

A IDEIA DO BELO NA TRADIÇÃO GERMÂNICA: DEBATES EM TORNO DO *LAOCOONTE*

Géssica Góes Guimarães
Doutora em História
Professora Adjunta
Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ
gessicagg@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo apresenta como eixo de suas interrogações o debate que se configurou no âmbito da estética e em território germânico, na segunda metade dos setecentos e primeiros anos do século seguinte. Reunindo nomes como Winckelmann, Lessing, Goethe e Schiller, a tradição intelectual alemã revela uma substancial influência do referencial estético clássico, sobretudo grego, na composição do Ideal de beleza que orientara filosoficamente e politicamente os artistas e pensadores para além do Reno. No centro desta contenda encontramos uma instigante sequência de comentários sobre o conjunto de esculturas gregas conhecido como *Laocoonte*. Entender a proeminência que tais intelectuais conferiram a essa obra para a compreensão do significado do belo para os antigos, assim como investigar de que forma esse Ideal foi valorizado na elaboração da noção de homem e cultura que eles almejavam para seu tempo e povo, são os principais objetivos esboçados aqui.

Palavras-chave: Friedrich Schiller; Laocoonte; Johann W. Goethe; Johann J. Winckelmann; Modernidade.

Abstract: This article presents as the axis of its interrogations the debate about aesthetics in the German territory, around the second half of the eighteenth century and the first years of the following century. Gathering names like Winckelmann, Lessing, Goethe and Schiller, the German intellectual tradition reveals a substantial influence of the classic aesthetics referential, especially Greek, in the composition of the Ideal of beauty that guided philosophically and politically artists and thinkers beyond the Rhine. In the center of this issue we may find a stimulating sequence of comments about the Greek set of sculptures known as *Laocoon*. Grasping the prominence that these intellectuals had given to that work of art for the understanding of the meaning of beauty to the ancients, as well as to investigate how this Ideal was appraised in the development of the Idea of man and culture they aimed for their own time and people, are the main objectives outlined here.

Keywords: Friedrich Schiller; Laocoon; Johann W. Goethe; Johann J. Winckelmann ; Modernity.

Artigo recebido em: 05/05/2017
Artigo aprovado em: 25/10/2017

Para o início da conversa

Já é bastante conhecida entre nós a caracterização do século XVIII francês como o “século das luzes”. A eminência da filosofia do Iluminismo nos salões franceses, nas academias científicas, nas lojas maçônicas contribuiu para a difusão de ideias cuja matriz remontava à herança humanista clássica e renascentista, mas segundo Ernest Cassirer, sem deixar de apresentar elementos originais. O forte vínculo com o futuro certamente consiste em um atributo deste pensamento, no qual a valorização da razão e da ciência fundamentavam a inquestionável crença no progresso da humanidade (CASSIRER, 1994, p. 8-9). Entre os últimos decênios dos setecentos e os primeiros anos do século seguinte, uma intensa atividade intelectual tomou lugar também em solo germânico. Como já foi destacado anteriormente por historiadores como Cassirer e também por Isaiah Berlin e Peter Hans Reill, a vasta produção intelectual europeia neste período nos permite falar em diferentes expressões do Iluminismo, e sua manifestação germânica aponta para uma compreensão da realidade histórica mediada por um faro aguçado para as particularidades produzidas pelas culturas na variação do espaço e do tempo (BERLIN, 1997. REILL, 1975).

De forma destacada, é possível observar a centralidade que os debates acerca dos fundamentos da estética assumiram em tal cenário. Não apenas por reunir aqueles que se tornaram incontestáveis símbolos da cultura alemã, como Goethe e Schiller, mas exatamente porque suas questões apontavam para o cerne das demandas políticas que caracterizaram seu tempo, tal como a formação do povo, cultura e Estado alemão. Mantendo em consideração a especificidade da *Aufklärung*¹ em relação às *Luzes* francesas e o concomitante surgimento de uma perspectiva historicista, que abria a possibilidade para o questionamento sobre a universalização da experiência humana – tal qual nos escritos de Herder, por exemplo – proponho uma aproximação com essa conversa acerca da arte e os rumos da cultura germânica na alvorada da modernidade.

1 A palavra alemã *Aufklärung* é comumente traduzida como *Esclarecimento*.

Winckelmann e a *nostalgia da Grécia*

Johann J. Winckelmann, em *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (WINCKELMANN, 1990), de 1756, analisara os fundamentos do belo e afirmara que o caminho para a beleza já havia sido trilhado pelos antigos e que, para o sucesso de sua arte, os modernos deveriam seguir seus antecessores. As *Reflexões* eram um levante contra a arte que Winckelmann considerava genericamente como *mau gosto*, apegada a um “falso realismo”, que pretendia a imitação copiosa da natureza, mas pecava pelos detalhes pormenorizados e pela falta de expressão. Para ele, no mundo antigo homem e natureza viveram em comunhão, e nisto residia a verdadeira fonte da beleza. A *verdade* foi concebida como sinônimo de *natureza* e, portanto ser belo significava expressar com verossimilhança a natureza do objeto. Suas análises o levaram à conclusão de que o ideal de beleza dos antigos consistia na simplicidade da apresentação das formas e emoções, dessa maneira o *verdadeiro* equivaleria também ao *simples*. A partir destas concepções, Winckelmann não poupou o barroco de suas críticas, fortemente endereçadas contra aquilo que considerava como o exagero na apresentação das paixões.

O crítico alemão asseverou que a única maneira de encontrar a beleza nas artes seria através da *imitação* dos antigos. O elogio à antiguidade era uma ode à Grécia Clássica e a *nostalgia da Grécia* iniciada por Winckelmann encontrou eco nas reflexões e nas obras de Lessing, Schiller e Goethe. Entretanto, a noção de *imitação* em questão não se confundia com a *imitatio* renascentista, a mimesis proposta pelo crítico da arte alemão era mais criativa e significava a busca pelo ideal de beleza dos antigos e os meios que eles desenvolveram para realizá-lo. Todavia, por um entendimento estreito de sua proposta, Winckelmann foi acusado por muitos de seus contemporâneos de ter contribuído para o sucesso de artistas medíocres e a falência da originalidade entre as artes plásticas. Contudo, esta não parece ter sido sua motivação ao escrever tais linhas. Sua intenção pode ser melhor compreendida se conjugarmos sua máxima estética e o projeto cultural e político comungado por grande parte da intelectualidade germânica a qual pertencia. Ao afirmar que o ideal de homem, outrora perdido, poderia ser reencontrado entre os gregos, Winckelmann apontava a senda a ser percorrida pelos artistas alemães: o retorno à Grécia e a invenção de uma tradição intelectual e cultural capaz de fornecer o devido alicerce para a construção da nação.

Voltemos agora à tese principal das *Reflexões*, a afirmação de que a única maneira possível para os artistas modernos alcançarem a beleza e tornarem sua obra universal seria através da imitação do ideal grego de beleza. Essa *mimesis*, tal como proposta pelo crítico da arte, deveria possibilitar uma re-apresentação da natureza, a partir dos elementos que a própria natureza exige como expressão de sua essência, o seu *Ideal*². Assim sendo, a recomendação de Winckelmann para seus conterrâneos consistia em inspirar-se nos antigos para poder alcançá-los em sua grandeza. Winckelmann discorreu em suas reflexões sobre dois tipos possíveis de imitação: no primeiro caso, a *imitação* consistiria na elaboração de um retrato, uma cópia semelhante ao original; a segunda maneira de *imitar* levaria o artista pelo *caminho* que conduz ao belo universal e às imagens ideais desse belo, pois sua obra não é o simulacro, mas a apresentação ideal da beleza intuída a partir da natureza. O segundo procedimento é o que caracteriza a *mimesis* da natureza alcançada pelos gregos e cuja realização deveria ser a meta dos modernos. O que Winckelmann advogava não era a cópia das obras de arte gregas, mas a reprodução do procedimento dos antigos para apresentar a beleza.

Os principais continuadores da obra de Winckelmann – Lessing, Herder, Goethe e Schiller – aceitaram sua recomendação e continuaram a valorizar o exemplo antigo. No entanto, Winckelmann analisou exclusivamente as artes plásticas, enquanto Lessing, Goethe e Schiller levaram estes questionamentos até o terreno da poesia, ao mesmo tempo em que se interrogavam sobre a possibilidade de encontrar uma meta comum para todas as expressões artísticas. A correspondência entre Goethe e Schiller, sobretudo no ano de 1797, nos revela a grande influência de Winckelmann em suas reflexões. Os dois expoentes da poesia germânica concordavam com Winckelmann que o fundamento da beleza na arte deveria consistir na idealização do objeto e não apenas em sua apresentação, pois tal idealização seria capaz de alcançar uma expressão universal, uma “imagem típica”, segundo Winckelmann, uma “abstração”, segundo Goethe e Schiller. A grande questão que se colocava era: como criar o belo partindo de uma idealização? Winckelmann acreditava que o caminho consistia em

2 Erwin Panofsky nos ajuda a historicizar o sentido deste conceito desde sua primeira utilização por Platão, quando a “Ideia” remetia a valores metafísicos e universais, intransponíveis pela obra de arte. Contudo, Panofsky acreditava que ainda na Antiguidade, provavelmente nos trabalhos de Cícero, já seria possível perceber um uso do conceito com a conotação que o aproxima da atividade artística, a saber, como “representações ou intuições que residem no espírito do próprio homem” (PANOFSKY, 1994, p. 12). Me parece que, nesses termos, Winckelmann operaria no âmbito da proposição ciceroniana.

expressar na forma (na escultura, por exemplo), um valor interior, moral; para Schiller, o *Ideal* revelar-se-ia quando a liberdade achasse o seu lugar na forma³.

Nas *Reflexões* e na *História da arte da antiguidade*, outro influente trabalho de Winckelmann, publicado em 1764, a liberdade foi considerada categoria fundamental da arte clássica (WINCKELMANN, 2006). Segundo o crítico germânico, a liberdade no mundo antigo era valorizada tanto no âmbito privado – a liberdade do indivíduo – como na vida coletiva – através da cultura política. Para ele, a liberdade era uma experiência subjetiva de expansão e elevação da consciência. Compartilhava com Rousseau a noção da liberdade como uma autodeterminação ativa, isto é, ambos aceitavam o conteúdo positivo de liberdade – liberdade como estado de consciência – que na experiência posterior da modernidade foi confrontado com o conteúdo negativo de liberdade – liberdade como ausência de repressão. Na história da arte de Winckelmann, a passagem da arte arcaica para a arte grega clássica ocorreu no momento em que os gregos superaram duas pesadas formas de opressão: a monarquia e as investidas estrangeiras, notadamente dos persas⁴. O ideal de beleza que predominou tanto em *Reflexões* como em *História da arte da antiguidade* consistia na noção subjetiva de que algo somente seria realmente verdadeiro se totalmente autônomo. Dessa forma, a liberdade foi considerada a premissa do ideal grego de beleza. Entrementes, o período da Revolução Francesa foi determinante para uma mudança na maneira de compreender a arte moderna, desse momento em diante, a arte passou a ser vista a partir de uma nova perspectiva: acreditava-se que a liberdade política poderia trazer em seu bojo a renovação das artes. Ou na via causal oposta, como no projeto da educação estética de Schiller, confiava-se a regeneração da vida pública à força catártica da experiência estética (SCHILLER, 2002).

Além dessa “nostalgia da Grécia” que contagiou a Alemanha, Winckelmann também foi o precursor em sua terra natal de uma interpretação da história da cultura ocidental que em seguida foi aprofundada por Herder, Goethe e, principalmente, Schiller, a saber, a diferenciação

3 Aqui o conceito de “Ideia” é empregado como “conceito da razão”, em alusão à apropriação da filosofia de Kant operada por Schiller. Na *Crítica do Juízo*, Kant explica que os conceitos da razão não podem ser expostos, uma vez que não são frutos da experiência, fenômenos ou mediados por algum objeto, são, portanto, representações de ideias morais (KANT, 2005).

4 Na tragédia “Os Persas”, que Ésquilo apresentou ao público ateniense em 472 a.C., foi narrada a derrota definitiva dos persas em Salamina, por meio da agonia de Atossa, rainha, viúva de Dário e mãe de Xerxes, então rei dos persas e protagonista do infortúnio bárbaro. Em diversos versos Ésquilo representou o orgulho grego através das falas dos bárbaros (ÉSQUILO; SÓFOLES; EURÍPIDES, 2007).

e separação histórica entre a cultura da antiguidade e a cultura moderna⁵. A análise de Winckelmann acerca da arte grega forneceu a seus sucessores a base para a idealização da antiguidade como um período de maior harmonia entre o homem e a natureza, e a idade moderna como a ocasião de seu afastamento. Alex Potts assinalou que a história da arte escrita por Winckelmann se situa entre dois paradigmas do pensamento historiográfico que se revezam nas linhas do filósofo alemão: por um lado, a concepção de história iluminista, que admite um modelo universal de desenvolvimento civilizatório como padrão para diferentes períodos e lugares da história e, por outro lado, o modelo historicista ou romântico que valoriza a especificidade de cada indivíduo e povo (POTTS, 1994). A análise de Potts, por sua vez, revela certa proximidade com a avaliação de Peter Szondi acerca do trabalho empreendido por Winckelmann, segundo a qual as *Reflexões* poderiam ser compreendidas como uma análise entre dois momentos fundamentais do desenvolvimento da crítica estética: a primeira ainda relacionada ao normativismo de tradição aristotélica e a segunda já preconizadora de uma atitude mais crítica, tal qual a filosofia da arte que alcançou sua expressão máxima dentro da tradição germânica com Hegel (SUSSEKIND, 2008).

Contudo, ao expressar o ideal de homem grego como a imagem verdadeira da humanidade, criou-se uma representação a-histórica desse homem, que não poderia nunca ser equiparada, simplesmente por ser uma imagem anti-histórica. Foi exatamente este caráter trans-histórico atribuído à idade clássica que possibilitou a sua transformação em um Ideal, uma vez que figura como uma realidade histórica forjada à luz dos interesses de um dado presente e como uma meta inalcançável, mas ainda assim orientadora da ação para os modernos. Essa construção colaborou para que aos olhos de Winckelmann seu próprio tempo parecesse tão diverso do passado clássico e, seguindo essa análise, podemos conjecturar que no pensamento de Goethe e Schiller também sobrevivia uma imagem idealizada da Grécia, estorvando a visão de sua própria realidade e dificultando a compreensão de que a Antiguidade referenciada em suas obras revela mais sobre o ideal de homem moderno e de uma cultura nacional germânica, do que sobre o passado em questão.

5 Nossa referência consiste, sobretudo na apreciação de Schiller sobre a *Poesia Ingênua e Sentimental* e os desdobramentos em solo germânico daquilo que ficou conhecido na França como “Querela entre antigos e modernos” (SCHILLER, 1991a).

Nesse jogo de espelhos, miravam a Grécia para ver a Alemanha. A retórica da ausência, já pronunciada na obra de Schiller, tornou-se uma das marcas indeléveis da modernidade e a noção do homem fraturado e incompleto foi revertida em traço distintivo do processo histórico engendrado pelas revoluções burguesas. Afirmar a perfeita coexistência entre homem e natureza no mundo antigo significava, nestes termos, caracterizar seu próprio tempo como o momento da perda e da busca, movimentos incessantes da cultura burguesa emergente desde inícios dos oitocentos.

Lessing e a *Dramaturgia de Hamburgo*

Além da influência inegável da visão de Winckelmann sobre a antiguidade e de seu projeto para a arte germânica no cenário intelectual da segunda metade dos setecentos, também a obra de Gotthold Ephraim Lessing figurou como referência incontornável para aqueles que queriam pensar o estado da arte na ainda inexistente Alemanha. Embora tenha publicado críticas sobre as artes plásticas, sua produção voltou-se, sobretudo, para a poética e a situação do teatro de seu tempo.

Quando Lessing assumiu a função de crítico do teatro de Hamburgo, em 1767, a dramaturgia em território alemão ainda sofria a grande influência do cânone francês. Na década de 1730, o teatro alemão passou por uma grande transformação através das ações que ficaram conhecidas como a “Reforma de Gottsched”. O professor de Literatura Johann Christoph Gottsched e a atriz Karoline Neuber empreenderam uma modernização das artes cênicas na Alemanha, a partir do exemplo fornecido pelo classicismo que predominava na França. Sobretudo influenciado por Boileau, Gottsched defendia a instituição de um teatro baseado no bom senso, no racionalismo e no decoro, para obter o fim maior, que nada mais era além da imitação da bela natureza, imitação sempre mediada pela razão e segundo seus preceitos.

Lessing declarou-se veementemente contra a influência de Gottsched no teatro alemão. Na *Dramaturgia de Hamburgo*, cujas críticas são endereçadas a um teatro já modificado pela reforma, suas duras palavras foram dirigidas diretamente ao modelo francês e a preponderância desse estilo nos palcos alemães, resultado das ações lideradas pelo reformador. A crítica de Lessing provavelmente era tanto estética quanto política, afinal a necessidade que seu tempo lhe impôs era a de afirmar a arte alemã frente à hegemonia do país vizinho, no bojo da

construção da identidade nacional germânica e da expansão política e cultural francesa (LESSING, 2005).

Para o crítico alemão, o teatro francês não havia chegado ao seu ápice, e, de fato, estaria bastante distante de tal glória, sobretudo porque a vaidade dos franceses os fazia acreditar que o auge do desenvolvimento dramático já havia sido alcançado com Corneille e Racine, enquanto, na apreciação de Lessing, estes representavam um estágio ainda bem distante da bela arte, seja aquela normatizada por Aristóteles ou mesmo o teatro livre de Shakespeare. Lessing pretendia mostrar que as obras de Corneille e Racine não seguiam as proposições aristotélicas, como alguns acreditavam naquela época. Sua crítica foi impiedosa com Corneille, destacando a frivolidade de suas peças, a ausência de uma verve realmente trágica em seus dramas e a compreensão equivocada das orientações de Aristóteles.

O autor de *Hamlet* e a tradição dramaturgica inglesa de fato apraziam mais o crítico alemão. Em diversos momentos ele ressaltou as qualidades do bardo e sua capacidade incomparável de, mesmo sem seguir rigorosamente as sugestões de Aristóteles, construir uma trama verdadeiramente trágica. Lessing citava também nomes como Johnson, Beaumont e Flechter para ressaltar os benefícios dos palcos ingleses, em detrimento da falsa tragédia francesa. Inclina-se mais ao gosto daqueles e asseverou:

desejamos ver e pensar mais em nossas tragédias do que nos dá a ver e pensar a tímida tragédia francesa; que o grandioso, o terrível e o melancólico atuam melhor sobre nós do que o gentil, o terno, o amoroso; que a excessiva simplicidade nos cansa mais do que a excessiva excitação (LESSING, 1964, p. 110).

Shakespeare figurava quase como um objeto de reverência para Lessing, que considerava admissível utilizar as obras do renascentista inglês como uma fonte de inspiração e fazer uso de seus ensinamentos em busca de uma arte mais elevada, a ponto de confessar que “usaria a obra de Shakespeare como um espelho a fim de apagar, de meu trabalho, todas as manchas que o meu olhar não foi capaz de reconhecer de imediato” (LESSING, 1964, p. 49-50).

O crítico de Hamburgo acreditava que a tragédia desempenhava um papel senão pedagógico, pelo menos moral na sociedade. Para ele, a purgação das emoções era fundamental para a formação do indivíduo e refinamento da vida social. No artigo de 16 de fevereiro de 1768, ele condenou Corneille por introduzir em seus dramas personagens viciosos e presumir

que tais personagens poderiam comover o público e promover a purificação das paixões. Para ele, este é um grande equívoco: “Corneille não poderia ter concebido ideia mais perniciosa! Sigam-no na execução e estarão eliminados toda a verdade, toda ilusão, todo proveito moral da tragédia!” (LESSING, 1964, p. 99). Como ele acreditava que a compaixão e o medo só poderiam ser despertados pela empatia, pelo reconhecimento, parecia-lhe improdutivo promover a ligação entre os espectadores e uma protagonista perversa e cruel, como a Cleópatra de Corneille.

As críticas da *Dramaturgia de Hamburgo* reverberaram no pensamento de Schiller, que também concebeu a arte como constituinte do tecido social, ora por meio da oposição ao modelo francês e a vontade de contribuir para a construção de uma nação que se identificasse cultural e politicamente, seja na afirmação do papel da arte, e, em especial, da tragédia na formação do homem. O ideal de tragédia que Lessing defendeu abriu o caminho para a reflexão de Schiller. Embora os ensinamentos aristotélicos tenham exercido maior alcance no pensamento do precursor, a afirmação da centralidade da tragédia entre as artes por causa de seu papel purificador permitiu a Schiller refletir acerca de uma educação estética e formular seu projeto mais ambicioso.

O *Laocoonte* e a metáfora da liberdade

Um debate em especial mobilizou os críticos e artistas germânicos da segunda metade do século XVIII, e retomá-lo em muito pode nos auxiliar na compreensão da ideia de arte e beleza subjacente a essa tradição: Winckelmann, Lessing, Goethe e Schiller interessaram-se pelo conjunto de esculturas que formam o *Laocoonte*⁶ e refletiram sobre o ideal de beleza apresentado na obra antiga.

Quando analisou o *Laocoonte*, Winckelmann elogiara aquela majestosa escultura, pois ali pensou ter encontrado expressa a própria natureza da alma de Laocoonte, que mesmo em grande aflição – anunciada não apenas pela cena dantesca das serpentes enlaçando seus filhos, mas também pela tensão visível em seus músculos no confronto contra aquele mal – mantinha

6 O *Laocoonte* é um conjunto de esculturas no qual está representado o sacerdote troiano do templo de Netuno, o próprio *Laocoonte*, e seus dois filhos em luta contra duas serpentes marinhas que os ataca e estrangula – tal qual na narrativa de Virgílio na *Eneida*. A escultura, provavelmente, foi obra de três escultores: Hagesandro, Atenodoros e Polidoros, no século I a.C..

a serenidade em sua expressão. Segundo o autor das *Reflexões*, “A dor do corpo e a grandeza da alma são divididas com o mesmo vigor em toda a estrutura da estátua, e foram de alguma maneira equilibradas” (WINCKELMANN, 1990, p. 35). A beleza seria, portanto, resultado dessa exata harmonia entre o sofrimento e a resistência da alma, a obra foi considerada bela porque nela o espírito grego teria se imortalizado através da expressão de sua nobreza e serenidade mesmo em condições adversas. No semblante do sacerdote troiano predominaria a calma, mas sem nenhum indício de indiferença à calamidade que lhe ocorreria. Essa obra forneceu ao crítico alemão mais um fundamento para sua tese, e a partir da análise da escultura Winckelmann reforçou seu postulado de que o ideal de beleza na Grécia antiga correspondia à *simplicidade*. Para ele, a natureza dos gregos baseava-se na *nobre simplicidade* e na *serena grandeza*: “A “nobre simplicidade” da bela forma pode somente permitir exprimir a nobreza dos sentimentos, a “serena grandeza” que são as características do divino” (WINCKELMANN, 1990, p. 35).

Lessing, por sua vez, pretendia estabelecer a distinção entre a poesia e as artes plásticas, principalmente motivado pelas *Reflexões* de Winckelmann. Em sua opinião as artes plásticas eram restritas a um único momento e não poderiam representar a passagem do tempo, enquanto a poesia era uma arte da duração. A poética era assim entendida como uma arte temporal e verbal, cujo significado seria histórico e conjectural; já a pintura e a escultura seriam apreendidas como formas de arte “simultânea” e visual, na qual a relação entre o objeto e o signo emergiria por meio de uma correspondência “natural”, direta. Segundo a tese de Lessing, a pintura deveria apresentar ações no espaço, através de corpos que revelam um instante da ação, mas cuja expressão possibilitasse à imaginação a intuição dos momentos que antecederam e sucederam aquele escolhido pelo artista. Ficaria, portanto, a cargo dele a sensibilidade para perceber o instante que melhor capturava toda a ação: “A pintura pode utilizar apenas um momento da ação em suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá” (LESSING, 2011, p. 195-196).

Na argumentação de Lessing, a razão da quietude expressa em *Laocoonte* não se remetia exatamente ao ideal da arte grega – a *nobre simplicidade* e a *serena grandeza*, como queria Winckelmann – mas à constituição das artes plásticas como artes do espaço e não do tempo. Como poderiam apenas representar um momento, seria contrário a qualquer ideal de beleza que

o instante capturado fosse exatamente o do grito, eternizando a expressão de dor. Em contrapartida, para Lessing o traço mais significativo da cultura e do ideal de beleza dos gregos deveria ser a liberdade. Mais do que a serenidade e a nobreza, Lessing acreditava que a liberdade seria a fonte maior da cultura grega e esse ideal deveria ser perseguido pelos modernos.

A ideia da poesia como arte do movimento também está presente nos apontamentos filosóficos de Schiller e Goethe, mas a ambos interessava pensar além dessa distinção e buscar o Ideal expresso na arte antiga e inspiração do belo em seu próprio tempo. No artigo “Sobre Laocoonte”, de 1798, Goethe afirmara que “quando se pretende falar sobre uma obra de arte primorosa, faz-se necessário discursar sobre toda a arte, pois aquela contém inteiramente esta” (GOETHE, 2008, p. 117). Para ele, a partir daquela escultura poderia ser analisada a motivação de toda a arte antiga, pois o universal poderia ser compreendido a partir do particular, sobretudo porque aquela obra era um destacado exemplo da concepção do belo entre os gregos. “Todas as obras de arte elevadas representam a natureza humana”, dizia o autor de *Fausto*, embora não tenha deixado de notar que “as artes plásticas se ocupam particularmente do corpo humano” (GOETHE, 2008, p. 118). O poeta alemão, contudo, pensava que a bela arte seria capaz de exprimir o Ideal de toda arte e:

[...] para chegar a esse ponto, o artista necessita de um sentido profundo, consciencioso, tenaz, ao qual ainda deve se juntar um sentido elevado a fim de abranger o objeto em toda a sua amplitude, a fim de encontrar o momento supremo a ser representado e, portanto, de destacá-lo de sua realidade restrita e dar-lhe medida, limite, realidade e dignidade em um mundo ideal (GOETHE, 2008, p. 118).

A beleza do *Laocoonte* também é atribuída à presença da *graça* naquela obra. O poeta alemão entendia como *graça* a simetria, a ordem, o contraste, em geral as “leis sensíveis da arte”, responsáveis por tornar o objeto agradável aos olhos. Para ele, esta representação de um sofrimento físico e espiritual tão intenso nos aparece de maneira tão graciosa porque a obra é um:

[...] modelo de simetria e de multiplicidade, de repouso e de movimento, de oposições e de gradações, que em conjunto se oferecem ao espectador em parte sensível e em parte espiritualmente e, no *pathos* elevado da representação, suscitam um sentimento agradável e suavizam o turbilhão de sofrimento e da paixão por meio da graça e da beleza (GOETHE, 2008, p. 118).

Portanto, a graça seria fundamental para o efeito estético da escultura, pois nela o *pathos* poderia encontrar o caminho entre a paixão e a serenidade, sem permitir que uma dominasse a outra. A obra deve afetar concomitantemente nossos sentidos e nossa razão, somente assim a operação estética realizar-se-ia⁷. Goethe chegou mesmo a indicar uma leve predileção à escultura por considerá-la o ápice supremo da representação, cuja expressão de um único momento desobrigaria o espectador de tudo que fosse desnecessário, liberando-o para experimentar o que de mais completo a arte poderia lhe oferecer. O poeta acreditava que a escultura nos afeta com tamanha força porque somos capazes de ver nela não o sacerdote troiano, o personagem mitológico, e sim o *homem*, aterrorizado pela imagem de seus dois filhos laçados pela serpente, a ponto de ser vencido em sua comovente luta.

O autor de *Fausto* concordava com a opinião de Lessing sobre a possibilidade de as artes plásticas expressarem uma noção de movimento por meio do instante escolhido pelo artista; esse movimento, certamente, aconteceria na imaginação, mas seria a partir da obra que a imaginação poderia criar o antes e o depois da ação apresentada, conferindo movimento infinito à escultura na observação de cada espectador.

Se, por um lado, Goethe considerou essa escultura uma obra completa, que “esgota seu objeto e preenche com sucesso todas as condições da arte” (GOETHE, 2008, p. 127), em outra medida, guardava ressalvas em relação à narrativa de Virgílio, pois suspeitava que na *Eneida* o episódio cumprisse uma função retórica e pouco poética, uma vez que o seu objetivo era, principalmente, justificar o assentimento do povo troiano para a entrada do magistral cavalo de madeira em sua cidade. De acordo com a história contada por Enéias, Laocoonte desconfiou das boas intenções dos gregos e atirou uma lança no flanco do cavalo e, não muito depois, os filhos do sacerdote foram alvo do bote das serpentes saídas do mar. A agonia de Laocoonte chocou o seu povo, que não o acudiu e, ainda mesmo, recusou-se a testemunhar sua miséria. A reação popular foi unânime, consideraram o ocorrido a Laocoonte uma retaliação dos deuses pela ofensa cometida contra a oferenda grega, e, dessa forma, os troianos sentiram-se apaziguados com a decisão de aceitar em sua cidade o urdido que os levaria à ruína. Embora tenha considerado uma injustiça esperar da narrativa de Virgílio uma representação tão plena como a alcançada na escultura, o poeta alemão entedia a passagem na *Eneida* como “um meio

7 Para maiores referências sobre a relação entre “graça” e política para os gregos ver: MEIER, 1998.

para um fim mais elevado” que era o próprio desenrolar da história de Enéias e a fundação de Roma.

Schiller também se interessou por esse debate e, em 1793, cinco anos antes do supracitado artigo de Goethe, publicou na segunda parte de “Sobre o sublime” considerações sobre o patético e como a bela arte deveria afetar os homens: “O fim último da arte é a representação do supra-sensível, e é, sobretudo a arte trágica que o realiza, corporificando-nos a independência moral das leis naturais (...)” (SCHILLER, 1991b, p. 113). Então, a arte deveria primar pela apresentação daquilo que extrapola os nossos sentidos e tornar visível o que foge aos olhos. Em última instância, a experiência estética deveria ser capaz de nos afetar através da apresentação do Ideal de beleza e de liberdade que enobrece os homens. Schiller conferiu à arte trágica tal proeminência porque acreditava no efeito patético supremo que ela era capaz de promover:

Para que a inteligência do homem, portanto, possa manifestar-se como uma força que independe da natureza, é necessário que, anteriormente, a natureza tenha dado aos nossos olhos provas de todo o seu poder. O ser sensível deve sofrer funda e intensamente. O “pathos” tem de apresentar-se a fim de que o ser racional possa manifestar a sua independência e apresentar-se no seu agir (SCHILLER, 1991b, p. 113).

O sentimento do sublime ocupa lugar privilegiado no projeto estético/ético de Schiller, pois ele incidiria não apenas em função do homem, mas sobre o “demônio puro” que reside nele⁸. Exatamente essa porção, que ultrapassa o sensível e não pode ser subsumida à razão, que seria afetada pelo sublime, por isso Schiller caracterizou o sublime como a *representação do supra-sensível*. Diferente do que havia sido postulado por Kant, o sublime tal qual apresentado nas especulações filosóficas de Schiller, ganhara jurisprudência para além do âmbito da natureza e fora convertido em experiência estética. Em outras palavras, Schiller alçou o conceito a uma nova categoria, desta vez diretamente relacionada às artes e, sobretudo ao teatro, na medida em que sua caracterização do *sublime patético* compreendia a representação do sofrimento nas tragédias como atividade provedora desta experiência *par excellence*. Segundo a concepção do autor de *Maria Stuart*, o sofrimento só pode ser experimentado esteticamente

8 Pedro Sússekind e Vladimir Vieira, em nota, nos ajudam a entender o significado do termo “demoníaco” utilizado por Schiller: “Nas Conversações com Eckermann, Goethe explica assim a compreensão do termo: “O demoníaco é aquilo que não pode ser resolvido por meio do entendimento e da razão. Não está em minha natureza, mas estou submetido a ele” (SÚSSEKIND, 2011, pp. 65).

quando não oferece nenhum perigo real ao homem, por esta razão o sublime patético não pode se efetivar na observação da natureza, em situações nas quais o bem-estar ou mesmo a própria sobrevivência podem estar em xeque. Apenas na arte, e principalmente no teatro, onde a ameaça imposta ao homem moral é apenas ilusória, o espectador pode sentir-se aterrorizado e ao mesmo tempo seguro, condição *sine qua non* para a fruição estética e efeito moral do sentimento do sublime.

Portanto, a bela arte deveria afetar a natureza humana apenas como meio para promover a vitória de sua liberdade, isto é, quando o impulso natural fosse sobreposto pela inclinação moral. Provavelmente por isso, Schiller não ficava à vontade com a concepção da serenidade como o pilar do ideal de beleza entre os gregos: “Enquanto não nos convencerem de que a serenidade da alma não é um efeito da insensibilidade, jamais saberemos se ela é um efeito de sua força moral”. (SCHILLER, 1991b, p. 114) Esse é o ponto de partida para a análise do *Laocoonte*, e no exame do poeta a narrativa de Virgílio ocupou lugar tão destacado quanto a escultura grega⁹.

Na concepção de Schiller, o homem antigo “jamais se envergonha da natureza, concede plenos direitos ao nosso ser físico-sensível e, contudo, tem a certeza de que nunca será subjugado por ele” (SCHILLER, 1991b, p. 115. Foi a partir desta perspectiva que o poeta alemão analisou a escultura de *Laocoonte* como uma exímia representação dos ideais de um povo que não temia a dor ou qualquer constrangimento imposto pela natureza, em parte porque reconhecia a sua força, mas, por outro lado, por acreditar que a vontade humana deveria ser superior aos ditames do inesperado¹⁰. Enxergar os gregos dessa forma afastava Schiller da tese de Winckelmann e acrescentava ao debate um importante elemento: para o poeta o Ideal de beleza clássico não assentava sobre a *nobre simplicidade e a serena grandeza*, mas na capacidade de viver em seu espírito a expansão máxima das duas forças que dividem o homem – a natureza e a razão – para ao fim, vivenciar o triunfo desta sobre aquela e a conquista plena de sua liberdade¹¹. Assim sendo, serenidade e simplicidade pareciam a Schiller obstáculos ao efeito patético que a arte trágica deveria provocar: “Na poesia homérica e nos trágicos a

9 Schiller tinha acabado de realizar uma tradução livre da *Eneida*.

10 Não há na obra de Schiller um debate minucioso sobre a tensão entre vontade e destino na cultura grega. A construção de uma imagem idealizada dos gregos, aqui também, nos revela mais sobre os modernos e sua visão de mundo do que acerca de seus antecessores.

11 Essa conclusão talvez nos permita pensar que a teoria da tragédia de Schiller prenunciou o argumento nietzschiniano da coexistência do apolíneo e do dionisíaco na cultura grega.

natureza padecente fala ao nosso coração verdadeira, sincera e fundamente. (...) o que os faz heróis é justamente o fato de sentirem o sofrimento intensa e intimamente, sem que este os subjuguem” (SCHILLER, 1991b, p. 116). O Ideal de beleza que ele procurava nos gregos fundamentava-se na capacidade de suportar a dor e afirmar a comoção do espírito para não se deixar abater por ela.

Essa delicada sensibilidade à dor, essa natureza calorosa, sincera, verdadeira e não encoberta, comovendo-nos tão funda e vivamente nas obras de arte gregas, é modelo de imitação para todos os artistas e uma lei dada à arte pelo gênio grego. A primeira exigência feita ao homem, fã-la sempre e eternamente a *natureza*, que nunca deve ser rejeitada. Porque o homem é – antes de mais nada – um ser físico e sensível. A segunda exigência que lhe é feita, fã-la a *razão*, porque ele é um ser que sente racionalmente, uma pessoa moral, para o qual é dever não deixar a natureza reger sobre si, mas dominá-la (SCHILLER, 1991b, p. 117).

A operação estética deveria apresentar a natureza padecente e, em seguida, a resistência moral ao sofrimento, para que, enfim, o homem moral possa triunfar e fazer prevalecer a sua legislação no convívio social. Vemos aqui, mais uma vez como o referencial grego sustenta uma visão de sociedade almejada para o futuro bastante próximo, pois se o Ideal é forjado a partir de inspiração clássica, sua realização no mundo dialogava diretamente com as demandas dos tempos modernos: racionalismo, civilização, decoro, igualdade de direitos, polidez, a concepção da liberdade como triunfo da razão, entre outros, são pedras de toque da sociedade burguesa em ascensão.

O patético, portanto, não seria o fim da arte, porém o meio para atingi-la, afetar os sentidos é o caminho que a arte trágica trilharia rumo à liberdade. De acordo com Schiller, o patético só é estético se afetar também a razão, bem como é através da razão que uma atitude pode revelar a *nobreza* de um caráter. “Dizemos que um homem age ordinariamente, quando segue apenas as inspirações do impulso sensual; dizemos que age com decência, quando segue os seus impulsos apenas com respeito às leis; e que age com nobreza, sem levar em conta os seus impulsos” (SCHILLER, 1991b, p. 120). Foi esse motivo que levou o poeta a afirmar que apenas a resistência ao sofrimento leva a um fim patético, mas não o sofrimento em si, pois o que lhe importa não é a dor, física ou moral, mas a superação dessa angústia por meio de uma atitude elevada, capaz de livrar o homem do jugo da natureza e afirmar sua vocação racional.

O grande entrave para a realização de tal arte parece ser a dificuldade intrínseca à sua concepção, ou seja, que fenômeno é este que iniciado por forças naturais deve realizar-se fora

do mundo sensível? Para Schiller, a importância de reconhecer a função do *pathos* era central a fim de compreender essa questão, porque o efeito patético de uma obra apenas poderia se estabelecer se o afeto que se inicia no *âmbito da animalidade* encontrasse limite para sua extensão no *âmbito da humanidade*. Em outras palavras, enquanto uma manifestação sensível, a paixão despertada deve parecer “iliberta”, e somente quando alvo da razão, essa paixão deve encontrar a liberdade. Em uma nota Schiller nos esclareceu a questão,

Por isso, uma personagem sofredora, que se apresenta lamurienta e chorosa, só comoverá fracamente, porque lamúrias e lágrimas libertam a dor já no âmbito da animalidade. Muito mais fundamente nos emociona a dor muda e intensa, onde encontramos ajuda na *natureza*, tendo, ao contrário, de buscar refúgio em algo que se situa acima de toda natureza; e justamente nessa *alusão* ao *transcendente* que reside o “*pathos*” e a forma trágica (SCHILLER, 1991b, p. 125).

A representação configura-se patética quando a autonomia moral supera a coerção da necessidade. Para Schiller, era exatamente esse Ideal que as estátuas gregas antigas apresentavam, entre elas, a mais destacada certamente era o *Laocoonte*. Para se aproximar do *Laocoonte* o poeta recorreu a duas narrativas distintas na forma e distantes no tempo, a prosa de Virgílio, na *Eneida*, e a descrição analítica de Winckelmann, em *História da arte da Antiguidade*. Na obra crítica, o contraponto entre a inegável dor física e a aparente serenidade da expressão consiste no fundamento de uma arte cujo Ideal de beleza exige o controle das paixões; o poeta romano, por sua vez, não pretendia em seu relato “adentrar-se no estado da alma de Laocoonte”, já que o episódio foi contado de maneira secundária e, para o sucesso da trama central, não havia a necessidade de explorar a consciência do sacerdote, nem mesmo o conflito moral que lhe assolava, apenas o espetáculo de sua desgraça física já bastava para convencer o povo troiano sobre a vontade dos deuses acerca da oferenda grega.¹² Entretanto, parece-nos que para Schiller o ponto de aproximação entre elas pode residir na visão que ambas permitem do Laocoonte, não como o sacerdote troiano, mas como o homem que sofre mais ao ver os filhos estrangulados pelas serpentes do que com a própria desgraça iminente.

Lessing e seu artigo sobre a escultura antiga também eram uma referência fundamental para esse debate, mas Schiller procurou distanciar-se da perspectiva de seu contemporâneo, na

12 Schiller destacou que se Virgílio nos tivesse deixado conhecer demais a pessoa de Laocoonte, então o herói da ação não mais seria a divindade punitiva, senão o próprio sacerdote troiano, o que teria um efeito desarticulador no enredo da *Eneida*.

medida em que para Lessing importava averiguar os limites da representação poética e da pictórica; enquanto para o autor de *Os salteadores* importava pensar o conceito do patético a partir das duas formas de apresentação do drama de Laocoonte: a escultura e a epopeia. Schiller acreditava ter encontrado ali um dos terrenos mais férteis para a compreensão da relação entre as forças da natureza, a resistência moral e o *pathos* que mediava essa relação. “É de grande efeito que o homem moral (o pai) seja atacado antes que o homem físico” (SCHILLER, 1991b, p. 131), dizia o poeta, para que o patético se estabeleça devemos entender que a ruína de Laocoonte é resultado de sua vontade, uma vez que mesmo em face de um mal terrível, ele renunciou ao direito a sua própria vida em nome de uma batalha perdida pela vida de seus filhos. Na escultura, o pai parece padecer mais pela visão do filho menor enlaçado por uma das serpentes do que pela mordida do outro animal em seu dorso. O predomínio do homem moral sobre o homem natural confere a beleza tão admirada nesta obra e a partir dela exalava o Ideal da arte grega, que deveria ser perseguido pelos modernos: a vitória da razão sobre a natureza, ou ainda, a elevação do homem através da conquista de sua liberdade.

O homem dotado de uma educação estética, tal como sugerida por Schiller nas epístolas a seu mecenas – o príncipe von Augustenburg – não se limitaria a cumprir sua meta na esfera do *dever*, como indicava a segunda *Crítica* kantiana, ele a eleva até o *dever ser*. Essa “doutrina da virtude” desenvolvida por Schiller através da estética completaria a doutrina moral, capacitando o homem a agir moralmente pelo simples apelo à sua virtude, antes mesmo que a razão precisasse colocar em prática seus imperativos. Nessa medida, a estética encurtaria o caminho entre o entendimento e a razão e contribuiria para o exercício da liberdade.

Retomando a conversa

Os debates em torno de temas relacionados à estética tornaram-se uma pedra de toque da tradição intelectual alemã no século XIX, quanto a isso podemos lembrar também das obras de Hegel e Nietzsche e sua preocupação com as questões que enlaçavam arte, nação e história. As interpretações que consideraram o *Laocoonte*, apresentadas neste trabalho, figuram como um episódio exemplar desta trajetória. Para além da questão da "traduzibilidade da arte", podemos perceber entre os autores do final do século XVIII – Lessing, Schiller e Goethe – a atenção a dois aspectos muito caros àquela geração: 1- a afirmação da liberdade como traço

destacado da cultura antiga e principal meta para a cultura germânica já em gestação e 2- a preocupação em defender a poesia como o terreno da ação.

No tocante ao primeiro aspecto, já sabemos o quanto a ideia de liberdade foi convertida em Ideal e transformada na meta última da cultura alemã na passagem do século XVIII para o seguinte. A referência à liberdade pode ser relacionada à necessidade de afirmação da especificidade da cultura germânica face aos avanços da França na Europa Ocidental; bem como poderia ser associada à crítica às estruturas políticas do Antigo Regime e também seria razoável entendê-la como um grito de angústia do homem moderno face às amarras sociais e imposições de seu tempo. Lessing, Schiller e Goethe discordaram da proposição fundamental de Winckelmann acerca da arte dos antigos. Para eles a *nobre simplicidade* e a *serena grangeza* não faziam jus à cultura dos gregos, tão afeita aos erros, temores, fraquezas e paixões humanas. Schiller enfatizava que os gregos não se envergonhavam de sua natureza, porque acreditavam que, quando colocado à prova, seu espírito se elevaria e superaria os ditames do mundo sensível. Era essa altivez de espírito que os alemães buscavam na Grécia, almejavam uma cultura que fosse tão capaz de valorizar a liberdade da vontade como aquela que havia feito da Hélade a maior civilização do Ocidente. Portanto, o par *simplicidade* e *serenidade* deveria ser substituído por um único Ideal, capaz de sintetizar tudo aquilo que a arte alemã deveria cultivar em seu povo: a *liberdade*.

Quanto ao segundo ponto, enquanto tratrólogos, Lessing, Goethe e Schiller estavam constantemente preocupados em refletir acerca do estatuto de sua arte e sua relação com o mundo. Retomando parâmetros aristotélicos, o autor de *A Dramaturgia de Hamburgo* propõe uma distinção entre as duas manifestações do belo – a pintura e a poesia – e a caracterização desta como uma arte temporal garantiu a Lessing a sua afirmação como uma manifestação artística cujo domínio é a ação. Segundo Beate Allert, há camadas na reflexão e produção estética de Lessing que revelam a constatação do crítico de que «*seeing is not enough*», e de que o efeito estético se faz completo quando as consequências éticas da ação são colocadas à mesa. (ALLERT, 2005, p.121) A defesa da *Eneida*, presente nas considerações de Lessing e Schiller – mais uma contrapartida ao trabalho de Winckelmann – pode ser tomada como um indício desta visada, uma vez que a reavaliação da obra de Virgílio apontava para a tentativa de compreensão do sacerdote não como homem, mas como pai, como um ente moral, cujo

sofrimento maior era senão a dor física, mas a insuportável visão do ataque das serpentes aos seus filhos.

Embora não tenha se ocupado das peculiaridades da epopeia e da tragédia, Lessing entendeu que, enquanto artes temporais, ambas dispõem seus elementos através da sucessão de eventos e é nesta esfera que se abre a possibilidade para pensar sua vocação dramática. Ainda em diálogo com Aristóteles, podemos lembrar que é no drama que os homens atuam, construindo seus destinos, enfrentando as desventuras e elevando sua vontade para além das imposições naturais. A interpretação da poesia como uma arte no tempo e sua valorização como palco da ação é também uma maneira de incentivar a agência dos indivíduos. Para Schiller este ponto é basilar, seu teatro era o palco da ação e através daquilo que era encenado, o poeta almejava encorajar, criticar e incomodar de maneira a incitar sua audiência à transformação do mundo.

Referências Bibliográficas :

- ALLERT, BEATE. "Lessing's Poetics as an Approach to Aesthetics". In: FISCHER, Barbara. FOX, Thomas C. (ed.). *A Companion to the works of Gotthold Ephraim Lessing*. Nova York: Camden House, 2005.
- BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BEISER, Frederick. *SCHILLER as a Philosopher: a Re-Examination*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- BERLIN, Isaiah. *Le Mage du Nord, critique des Lumières. J.G. Hamann 1730-1788*. Presses Universitaires de France, 1997.
- CASSIRER, Ernest. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas: Unicamp, 1994.
- ÉSQUILO. SÓFOCLES. EURÍPIDES. *Os Persas, Electra e Hécuba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- GOETHE, J. W. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2008.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- _____. *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.
- _____. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- MEIER, Christian. *Política e Graça*. Brasília: Ed. UNB, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- REILL, Peter Hans. *The German Enlightenment and the Rise of Historicism*. Los Angeles: University of California Press, 1975.
- POTTS, Alex. *Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of Art History*. Yale University Press, 1994.
- SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2002.
- _____. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1991a.
- _____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991b.
- SÜSSEKIND, Pedro. "A Grécia de Winckelmann". In: *Kriterion: Revista de Filosofia*. Belo Horizonte: V. 49, nº117, 2008.

_____. (Organização) *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. Tradução e ensaios Pedro Süssekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

WINCKELMANN. *History of the art of Antiquity*. Los Angeles: Texts and Documents, 2006.

_____. *Réflexions sur l'Imitation dès Ouvres Grecques en Peinture et en Sculpture*. Éditions Aubier: 1990.