte, davam a conhecer, na perfeição de suas formas, a nobre alma grega. Em uma das passagens mais célebres do livro, Winckelmann escreveria a esse respeito:

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim, como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada. Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento<sup>15</sup> (*idem*, p. 53).

A imagem forte da alma grega como um mar calmo, sob uma superfície revolta, teve grande importância para a história da arte, pois aqui se encontrava uma contribuição de Winckelmann que, além de conter a polaridade que Nietzsche batizaria como “apolíneo” e “dionisiaco”, também teria consequências práticas para o modo de trabalhar dos artistas. Ao final da descrição do Laocoonte, Winckelmann retomaria seu conceito, agora em forma de regra geral:

Quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma: em todas as posições que se afastam demais daquela do repouso, a alma não se encontra no estado que lhe é mais próprio, mas num estado de violência e constrangimento. A alma se reconhece mais facilmente e é mais característica em paixões violentas; mas ela é grande e nobre no estado de harmonia, no estado de repouso<sup>16</sup> (*idem*, p. 54).

A adoção da escultura grega como modelo soberano para a pintura alegórica moderna, implicava igualmente, portanto, a adoção de um modelo narrativo específico, calcado numa paralisação da ação, um modelo oposto à idéia – central para a tradição clássica – de “momento propício”. De fato, se acompanharmos os exemplos fornecidos por Winckelmann na segunda parte dos *Gedanken*, esta tensão entre modelos narrativos torna-se evidente. No texto, o afresco “O Encontro de Leão o Grande e Atila” de Rafael (Fig. 1) é elogiado pela tranqüilidade e dignidade de suas figuras, especialmente o bispo que “não se exhibe com os gestos e movimentos de um orador, mas como um venerado ancião que, pela mera presença, apazigua um tumulto” e os dois apóstolos que “não planam nas nuvens como anjos exterminadores, mas [...] assemelhavam-se ao Júpiter de Homero, que faz estremecer o Olimpo com um movimento de suas pálpebras<sup>17</sup>” (WINCKELMANN, 1995, 55 e 56).



Figura 1- Rafael – *O Encontro do Papa Leão o Grande e Átila* (1514). Palácios Vaticanos. Roma.

Por outro lado, o “Atila” de Alessandro Algardi (Fig. 2) apareceria como exemplo negativo. No relevo de altar para a Catedral de São Pedro, Winckelmann considera que o artista

não reproduziu, ou não soube fazê-lo, nas figuras de seus dois apóstolos, a impressionante calma de seu grande predecessor. Ao passo que aqueles aparecem como emissários do Senhor dos Exércitos, aqui se assemelham a guerreiros mortais com armas humanas<sup>18</sup> (*idem*, p. 56).



Figura 2 – Alessandro Algardi, *Expulsão de Átila* (1646–5). Basilica de São Pedro, Roma.

Outros exemplos aparecem na sequência. O São Michel de Guido Reni (Fig. 3) é prezado por sua placidez:

Como são raros os conhecedores que ante o São Miguel de Guido Reni, na igreja dos Capichinhos, de Roma, são capazes de descobrir a grandeza da expressão que o artista deu ao seu arcanjo! Há quem declare superior a ele o São Miguel de Conca, por exprimir na sua fisionomia a ira e a vingança, ao invés de planar com o rosto sossegado e sereno acima do inimigo de Deus e dos homens que acaba de abater<sup>19</sup> (*idem, ibidem*)



Figura 3 - Guido Reni. *São Miguel Arcanjo* (1636).  
Igreja de *Santa Maria da Conceição*, Roma.

A *Madonna Sistina* (Fig. 4), por sua vez, é elevada a obra prima, por revelar uma calma dignidade:

Vede a Virgem, com o rosto a expressar toda a inocência e ao mesmo tempo uma grandeza mais do que feminina, numa atitude que revela uma calma feliz, aquela tranqüilidade que os antigos fizeram predominar nas imagens das suas divindades. Como é grande e nobre todo seu contorno!<sup>20</sup> (*idem, ibidem*)

Considerando esses exemplos, parece claro que a transposição do princípio da “nobre simplicidade e grandeza serena”, isto é, da idéia

de um estado de repouso como o mais revelador da profundidade da alma grega, também para a pintura, significava uma rejeição das teorias narrativas de tradição albertinana, uma tradição que tivera grandes defensores na Academia Francesa no século XVII. André Felibien, secretário da Academia, registraria as seguintes observações sobre pintura histórica nas *Conférences de L'Academie*, em 1668, por exemplo: “O que chamamos de História ou de Fábula em um quadro é a imitação de uma ação que aconteceu, ou poderia ter acontecido, entre várias pessoas<sup>21</sup>” (*Apud* GAEHTGENS, 1996, p.156).



Figura 4 -Rafael. *Madona Sistina* (1513-1514). Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

A rejeição desta tradição, em favor de uma pintura alegórica, bela e serena, apareceria de forma mais direta em uma passagem no *Erläuterung* em que Winckelmann abordaria o tema da pintura histórica:

O pintor de história não alcança em sua obra aquilo que é elevado, nem através de um contorno superior à natureza comum, nem unicamente através da expressão nobre das paixões [...] A verdade, por mais digna de apreço que ela seja, agrada e deixa uma forte impressão, quando envolta em uma fábula<sup>22</sup> (WINCKELMANN, 1975, p. 115 e 116. Tradução nossa).

A adoção do modelo alegórico em pintura parece ter favorecido,

aos olhos de Winckelmann, tanto a realização da *ut pictura poesis*, quanto à adoção das esculturas clássicas como modelo para a pintura, mas esta opção implicou uma rejeição do modelo narrativo privilegiado pela tradição clássica do século XVII, em favor de um modelo semelhante ao adotado por grandes artistas da tradição barroca do período. Diante disso, não nos surpreenderemos tanto ao descobrir que o artista moderno que surge como modelo para Winckelmann em seus textos é Rubens, em especial em seu ciclo sobre Maria de Médici (Fig. 5):

Entre os grandes pintores, o ilustre Rubens é o que mais se tem aventurado, como poeta altamente inspirado, nos caminhos pouco explorados da pintura, demonstrando em importantes trabalhos ser sublime. A Galeria de Luxemburgo, sua obra-prima, tornou-se conhecida do mundo inteiro pelas mãos de hábeis gravadores<sup>23</sup> (WINCKELMANN, 1975, p. 67).

Ao adotar o modelo alegórico para a pintura, resolvendo o *paragone* entre pintura e escultura a favor desta última, Winckelmann articulava pintura e escultura sob uma única teoria do belo, marcada pela idéia estóica de “repouso”, isto é, de uma não-ação. A opção pela forma alegórica, no entanto, obrigou-o a se afastar das teorias clássicas sobre pintura de história, que se centravam justamente na idéia de representação de uma ação. Precisaríamos concluir, portanto, que Winckelmann aproximou-se do barroco na tentativa de impor à pintura aquilo que ele considerava a essência do classicismo grego. Eis um paradoxo que nos autoriza a posicionar Winckelmann como uma figura de transição entre o barroco e o rigor clássico que nasceria a partir de sua obra no ambiente artístico da segunda metade do século XVIII e se desdobraria na obra de artistas como Antonio Canova e Jacques-Louis David, entre outros.

## ABSTRACT

The present article analyses Winckelmann's concept of Allegory. It reveals how the author makes a very particular use of the word, adopting it primarily in his analysis of paintings. In Winckelmann's perception, the concept of Allegory in painting seems to favor the realization of the motto of *ut picture poesis*, as well as the introduction of classical sculpture as models for painting. On the other hand, Winckelmann's model implied in a rejection of the narrative models privileged by classical tradition since the 17<sup>th</sup> century, in favor of a model adopted by important artists of the baroque tradition.

KEY-WORDS: Winckelmann, allegory, *paragone*

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- GAEHTGENS, Thomas (org.). *Historienmalerei*. Berlin: Reimer, 1996.
- KÄFER, Marcus. Aspekte zu Winckelmanns Allegorientheorie. In: *Antik und Barock*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft Vlg., 1989. P. 25-35.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst. In: PFOTENHAUER, Helmut; BERNAUER Markus; e MILLER, Norbert (org.). *Früh-klassizismus*. Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre: Movimento e UFRGS, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. *Kunsttheoretische Schriften*, Baden-Baden e Strasburg: Heitz Vlg., 1964.

NOTAS

<sup>1</sup> No original: “Winckelmanns Gleichgültigkeit gegen Individualität, Ausdruck und Handlung, seine Neigung zu idealen Form [...] erleichterte ihm die Annahme dieser Grille.”

<sup>2</sup> WINCKELMANN, 1995. Versão em Português: WINCKELMANN, 1975.

<sup>3</sup> WINCKELMANN, 1964.

<sup>4</sup> No original: “Mahlerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen. [...] Scheint die Vorstellung möglich, so ist sie es nur allein durch den Weg der Allegorie, durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten” (WINCKELMANN, 1995, p.46).

<sup>5</sup> No original: “Unser Verstand hat [...] die Unart, nur auf dasjenige aufmerksam zu seyn was ihm nicht der erste Blick entdeckt, und nachlässig zu übergehen, was ihm klar wie die Sonne ist” (*Idem*, p.116).

<sup>6</sup> No original: “Seine Bilder sind dergestalt erdacht und entworfen, als wenn keine alte Denkmale in der Welt wäre, und man sollte glauben, er habe weder von Statuen, noch von erhobenen Werke, noch von Münzen und geschnittenen Steinen Nachricht gehabt“ (WINCKELMANN, 1964,p.23).

<sup>7</sup> No original: “Es scheint, Ripa habe oft seine eigene Figuren nicht verstanden zu erklären” (Erläuterung, *in* WINCKELMANN, 1995, p.129).

<sup>8</sup> No original: “die Absicht dieses Versuchs” schrieb er “ist die Allegorien der Griechen, deren Werke und ihre Nachahmung unserer Künstler Augenmerk sein soll” (WINCKELMANN, 1964, p.7).

<sup>9</sup> No original: “[...] Entwerfung eines Bildes, welches mit so wenig Zeichen als möglich ist, die zu bedeutende Sache ausdrücke“ (*idem*, p. 30).

<sup>10</sup> No original: “Lieblich sollen die Bilder seyn, dem Endzwecke der Kunst gemäss“(*Idem, ibidem*).

<sup>11</sup> No original: “Die älteren Künstler der Griechen entwarfen ihre Bildeer mehr nach der Deutung als wechselweise, das ist, die Begriffe der Schönheit wurden den symbolischen Vorstellungen an denselben nachgesetzt, zu der Zeit, da die Schönheit noch nicht der höchste Entzweck ihrer Künstler war. [...] Als hernach die Kunst eine schöne Gestalt bekommen hatte, war Homerus die vornehmste Quelle, aus welcher die Künstler schöpften, und sie blieben mehrentheils bey der Fabel dieses Dichters” (WINCKELMANN, 1964, p. 8 e 9).

<sup>12</sup> No original: “Alles, was zum Preiss der Griechischen Wercke in der Bildhauer-Kunst kan gesaget weden, sollte nach aller Wahrscheinlichkeit auch von der

Mahlerey der Griechen gelten. Die Zeit aber und die Wuth der Menschen hat uns die Mittel geraubt, einen unumstösslichen Ausspruch darüber zu thun” (WINCKELMANN, 1995, p.63).

<sup>13</sup> No original:”Der Einfluss eines sanften und reinen Himmels würckte bey der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibes-Uebungen aber gaben dieser Bildung die edle Form” (*idem*, p.15).

<sup>14</sup> No original:”Diese häufigen Gelegenheiten zu Beobachtung der Natur veranlassten die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden; die sich über die Natur selbst erheben solten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur” (*idem*, p.20).

<sup>15</sup> No original: “Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden” (*idem*, p.30).

<sup>16</sup> No original:”Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Character der Seele zu schildern: in Allen Stellungen, die von dem Stand der Ruhe zu sehen abweichen, befindet sich die Seele nicht im Zustand, der ihr der eigentlichesten ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand. Kentlicheer und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; gross aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe” (*idem*, p. 31).

<sup>17</sup> No original:”nicht mit Geberden und Bewegungen eines Redners, sondern als ein ehrwürdiger Mann, der blos durch seine Gegenwart einen Aufruh stilltet” [und die zwei Apostel] “Schweben nicht wie Würge-Engel in den Wolken, sondern [...] wie Homers Jupiter, der durch das Wincken seiner Augenlieder den Olympus erschüttern macht” (WINCKELMANN, 1995, p.33).

<sup>18</sup> No original:”...hat die wirksame Stille seines grossen Vorgängers der Figuren seiner beyden Apostel nicht gegeben, oder zu geben verstanden. Dort erscheinen sie wie Gesandten des Herrn der Heerschaaren: hier wie sterbliche Krieger mit menschlichen Waffen” (*idem*, p.34).

<sup>19</sup> No original:”Wie wenig Kenner hat der schöne St. Michael des Guido in der Capuciner-Kirche zu Rom gefunden, welche die Grösse des Ausdrucks, die der Künstler seinem Ertz-Engel gegeben, einzusehen vermögend gewesen! Man

giebt des Concha seinem Michael den Preis vor jenen, weil er Unwillen und Rache im Gesichte zeigt, na staat dass jener, nachdem er den Feind Gottes und der Menschen gestürzt, ohne Erbitterung mit einer heiteren und ungerührten Mine über ihn schwebet“(*idem, ibidem.*).

<sup>20</sup> No original:”Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Umschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie gross und edel ist ihr gantzer Contour!”(*idem, p. 34.*)

<sup>21</sup>A citação de Félibien (originalmente escrito em francês) integra a compilação de textos comentados por Thomas Gaetgens (1996), em tradução para o alemão. A tradução aqui é nossa.

<sup>22</sup> “No original: Die Höhe kann ein Historienmaler seinen Werken nicht durch einen über die gemeine Natur erhabenen Umriss, nicht durch einen edlen Ausdruck der Leidenschaften allein gegen [...] Die Wahrheit, so liebenswürdig sie an sich selbst ist, gefällt und machet einen stärkeren Eindruck, wenn sie in einer Fabel eingekleidet ist“ (Erläuterung *in* WINCKELMANN, 1995, p.115 e 116).

<sup>23</sup> No original:”Der grosse Rubens ist der vorzüglichste unter grossen Mahlern, der sich auf den unbetretenen Weg dieser Mahlerey in grossen Werken als ein erhabener Dichter, gewaget. Die Luxemburgische Gallerie, als sein gröstes Werk, ist durch die Hand der geschicktesten Kupferstecher der gantzen Welt bekannt worden” (WINCKELMANN, 1995, p.47).

---

Data de recebimento: 31 de maio de 2011

Data de aprovação: 31 de julho de 2011