

CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS

Goethe,
o *Eikones* de
Filóstrato
e a resistência
aos românticos

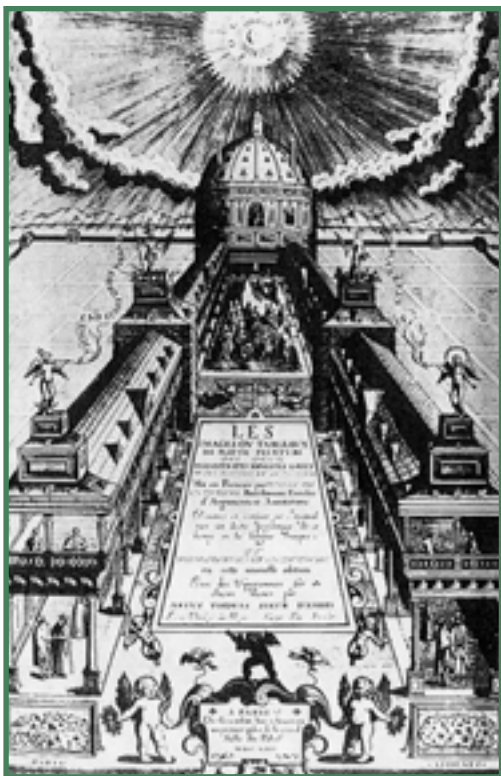
**CLAUDIA VALLADÃO
DE MATTOS** é professora
do Instituto de Artes da
Unicamp e autora de,
entre outros, *Lasar Segall*
(Edusp) e *Expressionismo*
e *Judaísmo* (Perspectiva).

A

té virem à luz, no século XVIII, os tesouros de Herculano e Pompéia, o *Eikones (Imagens)* de Filóstrato era certamente a mais importante fonte de informação sobre pintura na Antigüidade¹. O livro, contendo 65 descrições de pinturas pertencentes a uma suposta galeria napolitana (Figura 1), visitada por Filóstrato, no ano de 220 d.C., tornara-se bastante popular na Itália, especialmente após a sua tradução para vernáculo pelo estudioso grego Demetrios Moschos, em 1505, a mando de Isabella D’Este de Mantua. Desde então, e até o século XIX, muitos artistas, de Rafael a Moritz von Schwind, procuraram fazer reviver a pintura clássica através de um exercício meticuloso de “tradução” das descrições de Filóstrato, ou seja, percorrendo o caminho inverso traçado pelo autor, quando da criação de seu texto².

No século XVIII, porém, com o aprofundamento dos estudos antiquários em diversos centros europeus, uma certa desconfiança em relação a essa fonte começou a ganhar força com base no argumento de que as descrições de Filóstrato nada mais eram do que meros exercícios de retórica sem qualquer base material. A descrença em relação à verdadeira existência das pinturas foi levantada de forma explícita inicialmente pelo tradutor do *Eikones* para o francês, B. de Vigenère, e endossado logo a seguir por um dos mais influentes antiquários da época, o conde de Caylus, para quem elas não passavam de puro produto da fértil imaginação de seu autor, visando a demonstrar suas excepcionais qualidades de orador.

FIGURA 1
Reconstituição da galeria de Filóstrato. Frontispício da tradução de Blaise de Vigenère do Eikones para o francês, Paris, 1614



Reprodução

1 Nascido em Lemnos por volta do ano de 175 d.C., Filóstrato foi um importante retórico da assim chamada “segunda escola sofista”, que floresceu a partir do primeiro século d.C. em Roma, inspirada na arte de Górgias. Após estudos em Atenas, ele iniciou uma vida de ensino itinerante, como fazia a maioria dos sofistas de seu tempo, tendo permanecido algum tempo em Roma, onde se integrou ao círculo intelectual ligado a Julia Domna, mãe do imperador Caracala. Com a morte desse imperador em 217 d.C., Filóstrato retorna à Grécia, morrendo em Atenas em 245 d.C.

2 Um dos primeiros esforços nesse sentido foi feito em 1511 pelo irmão de Isabella D’Este, o duque Afonso D’Este, de Ferrara, ao encomendar uma série de obras inspiradas ao menos parcialmente no livro de Filóstrato para seu camerino D’Alabastro. Entre essas obras estaria o *Meleager* e a *Caça ao javali da Caledônia*, de Rafael, e o *Baco e Ariadne*, de Ticiano.

A polêmica em torno da real existência ou não da galeria em Nápoles estendeu-se por todo o século XIX, envolvendo eminentes estudiosos, como Heyne, Friedrich, Brunn, Kalkmann, entre outros, e retornando mesmo num texto relativamente recente como o de Lehmann-Hartleben que, em 1941, criou um modelo engenhoso, baseado na suposta arquitetura da galeria napolitana, para explicar a ordem um tanto caótica da seqüência das descrições contidas no *Eikones*, acreditando provar com isso que o texto de Filóstrato acompanhava de fato um percurso real dentro de uma galeria real³.

O texto de Goethe sobre *As Pinturas de Filóstrato (Philostrats Gemälde)*, publicado em 1818, que será objeto de análise aqui, deve ser lido também sob o pano de fundo dessa polêmica. Bem no início de sua introdução ao livro, Goethe afirmaria: “Primeiramente será pressuposto que a galeria de pinturas realmente existiu”⁴. As razões que levaram Goethe a adotar tal partido também nos parecem relativamente claras. Como veremos, Goethe desejava fortemente ver no *Eikones* um testemunho da produção pictórica antiga, pois, como Winckelmann, não acreditava que o material arqueológico trazido à luz pelas escavações de Herculano e Pompéia fosse representativo da melhor pintura antiga. Para ele, tais pinturas só poderiam pertencer a um período de decadência da arte clássica e portanto não constituíam, ao menos sozinhas, um modelo adequado para a imitação por parte de artistas contemporâneos. Assim, Goethe considerava preferível que o artista moderno estudasse o texto de Filóstrato, extraindo dali as regras fundamentais da arte grega e usando os achados de Herculano e Pompéia como um material visual complementar que auxiliasse na visualização das descrições contidas no livro.

Apesar de estar firmemente convencido da real existência das pinturas descritas no *Eikones*, Goethe não se mostrava totalmente insensível aos argumentos postos por Caylus e outros com respeito ao caráter retórico do texto. Ele via as descrições de Filóstrato como uma fonte preciosa de informação sobre pintura, porém envolta num discurso

que tinha sua própria perfeição como objetivo principal. Assim, acreditava que, para ter acesso aos princípios da arte contidos naquelas descrições, era necessário em primeiro lugar desbaratar as duas dimensões do texto, separando as descrições “objetivas” de seu invólucro retórico: “Aqui coloca-se para nós a maior dificuldade, para separar o que aquele alegre grupo de fato olhou e o que seria apenas acréscimo retórico”⁵. Essa tarefa, segundo Goethe, dificilmente poderia caber a um artista que, em geral, não dispunha de erudição suficiente para levá-la adiante. Nesse espírito, seu texto propunha uma “reescritura” de Filóstrato, no sentido de preparar o texto para que pudesse ser usado com maior objetividade para fins de reconstrução da pintura antiga. A recriação, por artistas modernos, de todas as 65 pinturas da galeria de Filóstrato, a partir das suas “redescrições”, era o objetivo principal de todo o projeto em seu início. Porém, diz Goethe, por circunstâncias desfavoráveis ele teve de ser ao menos parcialmente abandonado:

“Assim também os amigos da arte de Weimar [*Weimarer Kunstfreunde*] [...] se exercitaram muitas vezes nas descrições de Filóstrato e teriam publicado uma série das mesmas em gravura se o destino do mundo e da arte tivesse favorecido um pouco esse empreendimento. Porém, aquele foi rude demais e esta fraca demais e assim a Grande felicidade e o alegre Bem tiveram infelizmente de ficar para trás”.

A publicação das *Pinturas de Filóstrato*, teria sido, assim, tudo o que restara do grandioso projeto: “Então para que nem tudo se perca, serão divulgados os trabalhos preparatórios, tal como os conduzimos já há vários anos para edificação própria”⁶.

A reescrita de Filóstrato realizada por Goethe envolveu basicamente dois exercícios. Em primeiro lugar, ele procurou reordenar as descrições separando-as em nove grupos temáticos e estabelecendo uma certa hierarquia entre os mesmos. A seguir, reescreveu as descrições do retórico grego (esse trabalho permaneceu inaca-

3 K. Lehmann-Hartleben, “The Images of the Elder Philostratus”, in *Art Bulletin*, 23, 1941, pp. 16-44. O texto de Lehmann é duramente criticado por Norman Bryson em seu artigo: “Philostratus and the Imaginary Museum”, in Simon Goldhill e Robin Osborne (orgs.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1994, p. 255-83.

4 Goethe, *Philostrats Gemälde*, in *Sämtliche Werke*, Munique, Artemis e Deutsche Taschenbuch Verlag, 1986, p. 793.

5 Idem, *ibidem*.

6 Idem, *ibidem*.

bado), pontuando elementos que, em seu entender, pareciam indicar o cumprimento de uma regra essencial da arte da pintura. À medida que lemos a “reescritura” de Goethe, fica claro, no entanto, que mais do que extrair de Filóstrato uma teoria da pintura, seu texto projeta nas obras antigas uma teoria neoclássica da arte do pincel, teoria essa que remonta em última instância ao classicismo do século XVII e à sua recepção seletiva da produção visual do Renascimento.

A PINTURA ANTIGA NA TEORIA DA ARTE DE BELLORI A WINCKELMANN

Como já foi dito, até o início das escavações na região de Herculano e Pompéia, iniciadas em 1738, muito pouco testemunho material sobre a pintura na Antigüidade encontrava-se à disposição dos estudiosos. É certo que desde o século XVI uma série de pinturas vinha sendo descoberta, como as decorações do Palácio de Nero, conhecido como *Domus Auera* (Figura 2) e alguns exemplares de pintura encontrados nos banhos romanos e na região de Tivoli, porém esse conjunto de obras não era suficiente, aos olhos de antiquários do século XVII, como Giovan Pietro Bellori, para permitir um julgamento definitivo sobre pintura na Antigüidade. Além disso, as poucas peças de pintura descobertas pareciam a esses estudiosos não corresponder, do ponto de vista da qualidade, ao que era conhecido sobre escultura antiga.

Nesse contexto, ao escrever em 1680 uma introdução à edição de gravuras de Pietro Sante Bartoli, ilustrando obras da tumba de Nasoni, Bellori elege um caminho alternativo que desembocaria numa convicção central de seu classicismo: a idéia de que a obra de Rafael poderia servir de modelo substituto para aqueles que quisessem estudar a pintura dos antigos. Depois de afirmar que Rafael recriou com a sua arte



FIGURA 2
Decoração do
teto do “Corridor
das Águias”,
Domus Áurea,
Roma. Gravura,
1776

“a elegância, o estilo heróico dos antigos gregos”, Bellori passaria a aconselhar, nesse e em diversos outros escritos, o artista interessado em estudar a pintura dos gregos e romanos, a se voltar preferencialmente para o estudo das obras de Rafael, o “Apeles moderno”, e seus discípulos⁷. As regras da pintura antiga foram assim equiparadas às regras usadas por Rafael para compor seus grandes quadros de história. Para Bellori, de fato, o espírito antigo estaria mais puramente presente nessas obras do que nas próprias pinturas antigas encontradas nos arredores de Roma, uma vez que essas últimas eram, em sua maioria, nada mais do que pintura decorativa. Essa equiparação entre Rafael e os antigos permitiu que a sua arte (e a de seus discípulos) pudesse se impor por muito tempo como modelo a ser imitado, ao lado das grandes obras-primas de escultura antiga, como o *Apolo Belvedere*, o *Laocoonte*, etc.

⁷ Bellori, apud Lucia Faedo, “Percorsi Seicenteschi Verso una Storia Della Pittura Antica: Bellori e il Suo Contesto”, in Evelina Borea e Carlo Gaspari (eds.), *L'Idéia del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, vol. I, Roma, De Luca, 2000, p. 114.



FIGURA 3
Rafael,
O Triunfo
de Galatéia,
afresco,
Villa Farnesina,
Roma, 1514

Ainda no século XVIII, a obra de Rafael era percebida como a mais perfeita encarnação do que deveria ter sido a pintura na época de ouro da Antigüidade. No *Gedanken über die Nachahmung* (*Pensamentos sobre a Imitação*, 1755), ao falar do ideal grego em pintura, não seria um exemplo da Antigüidade clássica que Winckelmann usaria para ilustrar o tema, mas sim a *Galatéia* de Rafael (Figura 3):

“Essas numerosas oportunidades de observar a natureza fizeram com que os artistas gregos fossem mais longe ainda: começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, certas noções gerais que deveriam se elevar acima da própria natureza, uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constitui seu modelo ideal. Assim concebeu Rafael a sua Galatéia. Leia-se sua carta ao conde Baltazar Castiglione: ‘Já que as belezas são tão raras entre as mulheres – diz – sirvo-me de uma idéia precisa nascida na minha imaginação’”⁸.

Tal identificação, já tradicional na segunda metade do século XVIII, entre a pintura de Rafael e a pintura antiga foi certamente um dos fatores que contribuiu para a decepção que muitos artistas e eruditos, incluindo Winckelmann e seu amigo Mengs, experimentaram diante dos achados de Herculano e Pompéia. A resistência em considerar as obras recém-descobertas como exemplo do que teria sido pintura para os antigos aparece claramente na passagem dedicada ao tema da pintura, contida no *Geschichte der Kunst des Altertums* (*História da Arte na Antigüidade*) de Winckelmann:

“Com relação a elas [às pinturas antigas], temos de constantemente deduzir o mais belo a partir das notícias escritas e daquilo que na sua aparência não poderia ser considerado mais do que mediano, considerando-nos tão felizes quanto aqueles que conseguem juntar algumas tábuas depois de um naufrágio”⁹.

E um pouco mais adiante, lemos o seguinte comentário a respeito dos achados de Herculano:

“Os antigos gregos não aprovavam representações sem vida que alegam apenas os olhos e deixam a razão preguiçosa. Além disso, os próprios edifícios extravagantes que as abrigam e suas decorações inconseqüentes e aventureiras mostram que são obras de um período no qual o verdadeiro bom gosto não mais reinava. [...] como devemos julgar as pinturas dessa época, nos mostra Plínio ao dizer que então a pintura já estava agonizando”¹⁰.

Várias passagens de textos de Goethe posteriores à sua viagem à Itália autorizam-nos a pensar que também ele via em Rafael um “Apeles moderno”. O fato de Winckelmann ter se tornado a principal referência para o pensamento do poeta sobre arte nesse período permite compreender as razões dessa sua interpretação “antiquizante” da obra de Rafael: “[...] ele sempre fez aquilo que os outros desejariam ter feito”, ponderaria o poeta diante da “Santa Cecília”, que na

8 Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung*, in Boehm e Miller (orgs.), op. cit., p. 20 [tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop, Movimento/UFRGS, 1975].

9 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, p. 249.

10 Idem, *ibidem*, p. 266.

época ainda se encontrava em seu lugar de origem, na Igreja de San Giovanni in Monte em Bolonha. Em seu texto “Antik und Modern” (“Antigo e Moderno”), lemos ainda sobre o grande artista renascentista: “Aqui temos novamente um talento que nos envia a água mais fresca das primeiras fontes. Ele nunca greciciza, porém sente, pensa e age sempre como um grego”¹¹.

Para Goethe, assim como para Winckelmann (e anteriormente também para Bellori), a obra de Rafael continuava sendo, em última instância, o melhor caminho para o conhecimento da pintura antiga e, desse ponto de vista, seu texto sobre Filóstrato poderia ser interpretado como uma tentativa de reafirmar tal tese. Goethe acreditava que reorganizando e reescrevendo Filóstrato, poderíamos reencontrar, de forma mais segura do que nos objetos escavados em Herculano e Pompéia, os verdadeiros princípios da arte grega, e pressupunha que esses princípios eram bastante semelhantes aos empregados na pintura pelo artista de Urbino.

AS PINTURAS DE FILÓSTRATO SEGUNDO GOETHE

Como dissemos acima, o exercício empreendido por Goethe em sua reescritura do livro de Filóstrato envolvia duas tarefas. Uma primeira de reordenação das descrições e uma segunda de análise e explicitação dos conteúdos teóricos implícitos em cada descrição.

Goethe considerava a reordenação das descrições de Filóstrato, antes de proceder a uma análise detida das mesmas, uma tarefa absolutamente necessária para sua correta leitura:

“Mas não somente a dificuldade de extrair a pura representação de uma tradição retórica impediu que as pinturas de Filóstrato tivessem um efeito feliz. Tão nociva, ou ainda mais nociva, é a forma confusa na qual esses quadros são apresentados um

depois do outro. Se no primeiro caso precisamos de muita atenção, aqui ficamos totalmente confusos. Por isso, foi nossa primeira preocupação a de separar os quadros e distribuí-los sob rubricas, ainda que não de forma rigorosa”¹².

As descrições foram, portanto, redistribuídas por Goethe em nove grupos temáticos, organizados na seguinte seqüência: I. Conteúdos muito heróicos e trágicos, voltados principalmente para a morte e a degeneração de homens e mulheres heróicos e corajosos; II. Abordagens e declarações amorosas, seus sucessos e insucessos; III. Nascimento e educação; IV. Hércules; V. Lutas entre poderosos; VI. Caças e caçadores; VII. Poesia, Canto e Dança enfileiradas e com graça infinita; VIII. Marinhas e temas aquáticos, algumas paisagens; e por último, IX. Naturezas-mortas.

Não é difícil perceber que a reorganização das descrições de Filóstrato impunha também uma nova hierarquia a elas. Enquanto no texto do retórico grego a narrativa heróica podia conviver lado a lado com uma descrição de paisagem, ou com uma natureza-morta, na versão de Goethe, tal convivência era vista como imprópria e – importante – imprópria do ponto de vista dos próprios gregos!! É como se a desordem das descrições do livro se desse a um infeliz acaso (a um percurso aleatório feito por Filóstrato na galeria napolitana, por exemplo), que teria nos impedido por muito tempo de reconhecer a hierarquia temática inerente à teoria da pintura grega. Com a reordenação das descrições de Filóstrato, Goethe claramente procurava projetar a hierarquia de gêneros, essencial às teorias clássicas da pintura, ao menos desde o século XVII, na teoria da arte grega. Os temas heróicos seriam, assim, também no mundo clássico, vistos como mais nobres do que temas de gênero, ou paisagens e naturezas-mortas, exatamente como acontecia com o julgamento da arte desde o Renascimento.

No que diz respeito à reescritura das próprias descrições, devemos manter em mente que o objetivo de Goethe era facilitar

11 Goethe, “Antik und Modern”, in *Goethe Werke*, Hamburger Ausgabe, Munique, Beck, 1982, vol. 12, p. 175. Andreas Beyer também aponta para essa proximidade entre Goethe e Winckelmann no que diz respeito à recepção de Rafael, enfatizando ainda o caráter programático dessa opinião no combate de Goethe contra a valorização da religiosidade do “primeiro Rafael” pelos “Nazarenos”. Cf. Andreas Beyer, “Kunstfahrt und Kunstgebilde”, in *Goethe und die Kunst*, op. cit., pp. 447-54.

12 Goethe, op. cit., p. 794.

a sua “retradução” para a pintura. Com esse objetivo, suas intervenções ocorriam em dois âmbitos: primeiramente, o poeta via como parte de sua tarefa explicitar aquilo que se encontrava apenas subentendido em Filóstrato. Principalmente as alusões a Homero presentes no texto do retórico grego foram, via de regra, transformadas em verdadeiras citações de passagens específicas da *Ilíada*, ou da *Odisséia*. “Para além de Filóstrato, e de forma diferente deste, Goethe retorna aqui a Homero”, comenta Christoph Michel em sua análise do texto de Goethe¹³.

Aqui, Goethe punha-se novamente na esteira de Winckelmann, que considerava uma qualidade essencial da obra de Homero a *enargeia*, isto é, sua excepcional capacidade de pôr a cena “diante dos olhos” do leitor, ou pintá-la com clareza. Também Goethe considerava Homero um “pintor”. Durante o período em que coordenou, em Weimar, um concurso para artistas que visava a fazer reviver uma pintura de raiz clássica na Alemanha (falaremos mais adiante sobre esse prêmio) as propostas de temas eram invariavelmente retiradas de Homero, exatamente por essa razão. Na justificativa da proposta para o primeiro prêmio lançado no ano de 1799, Goethe escreveria:

“A poesia de Homero fornecera [aos gregos] o mito com tanta plasticidade, naturalidade, vivacidade e coerência interna de maneira que nunca ocorria da imaginação artística lançar mão do informe, fantástico e do confuso. Também os artistas modernos, alienados frente à natureza e submetidos à ilusão da imaginação, deveriam procurar nas cenas simples, naturais e elevadas a uma forma significativa-total, presentes na *Ilíada* e na *Odisséia*, seu apoio e orientação”¹⁴.

A tentativa de fazer emergir a voz de Homero nas descrições de Filóstrato aparece claramente em sua reescrita da descrição do *Ciclope e Galatéia*¹⁵. Eis o texto de Filóstrato:

“Os homens ceifando os campos e colhendo as uvas, meu menino, não cultivaram a

terra nem plantaram as vinhas, mas a terra entregou-os tais frutos por vontade própria; eles são, na verdade, ciclopes, para quem, não sei por que, como querem os poetas, a terra deve produzir seus frutos espontaneamente. E a terra também fez deles um povo de pastores, ao alimentar seus rebanhos, do qual o leite é tomado como bebida e comida. Eles não conhecem as assembléias, nem os conselhos, nem casas, mas habitam as fendas das montanhas”¹⁶.

Goethe o reescreve da seguinte forma:

“Você vê aqui, meu filho, as praias de rochedos escarpados e montanhosos de uma ilha feliz, pois vemos que nos vales e locais adjacentes encontram-se vinhas e colhe-se o trigo. Esses homens, no entanto, não plantaram ou semearam nada, mas tudo cresce sozinho para eles, segundo o desejo dos deuses e dos poetas. Você também pode ver cabras e carneiros pastando tranquilamente nos locais mais altos: pois os habitantes amam tomar também o leite, tanto puro, quanto com mel, como bebida e como comida.

Você se pergunta qual povo estamos vendo? então respondo-lhe: são os rudes ciclopes, que não constroem casas, mas se abrigam isolados nas cavernas das montanhas, por isso também não realizam qualquer negócio em comum, nem se reúnem em qualquer forma de assembléia”.

Se agora nos voltarmos para o texto de Homero, veremos como Goethe faz o poeta reaparecer no texto de Filóstrato ao recuperar a centralidade da paisagem da ilha dos ciclopes na sua reescrita, além de introduzir o desejo dos deuses como a explicação última de sua condição. Eis o canto IX da *Odisséia*, na tradução de Carlos Alberto Nunes:

“Fomos, depois, aportar ao país dos soberbos Ciclopes, destituídos de leis, que, confiados nos deuses eternos, não só não cuidam de os campos lavrar, como não plantam nada. Tudo lhes nasce espontâneo, sem uso de arado e sementes, trigo e cevada,

¹³ Michel, op. cit.

¹⁴ Goethe, citado em Ernst Osterkamp, “Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit”, in *Goethe und die Kunst*, op. cit., p. 315.

¹⁵ Em Filóstrato o título faz referência apenas ao “Ciclope”.

¹⁶ Philostratus, *Images*, Londres, William Heinemann, 1931, Livro II 18, p. 213. Tradução minha.

bem como vinheiras, que vinho produzem, de cor vermelha; na chuva de Zeus vem a vida dos frutos. Leis desconhecem, bem como os concílios nas ágoras públicas. Vivem agrestes, somente nos sismos das altas montanhas, em grutas côncavas, tendo cada um sobre os filhos e a esposa plenos direitos, sem que dos demais o destino lhe importe. Nota-se uma ilha pequena, que fora do porto se estende, nem mui distante nem perto da terra dos homens ciclopes, muito sombreada, onde cabras se encontram em número infinito, todas selvagens, que os passos dos homens jamais afugentam”.

Recuperando a força imagética de Homero para a descrição de Filóstrato, Goethe acreditava estar ajudando o artista moderno na tarefa de “traduzir” a descrição em uma imagem pictórica fiel à imagem antiga

Com respeito à descrição que Goethe faz da Galatéia, observamos, como já havia feito Christoph Michel, que ela se baseia muito mais na Galatéia de Rafael. Sua imagem é menos natural, muito mais idealizada, assemelhando-se à própria Vênus deslizando em sua concha sobre o mar, em tudo oposta à imagem brincalhona e quase fútil da Galatéia de Filóstrato¹⁷. Nesse contexto, vale lembrar ainda que o livro de Goethe publicado em 1818 trazia, ao lado de reproduções de algumas obras antigas, um grande número de ilustrações de obras renascentistas, especialmente de gravuras de Giulio Romano¹⁸.

A segunda forma de intervenção que Goethe realiza nas descrições do retórico visava, diretamente, à extração de uma teoria da arte do texto grego e aqui vemos ocorrer a citada projeção de valores clássicos sobre o texto antigo. Em vários momentos de sua reescritura, Goethe introduz comentários que visam a sintetizar a operação teórica que, a seus olhos, teria sido realizada pelo artista que pintara o quadro antigo e foi preservada nas descrições de Filóstrato.

A primeira reescritura realizada por Goethe, referente à descrição de “Antíloco”, abre, por exemplo, com um desses comentários: “A exigência principal de uma composição grandiosa, reconhecida já

pelos antigos, é a de que muitos caracteres significativos devam se unir em um ponto central que, sendo suficientemente efetivo, incite-os a revelar suas características próprias, a partir de um interesse comum”¹⁹. Não podemos deixar de ouvir aqui os ecos de uma teoria albertiana de adequação das partes ao todo, assimilada pela doutrina acadêmica francesa no século XVII. Eis o que Lebrun diria em sua famosa conferência sobre a *Queda do Maná* de Poussin:

“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; é preciso no entanto observar que em um quadro só pode haver um único tema; e ainda que seja coberto com grande número de figuras, elas devem todas ter uma relação com a figura principal [...]”²⁰.

Sabemos que, ao lado de Poussin, Rafael era igualmente um exemplo de respeito rigoroso a tais regras de decoro, tanto para Lebrun, quanto para teóricos como Bellori e os seguidores do “Belo Ideal” na segunda metade do século XVIII.

Igualmente, a teoria do “momento propício”, associada a esse princípio de centralidade temática, aparece num comentário teórico que Goethe introduz em sua reescritura da Ariadne: “O mais belo, talvez único exemplo, em que uma série de acontecimentos são apresentados, sem suspender a unidade do quadro”.

Em “Menoqueus”, Goethe argumenta a favor da existência de uma teoria da perspectiva na Antigüidade, um tema polêmico na época, já que a maior parte dos achados de Herculano e Pompéia tendia a negar tal afirmação. Diz o poeta ao final de sua descrição: “O quadro foi pintado com um ponto de vista elevado e uma espécie de perspectiva foi introduzida”.

Goethe ainda faz um esforço grande para “moralizar” algumas das descrições de Filóstrato, retirando trechos inteiros que pudessem soar como puramente eróticos e sem qualquer intenção edificante. O caso mais evidente de tal procedimento ocorre

17 Michel, op. cit. p. 141.

18 Idem, ibidem, p. 128.

19 Goethe, op. cit., p. 800.

20 Félibien, “Conférence de l’Académie Royale de Peinture et Sculpture”, in Thomas Gaehtgens, *Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Kunstgattung*, Berlin, Riemer, 1996, p. 156.

na reescritura da narrativa “Cupidos” (“Pré-Jogos dos Deuses do Amor”, em Goethe). Aqui o poeta suprime um comentário de Filóstrato sobre práticas homossexuais que deve ter lhe parecido escandaloso²¹.

Poderíamos prosseguir com os exemplos, mas os apresentados até aqui parecem ser suficientes para ilustrar nosso argumento. Ao desejar extrair uma teoria da arte antiga da obra de Filóstrato, clarificando-a de forma a permitir a “tradução” da descrição novamente em imagem, Goethe essencialmente projeta uma teoria clássica da pintura sobre o texto grego, colhendo assim o que ele mais desejava: a prova de uma profunda afinidade entre a teoria da pintura antiga e os preceitos do neoclassicismo.

Observando o contexto em que Goethe escreve o *Philostrats Gemälde*, convencemo-nos rapidamente que um tal exercício não era desinteressado, ao contrário, tinha um propósito preciso. Após retornar da Itália, Goethe não só se dedica de forma intensa a uma reflexão sobre artes plásticas, mas decide, juntamente com seu amigo e pintor Heinrich Meyer, fazer frente ao novo modelo de pintura que começava a ganhar terreno na Alemanha e que era, em sua essência, profundamente anti-clássico. A reescritura de Filóstrato faz parte de um conjunto de iniciativas de Goethe que visavam a impor um projeto clássico para a pintura alemã.

FILÓSTRATO CONTRA OS ROMÂNTICOS

A partir da viagem à Itália, Goethe abandona a poética *Sturm und Drang* de sua juventude e, nas primeiras décadas do século XIX, passa a ver na arte um caminho para superar o isolamento do sujeito em relação ao mundo, isto é, para restabelecer uma relação “verdadeira” e “saudável” entre homem e natureza. A leitura atenta de Winckelmann durante o *séjour* italiano o havia convencido de que o único caminho para atingir tal objetivo seria o da imitação

dos antigos, pois na Grécia “O sentimento ainda não tinha sido fragmentado pela observação e tal divisão [entre homem e mundo] praticamente incurável ainda não havia se processado na saudável força humana”²².

Tal desejo de recuperar o mundo antigo para a modernidade levou Goethe a desenvolver um programa sistemático para o fomento de uma arte de raiz clássica na Alemanha, promovendo entre os anos de 1799 e 1805 um concurso para artistas, denominado *Weimarer Preisaufrage*²³. O programa, que, analisado do ponto de vista do desenvolvimento das artes na Alemanha do período, possuía um caráter marcadamente conservador, de resistência sistemática à nascente estética romântica, pode ser melhor compreendido se observado em sua relação com o classicismo peculiar de Goethe. Como bem afirmou Ernst Osterkamp, “Goethe via nas premiações [...] primeiramente e acima de tudo a possibilidade de transformar em prática suas visões teóricas sobre arte construídas desde sua viagem à Itália”²⁴.

Sabemos que o projeto goethiano de tradução das descrições de Filóstrato novamente em pintura, do qual resultou a publicação do *Philostrats Gemälde*, em 1818, data exatamente desse período. Assim, parece-nos evidente a tentativa do poeta de extrair uma teoria da arte dessas descrições que pudesse sustentar e orientar a produção dos artistas alemães contemporâneos.

Tal teoria seguia a longa tradição, estabelecida por Bellori, de associar a pintura antiga àquela de Rafael, e o *Philostrats Gemälde*, nesse sentido, procurava fornecer uma “prova” definitiva dessa identidade. Juntos, os antigos e Rafael, o “Apeles moderno”, podiam então cumprir o papel de modelos exemplares, servindo como inspiração aos jovens artistas, que corriam o risco de serem captados pela estética romântica que ganhava fôlego na Alemanha e em toda a Europa.

Segundo Goethe, os românticos haviam abandonado o exemplo dos gregos e tinham se entregado às armadilhas de suas fantasias, tornando-se apenas capazes de produzir fantasmas. Esse caminho era, a seu ver, extremamente perigoso, como demonstra-

21 Na passagem, Filóstrato faz um comentário a respeito de uma magia para preservar um amor homossexual, conhecida na Antiguidade, por ocasião de sua descrição da brincadeira dos cupidos com uma lebre [“Philostratus”, op. cit., pp. 27-9].

22 Goethe, “Winckelmann und sein Jahrhundert”, in *Goethe Werke*, op. cit., vol. 12, p. 103.

23 Goethe organizou anualmente, entre 1799 e 1805, em parceria com seu amigo e pintor Heinrich Meyer, uma “Premiação para Artistas Plásticos” (*Preisaufrage für Bildende Künstler*) em Weimar, que visava a reformar a arte através de um modelo winckelmanniano, combatendo ao mesmo tempo a crescente popularidade dos artistas românticos na Alemanha. Sobre os *Preisaufragen* ver: Ernst Osterkamp, “Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Preisaufrage für Bildende Künstler 1799-1805”, in Sabine Schulze (org.), *Goethe und die Kunst*, catálogo de exposição no Schirn Halle Frankfurt a.M., Hatje, 1994.

24 Cf. Ernst Osterkamp, “Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Preisaufrage für Bildende Künstler 1799-1805”, op. cit., p. 312.

va o destino de um dos maiores pintores alemães de seu tempo, Philipp Otto Runge, morto em 1810 com apenas 33 anos. Em 1811, discutindo o ciclo *Zeiten* (*Tempo*) do artista com seu amigo Sulpiz Boisserée em Weimar, Goethe declararia:

“Veja o senhor aqui, que tipo de coisa isso é: enlouquecedora, bela e louca ao mesmo tempo [...] ele quer abarcar tudo e se perde, assim, sempre no elementar, ainda que com enorme beleza nos detalhes. Aqui o senhor pode ver que trabalho diabólico, e aqui outra vez, toda a graça e a magnificência que o sujeito produziu, mas o pobre diabo também não agüentou, ele já partiu, não é possível de outra forma, aquilo que se encontra assim na beira do abismo deve morrer ou enlouquecer, nisso não existe qualquer bênção”²⁵.

Para evitar o abismo, esse caminho sem volta traçado pelos primeiros românticos, Goethe propunha a imitação dos clássicos (via Rafael), fornecendo através de sua leitura de Filóstrato bases sólidas para a retomada da teoria da pintura antiga por artistas modernos.

Voltando agora ao nosso tema e pensando o livro de Goethe a partir da questão da éfrase, poderíamos dizer que, se havia algo que o poeta desejava colocar com clareza “diante dos olhos” de seu leitor, esse “algo” era sem dúvida a própria teoria da pintura antiga. Uma bela ilusão que fazia parte do comovente otimismo característico da obra de Goethe nos anos que se seguiram imediatamente ao seu retorno da Itália, mas que logo seria posto à prova diante da complexa realidade alemã do início do século XIX.

25 Goethe, citado em: Frank Büttner, “Abwehr der Romantik”, in *Goethe und die Kunst*, op. cit., p. 457.