

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes –UnB  
Programa de Pós-Graduação em Arte

**História(s) da Arte e o Sintoma Alegórico:  
Por uma Releitura de Winckelmann**

Marco Antônio Ramos Vieira

Marco Antônio Ramos Vieira

**História(s) da Arte e o Sintoma Alegórico:  
Por uma Releitura de Winckelmann**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Arte, ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (Presidente)

Prof. Dr. Emerson Dionísio de Oliveira (IdA/UnB)

Prof. Dr. Rogério Lima (TEL/UnB)

Prof. Dr. Walter Romero Menon (Filosofia/UFPR)

Brasília, 23 de novembro de 2018

*À Maria da “Graça” Ramos Vieira in memoriam –mãe - a cujo nome sempre retornarei como benção e amparo. A meu pai, Antônio Neto Vieira, que sempre se impõe com a força de uma lei que estrutura.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Biagio D'Angelo, cuja orientação, pautada pela diligência, firmeza, dedicação e erudição ímpar, proveu o norte que torna o texto tese.

Aos Professores Emerson Dionísio de Oliveira e Walter Romero Menon, cuja leitura do texto apresentado no Exame de Qualificação, mostrou-se definitiva para o encaminhamento teórico que resultou na tese que ora se apresenta.

À preciosa amizade de Miriam Silvestre Limeira, pérola que torna o incômodo da ostra, tolerável pois se pode crer na beleza. Ao carinho das amigas Verrah Chamma e Valéria Pena-Costa.

A **CAPES** pelo fomento para a pesquisa que dá origem a esta tese.

A todos os meus alunos ao longo de uma vida dedicada à docência, em particular, aos alunos particulares que nos últimos tempos tornaram a vida possível em vários sentidos. Foi deles que se retirou o alimento para o corpo e para o espírito. Alunos de língua inglesa e dos cursos de História da Arte que ministro de maneira autônoma no espaço gentilmente cedido pelos proprietários da Boulangerie, Guillaume Petigas e Thaís Melo, e da Hill House, Carlos Alberto Oliveira. Foi deles que recebi a confirmação mais preciosa de que valeria a pena resistir e insistir em um caminho inevitavelmente marcado por meandros e vicissitudes inerentes à experiência escritural de uma tese. São eles, em ordem alfabética: Alexandre Heller, Aline Rangel Fernandes, Ana Lúcia Vieira da Costa, Anna Amorim, Carmella Tonet, Cláudia Meirelles, Cláudia Salomão, Cleucy Oliveira, Eduardo Vieira de Carvalho, Fernanda Matos, Fernanda Pessoa, Fernando Bueno, Gabriella Constantino, Hugo Aguiar, Izabella Collares, Isaura Vasconceos de Lara Resende, Juliana Ferreira, Keyla Guerreiro Costa, Kika Cardoso, Leliane Souza, Marina Adorno, Mário Mirandha, Patrícia Vaz, Paula Branco de Mello, Paulo Penna, Plínio Ricardo, Rachel Sabino, Renata Rosada, Rita Minetto, Roberta Pinheiro, Romana Coelho, Sérgio Silveira, Sílvia Amélia Oliveira, Téli Pacheco, Valesca Tonet, Vinícius Souto.

À f/508 pelo convite para ministrar a disciplina Linguagem e Semiótica na Especialização em Fotografia como Suporte para a Imaginação, uma experiência renovadora para mim.

À Galeria Ponto pela oportunidade de oferecer os cursos livres Pequeno Laboratório Curatorial e Arte, Retorno Revolta, Retorção: Lacan, Crítica, Teoria e História da Arte.

A Karla Osório, galerista brasileira, a quem devo meu ingresso profissional como curador no mundo das Artes Visuais.

A meu sobrinho, Gabriel Ramos Vieira de Almeida e a Ângelo e a Alessandra, pelo carinho e torcida fraternos.

A Hendrika, minha pequena, delicada e elegante companheira canina, que envolve e aquece nos dias felizes e nos dias tristes.

## RESUMO

A trama escritural desta tese tece-se ao redor das elaborações em torno da abordagem ecfrasal, assim como ela se apresenta em Johann Joachim Winckelmann. O historiador da arte alemão assume em seus textos um olhar melancólico diante dos fragmentos e ruínas do passado da Antiguidade e se fixa nestes rastros e vestígios no intuito de aceder ao objeto irremediavelmente perdido da Arte Antiga. A História da Arte é marcada assim pela morbidez de um desejo melancólico à procura de uma “verdade” estética. Convocam-se, assim, à cena desta proposição teórica, a contribuição da teoria lacaniana e da filosofia de Jacques Derrida. Em Lacan, enlaçam-se Sujeito e Linguagem, com implicações diretas sobre o estatuto da verdade para o discurso histórico. Derrida, por sua vez, ao problematizar o lugar e as implicações da escritura, ocupará um lugar determinante naquilo que a escrita encerra como espaço de uma textualidade em que se fabrica o tecido mesmo do passado.

Nesta tese, propomos uma releitura da escritura de Winckelmann à luz de uma revisão da Alegoria, a partir de suas potências figurativas para a constituição do saber em torno dos objetos, fenômenos e manifestações da arte. Em nosso retorno ao texto winckelmanniano, sugerimos que já nas páginas de *Reflexões sobre a Arte Antiga* e *História da Arte Antiga entre os Gregos* subsista a ideia de uma História da Arte como potência propositora de mundos, em última instância, ficcionais, que triunfa.

Em nossa aposta investigativa, interessa-nos como este modelo alegórico se inscreve no discurso ao redor da Arte, pois a verdade histórica se tece e se articula como um exercício de *fictio* e *poiesis*.

PALAVRAS-CHAVE: Winckelmann; Teoria lacaniana; História da Arte; Alegoria; *Ekphrasis*.

## ABSTRACT

The scriptural tissue of this thesis is woven around the resonances stemming from the *Ekphrasis* as a mode of aesthetic textual apprehension as featured in Johann Joachim Winckelmann. The German art historian assumes a melancholic gaze before the fragments and ruins of the past in Antiquity and is captured by these traces and vestiges with a view to accessing the irretrievably lost object encapsulated in Ancient Art. Art History is thus marked by the morbidity of a melancholic desire in pursuit of aesthetic truth. In an effort to reveal the implications therein to the notion of truth in historical discourse, the argumentative structure of the thesis resorts to Lacanian Theory, in which the subject and language are interconnected and to Derridean Philosophy, which problematizes the implications of the notion of writing as the textual *locus* of the invention of the past as a rhetoric artifact.

In this thesis, Winckelmann's writing is the object of a critical revision in the light of the figurative unsuspected potentialities of Allegory and its impact on the constitution of the knowledge of art objects, phenomena and manifestations. In our return to Winckelmann's text, it is suggested that in the pages of *Reflexions on Art History* and *The History of Ancient Art among the Greeks* the idea of History of Art as a discourse capable of proposing potentially fictional worlds is already present.

In our investigative enterprise, the interest resides in how this allegorical model is absorbed by the discourse on Art, for the historical truth is the object of an exercise partaking many of the processes featuring in *fictio* and *poiesis*.

PALAVRAS-CHAVE: Winckelmann; Lacanian Theory; Art History; Allegory; *Ekphrasis*.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
1.1: O lugar da Linguagem na História da Arte.....	15
1.2: História da Arte como Ficção.....	18
1.3: História da Arte e Fetiches.....	31
1.4: Winckelmann e a <i>Ekprasis</i> .....	41
1.5: Anacronismos e a História da Arte.....	43
1.6: Paradoxos de Uma Tese ao Redor da História da Arte.....	45
1.7: Uma Tradução do Passado?.....	48

### **Capítulo I: A Máscara (In)visível da Linguagem: a Alegoria como Sintoma**

Preâmbulo.....	54
2.1: Linguagem e mundos ficcionais de Saussure a Lacan e Derrida.....	59
2.2: Signo e o Discurso da História da Arte.....	66
2.3: Significante como Sinal de Ausência.....	69
2.4.: De Lacan a Winckelmann: Anacronismos .....	71
2.5.: Sintoma e <i>Rebus</i> .....	76
2.6: A Alegoria e A Narrativa da História da Arte.....	85
2.7: A Alegoria e a Escritura da História da Arte.....	91
2.8: História da Arte e Mito.....	92
2.9: A História da Arte e sua Desconstrução.....	94
Breve Epílogo.....	97

### **Capítulo II: Alegoria e Ruínas: Entre a Literatura e a História**

3.1: Prelúdio.....	103
3.2: A <i>Literariedade</i> e a História da Arte.....	108

3.3: Retórica de uma Tese em Torno da História da Arte.....	110
3.4: Biografismo Ficcional e História da Arte.....	115
3.5: Winckelmann e o Passado na História da Arte.....	118
3.6: A “Visão” de Winckelmann.....	125
3.7: <i>Détruire</i> a História da Arte?.....	133
3.8: A Escrita da História da Arte como Encenação.....	142

### **Capítulo III: *História-Imagem* ou a História da Arte como Miragem**

4.1: Imagem, Pensamento e Escrita: Aporias.....	146
4.2: O Belo em Winckelmann e a Escrita da História.....	154
4.3: A Coisa Literária: A Iconicidade em Winckelmann.....	160
4.4: Corpo em ruínas, objeto de ficção.....	164
4.5: Mímesis, Citação, Alegoria.....	165
4.6: O Teatro Representacional e sua Desconstrução.....	174
4.7: Winckelmann, Ruskin, Pater.....	187
4.8: Esboço de uma <i>História-Imagem</i> .....	208
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>222</b>
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	<b>231</b>



## Lista de figuras

1. Anton Raphael Mengs. *Retrato de Johann Joachim Winckelmann*, 1777. Óleo sobre tela, 63,5 x 49,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA..... **10**
2. Imagens alegóricas extraídas de *Imago primi saeculi Societas Iesu*, Companhia de Jesus, 1604, Antuérpia.....**89**
3. Apolônio de Atenas, *Torso Belvedere*, séc. I, mármore, Museu do Vaticano.....**103**
4. Giovanni Paolo Pannini, *Fantasy view with the Pantheon and other monuments of Ancient Rome*, 1757, óleo sobre tela, 172,1 x 229,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.....**137**
5. Giovanni Paolo Pannini, *Picture Gallery with Views of Ancient Rome*, 1757, óleo sobre tela, 172,1 x 229,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.....**139**
6. René Magritte. *La condition humaine*, óleo sobre tela, 100 x 81cm, National Gallery, Washington, DC, EUA.....**170**
7. Johannes Vermeer. *A arte da pintura*, 1666-68, óleo sobre tela, 120 x 100cm, Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria..... **181**
8. Annibale Carracci, *Autorretrato em um Cavalete em um Atelier*, 1604, óleo sobre tela, 42,5 x 30cm, Hermitage, São Petersburgo, Rússia.....**182**
9. Diego Velázquez. *Las Meninas*, 1656, óleo sobre tela, 320 x 276 cm, Museu do Prado, Madri, Espanha.....**183**
10. René Magritte. *La condition Humaine*, 1935, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Simon Spierer Collection, Genebra, Suíça.....**222**



## INTRODUÇÃO

“As alegorias são, no reino dos pensamentos,  
o que as ruínas são no reino das coisas”

(Walter Benjamin)



Anton Raphael Mengs (1728-1779), *Johann Joachim Winckelmann*, 1777.  
Óleo sobre tela, 63.5 x 49.2 cm , The Metropolitan Museum of Art,  
Nova York, EUA

O texto de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) insere-se como um capítulo incontornável e determinante, ainda que controverso, na constituição do campo de saber nomeado “História da Arte Ocidental”. Sua aparição em *L’image survivante – Histoire de l’Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg* (DIDI-HUBERMAN, 2002) reconhece-lhe a centralidade mas acusa-o de haver fundado sua “História da Arte” como uma disciplina necrológica, marcada pelo desejo mórbido e melancólico, por um luto ( FREUD, 2014) inspirado pelos fragmentos e ruínas de uma Grécia cuja *preteridade* - neologismo cunhado por Paul Ricoeur (2007) – é o efeito, para nós, de uma fabulação mitopoética estruturada escrituralmente<sup>1</sup> e travestida de uma

---

<sup>1</sup> “Escrituralidade” figura no texto *A história, a memória, o esquecimento* de Paul Ricoeur para designar a fase em que o relato histórico assume sua forma de “escrito”. Ricoeur, o faz dentro

cientificidade que ignora suas motivações de natureza *sintomal* e alegórica. É a “tropológica” (WHITE, 2014) que nos pauta a escrita que intenta surpreender no texto winckelmanniano os travestimentos tropológicos do sintoma alegórico: “Trópico é a sombra da qual todo discurso realista tenta fugir”, nos termos de Hayden White (op. cit., p. 14). É o que irá descortinar, em Jean-Jacques Rousseau, o comentário derrideano em *Gramatologia* do excerto que se cita abaixo do filósofo oitocentista:

Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram paixões, as suas primeiras expressões foram tropos. A linguagem figurada foi a primeira a nascer, o sentido próprio foi encontrado por último. Só se denominaram as coisas por seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob sua forma verdadeira. A princípio só se falou em poesia; só se tratou de raciocinar muito tempo depois. (ROUSSEAU *apud* DERRIDA, 1999, p.330).

Esta tese desenrola-se contra um pano de fundo teórico em que Jacques Lacan e Jacques Derrida contribuem para uma revisão das relações entre sujeito e saber a partir da escavação do solo da metafísica logocêntrica ocidental. Problematizam-se, assim, tanto o sujeito como o saber a partir da linguagem (*logos*) e da escrita alfabética como estruturas em que recalcamientos – objetos de uma escavação de feições arqueológicas empreendida por Lacan e Derrida- atuam mascarados sobre a *episteme* e aqui nos levam à complexificação da constituição do saber histórico-discursivo em torno da Arte. Nas palavras de Derrida: “A escritura alfabética, representante de representante, suplemento de suplemento, agrava a *potência* da representação. Perdendo um pouco a presença, restitui-a um pouco melhor” (DERRIDA, 1999, p.361).

O que nos leva a poder afirmar de onde partimos para problematizar o discurso histórico a partir da potência tropológica que se detecta em nossa análise do texto winckelmanniano: a restituição representacional de um presente ausente

---

de um quadro em que a contribuição de Jacques Derrida para a reflexão sobre linguagem a partir do *arquitraço*, do traço escritural que possibilita a significação, desempenha um papel fundamental de sua arquitetura argumentativa.

é uma ficção metafísica. A “presença” é a maior ficção. A maior quimera e encontra-se na base de toda a lógica representacional, da qual a narrativa histórica é o maior arauto. Compreender uma tal relação com o suposto “referente” e sua translação escritural não equivale a ignorar sua potência figurativa, sua capacidade de comandar toda uma engrenagem discursiva a partir da qual se “criam” mundos representacionais que, por sua vez, sustentam a “ficção” e as ficções que permitem ao sujeito da linguagem e da representação oferecer-se “quadros” em que possa amparar sua crença na linguagem.

O texto winckelmanniano nos mobiliza o olhar, pois nele se desvela, a partir de nossa leitura, uma escrituralidade sedutora e persuasiva, naquilo que o retórico – como o lemos nesta tese e que se delinearão ao longo de nosso texto – pode conter como uma série de mecanismos e estratégias tropológicas atinentes à estrutura ficcional, como o é a que se aloja no escrito de Johann Joachim Winckelmann, e que se revela inequivocamente determinante para tudo o que sobrevive e insiste na delimitação do campo de saber nomeado “História da Arte”.

Intentar-se-á demonstrar que o texto de Winckelmann se produz à sombra de um sintoma que engendra conceitos, esquemas, valores que são cúmplices de uma fabulação típica de uma discursividade que historicamente aderiu à “ideia de arte” e que se curva à imposição alegórico-poética de sua narrativa e escritura. A linguagem-objeto da História da Arte para nós, desdobra-se em uma série de sucessivas miragens de natureza alegórica. A metalinguagem é a miragem por excelência. Aqui, a miragem é constitutiva de uma paisagem teórica em que a linguagem se *mira* num espelho autorreferente. A linguagem-objeto é miragem, ainda que operatória. Ela esbarra na opacidade que veda a possibilidade de transparência referencial.

Qualquer tentativa de “metalinguajar”, se assim posso me exprimir, demonstra isso. Ela não pode fazer outra coisa senão tentar partir daquilo que sempre definimos, toda vez que avançamos num esforço dito lógico: uma linguagem-objeto. Ora, nos enunciados de qualquer dessas tentativas lógicas, pomos o dedo em cima de que essa linguagem-objeto é inapreensível. É da natureza da linguagem – não digo da fala,

digo da própria linguagem- que, no que concerne à abordagem do que quer que seja que o signifique, o referente nunca é o certo, e é isso que cria uma linguagem. (LACAN, 2009, p. 43).

Gilson Iannini (2012) detecta na máxima lacaniana de que “não há metalinguagem” a impossibilidade do amparo que sustentou o edifício *logofonocêntrico* ocidental em uma linguagem capaz de oferecer a garantia de metadiscursos ou instâncias extradiscursivas imbuídas do lugar de “fiadores da verdade”.

Que a linguagem se origine precisamente na incerteza referencial é o que nos interessa aqui. Como se explicita em um estudo clássico sobre as figuras do discurso em língua francesa: “A alegoria [...] apresenta um pensamento sob a imagem de outro pensamento, mais apropriado para torná-la mais sensível ou mais surpreendente do que se fosse apresentada diretamente e sem nenhuma espécie de véu”<sup>2</sup> (FONTANIER, 2009, p. 114. Tradução nossa). Tudo que nos interessa na alegoria já se encontra aí delineado e espera-se o possamos desvelar por meio de nossa escritura: a vacilação referencial explícita do alegórico, em oposição a qualquer univocidade apaziguadora, atrelada a seu caráter “icônico” e sua inclinação para o “mascaramento” que lhe é constitutivo (apresenta-se um pensamento *sob a imagem de outro* pensamento... “véu”). É da insistência por parte de Fontanier na existência do “véu” que se confirma a hipótese sintomal como mascaramento ou ainda como o “outro” reprimido da História em Walter Benjamin (2011). Nas palavras de Georges Didi-Huberman em seu texto *Ouvrir Vénus*:

Dizer aqui que a representação está submetida ao *sintoma* é constatar que sua estabilidade aspectual – sua vocação para suscitar um certo reconhecimento das formas, uma certa referencialidade – submete-se a qualquer coisa que se dá como a um só tempo como *aparição*, o aparecimento de um traço inesperado, impensável no tecido do representado, e

---

<sup>2</sup> No original: “L’*Allégorie* [...] présente une pensée sous l’image d’une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile.”.

como *dissimulação*, o desaparecimento do mundo em que este traço mesmo seria pensável. As fórmulas do patético segundo Warburg não se podem atribuir a uma simples teoria da expressão mas antes a uma teoria do sintoma.<sup>3</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 30. Tradução nossa)

É a partir deste ângulo de visão que se constitui a delimitação teórico-discursiva de nossa tese, uma vez que é de uma “aparição” – que no grego se atrela, como nos instrui François Hartog (2011), ao surgimento “em plena luz” do deus mesmo- que se *surpreende* no texto winckelmanniano como este “traço inesperado” e que perturba a ancoragem *eucrônica* – naquilo que a disciplina histórica estipula como “adequação” historiográfica (DIDI-HUBERMAN, 2000), do texto de que aqui nos ocupamos, de vez que o lemos à luz de uma contribuição que faz de nosso empreendimento interpretativo uma “escavação” das motivações alegóricas “mascaradas”, “dissimuladas” no tecido textual de Winckelmann.

Há algo aí que se configura ainda mais central à argumentação proposta em nosso trabalho de tese: a alegoria é sempre *alegoria da alegoria*, pois que ela é *sintoma* de uma outra cena: aquela de um engodo linguístico cujo êxito é precisamente o seu malogro em crer em seu ocultamento. A alegoria converte-se aqui em *meta-alegoria* e talvez mais apropriadamente - *a partir do arquiteção* em Jacques Derrida (1999) - em uma *arqui-alegoria*, uma noção instrumental para nosso fio argumentativo e que nos é possível pois é a perturbação do solo logofonocêntrico que marca nosso retorno ao texto de Winckelmann. A *arqui-alegoria* atua fantasmal sobre a linguagem e condiciona sua escrituralidade. É o que nos descortina o texto de Jacques Derrida, *Freud e a cena da escritura*:

---

<sup>3</sup> “Dire ici que la représentation est soumise au *symptôme*, c’est constater que sa stabilité aspectuelle – sa vocation à susciter une certaine reconnaissance des formes, une certaine référentialité – est soumise à quelque chose qui se donne à la fois comme *surgissement*, l’apparition d’un trait inattendu, impensable, dans le tissu du représenté, et comme *dissimulation*, la disparition du monde où ce trait lui-même serait pensable. Les ‘formules de pathétique’, selon Warburg, ne sont décidément pas à verser dans une simple théorie de l’expression, mais bien dans une théorie du symptôme”.

Essas aparências: análise de um recalque e de uma repressão histórica da escritura, desde Platão. Este recalque constitui a origem da filosofia como *episteme* da verdade como unidade do *logos* e da *phoné* [...] A forma *sintomática* do regresso do recalçado: a metáfora da escritura que percorre o discurso europeu e as contradições sistemáticas na exclusão onto-teológica do traço. O recalque da escritura como aquilo que ameaça a presença, e o domínio da ausência. (DERRIDA, 1995, p. 180. Grifo nosso)

Aquilo que do signo linguístico este texto retém para sua argumentação é marcado pela inclinação para a *invenção* a partir do que autoriza a o enfrentamento da linguagem em Jacques Lacan e Jacques Derrida. Para Georges Didi-Huberman, *inventar* pode acomodar três acepções: “criar” como consequência de um imaginar; “fabricar” – um *abuso da imaginação*, *supercriar*, em suma “mentir por engenhosidade”, se não por talento; “inventar, enfim, é *achar, topar em boa hora com o choque da coisa*, da ‘própria coisa’, chegar até ela, *invenire-* e desvela-la, quem sabe?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22).

### 1.1 O lugar da linguagem na História da Arte

À maneira da revisitação do legado de Sigmund Freud, em que Lacan reconhece a concentração freudiana nas estruturas da linguagem que seriam explicitamente problematizadas pelo estruturalismo e pós-estruturalismo (DOSSE, 1993 e 1994) a partir das elaborações ao redor do signo em Ferdinand de Saussure, aqui se escavam na escritura de Winckelmann motivações sintomais de uma *alegorização* da experiência estética na língua que o ultrapassam como *sujeito efeito da linguagem*, o que implica antes seu *sujeitamento*, em vez de seu assenhoreamento das estruturas da linguagem.

É igualmente devedora de Freud a concepção de Jacques Derrida de *arquiescritura*, do traço cuja *différance* inassimilável marca a inversão proposta pelo pensamento derrideano do par *logofonocêntrico* “fala” e “escrita”. Para Derrida, a fala, a linguagem, o significante produzem sentido sobre a *rasura* de um traço de uma anterioridade mítica e apenas “suposta” – o escrito que precede e viabiliza a fala, a fala como “escritura” como um lugar de



antecedência que “dá lugar a”- que marca toda a estrutura de significação a ponto de que se precise de uma outra “ciência” para enfrentar algo que a linguagem, assentada que está em fundações de uma metafísica que “escraviza” o campo do simbólico, impede que se possa aceder a qualquer significação para além da *clausura* representacional. A esta ciência, por ele fabulada a partir dos escombros metafísicos, Derrida dará o nome de *Gramatologia*.

As implicações para a constituição, condições e possibilidade do saber histórico a partir de sua *escrituralidade* assumem aqui o proscênio. Como nos lembra o texto de *História e Psicanálise – entre ciência e ficção*: “[...] a encenação escriturária em que o discurso do saber interpretativo domina o passado representado, citado e conhecido.” (CERTEAU, 2011, p. 73).

Lacan dirá que “a verdade possui estrutura de ficção” (LACAN, 2008, p. 22) e insistirá que é preciso compreender “a natureza da criação poética em suas relações com o desejo” (LACAN, 2016, p. 14), e Derrida que “Não se trataria, portanto, de inverter o sentido próprio e o sentido figurado – da escritura- mas de determinar o sentido “próprio” da escritura como a metaforicidade mesma” (DERRIDA, 1999, p. 18). É precisamente do que autoriza essa *metaforização ficcionalizante* que se retorna ao texto de Winckelmann como aquele cuja *escritura* cria, fabula, inventa uma História da Arte germânica e oitocentista. Uma escritura em que se fetichizam as ruínas *na escrita*.

É preciso já estabelecer as *aproximações*, os *empréstimos*, as *apropriações* de que nos valem para a estruturação do fio argumentativo de nossa tese. São estes (re)desenhos das fronteiras, em última instância, viabilizados pela vasta maioria dos teóricos estruturalistas (DOSSE, op. cit.) que tornam a alegoria esta *téssera*, cujo valor de moeda, permite que a possamos suturar os núcleos ( sob a fórmula do “histórico varado pelo literário sintomal”) que estruturam nossa tese para visitar Winckelmann.

É de uma revisitação do modelo retórico do qual depende a teorização freudiana como se estabelece em Michel de Certeau em *História e Psicanálise – entre ciência e ficção* e que informa o papel determinante que Freud terá para Lacan e Derrida que aqui se convulsionam as fronteiras entre o literário e o histórico e não poderia ser outro o solo do qual se fala senão aquele da

linguagem e de seus mecanismos e estruturas, suas estratégias, seus ardis, sua capacidade de ocultar ao mesmo tempo em que revela, seus recalques - a rasura operatória que lhe é constitutiva (DERRIDA, 1999).

É o “inconsciente como discurso do Outro” (LACAN, 1998, p.529) que preside à *alteridade* constitutiva da conversão tropológica dos mecanismos do desejo e do sintoma, dos desvios alegóricos que se desprendem do sonho e do *chiste* (FREUD, 1996) que possibilitou a ambos, Lacan e Derrida, a construção de um arcabouço que Michel de Certeau muito apropriadamente nomeou “ficção teórica” em que “é possível reconhecer e produzir os modelos lógicos indispensáveis a qualquer ‘explicação’ histórica.” (CERTEAU, 2012, p.100). É esta retoricidade que se explicita em *Neo-retórica e Desconstrução* de onde partimos para tratar a alegoria como modelo operatório de *escrita na escrita*:

De fato como Nicolas Abraham argumentou, a própria psicanálise é empreendimento retórico; sua terminologia, uma construção figurativa que se refere a núcleos de significado psíquico sem ser capaz de captá-los diretamente. Em outras palavras, a metateoria que pretende mapear processos psíquicos está imbuída da dinâmica da retoricidade que caracteriza esses processos em si [...] Na psicanálise, os *mecanismos de um mundo mental de outro modo oculto são revelados nas figurações da linguagem*. Padrões verbais, metáforas, trocas e tropos similares que o retórico clássico poderia ter descrito em termos de ornamentação superficial e efeito sobre uma plateia se transformam em manifestações externalizadas, sem intenção consciente, de vontades e temores, desejos e terrores que foram internalizados. Assim, junto com sua descoberta das condensações e deslocamentos reveladores que operam nos sonhos, Freud também testou ‘figuras’ como jogos de palavras, trocas de letras e trocadilhos enquanto sintomas de operações inconscientes. (WELLBERY, 1998, p. 36. Grifo nosso)

Como ressalta Certeau: “A historicização dos modelos literários aparece ainda mais claramente no setor dos processos de produção. Todos esses

“mecanismos” têm a característica de “deslocar”, “desfigurar”, “disfarçar”, em suma de serem “deformações” (*Entstellungen*) [...] as operações que organizam a representação, articulando- a a partir do sistema psíquico, são, de fato, do tipo retórico: metáforas, metonímias, sinédoques, paranomásias, etc. Ainda aqui o modelo é extraído da literatura.”(CERTEAU, 2012, p. 99).

## 1.2 História da Arte como ficção

Desqualificar como epistemologicamente indigno da “ciência” ou reduzir o arrebatamento da *literariedade* ou *literaturidade* (TODOROV, 1999) winckelmanniana a um “devaneio poético” a ser evitado pela disciplina História da Arte implica, para nós, equívoco. Um equívoco que em tudo se assemelha ao recalçamento, que, todavia, atua sintomal sobre a linguagem. Equívoco que se torna passível de compreensão e desnudamento a partir das ressonâncias que a “arbitrariedade” do signo saussuriano terá para o estruturalismo e pós-estruturalismo franceses e cujo impacto para a disciplina histórica foi motivo de rechaço e revisão (DOSSE, 1993). Não se trata, cabe ressaltar, de uma “defesa” do “estilo” winckelmanniano mas sim do entendimento das condições deste “dizer”, assim como da possibilidade de *surpreendê-lo como sobrevivência sintomal a atuar travestida sobre a discursividade* que alega “dar conta” da arte. É do reconhecimento da cientificidade que a descoberta freudiana terá sobre o saber que se repensam aqui as zonas intersticiais entre Literatura e História.

No entanto, Freud retira essas “figuras de retórica” do gueto “literário” no qual haviam sido confinadas por uma concepção de cientificidade; ele confere-lhes uma pertinência histórica, ao reconhecer nesse campo um conjunto de manifestações relativas ao outro. Desde então, a retórica constitui o campo (indevidamente restrito ao que se tornou a “literatura”) em que foram elaboradas as figuras formais de uma lógica diferente daquela que prevalece na “cientificidade” de praxe. Tais processos não dependem da racionalidade do *Aufklärung* que,

por sua vez, privilegia a analogia, a coerência, a identidade e a reprodução; eles correspondem a todas as alterações, inversões, equívocos ou deformações que utilizam os jogos com o tempo (as ocasiões) e com o lugar identificatório (as máscaras) na relação com o outro. (CERTEAU, 2012, p.99).

Esta tese – que nada mais é senão um “texto”, ou seja uma confirmação de sua espacialidade textual – problematiza a nervura mesma do que nos permite a etimologia latina do vocábulo *texere*, o qual remete a um só tempo ao que se convencionou chamar “texto” e à sua “origem”, no sentido daquilo a que se pode sempre reenviar e que se aloja na palavra “têxtil”. A materialidade do espaço textual, sob o escrutínio do microscópio, se apresenta como uma trama de veios de circulação incessante em que se abandona a linearidade da diacronia. “Nos deteremos nos limites deste *tecido*: entre a metáfora de *istos* e a questão do *istos* da metáfora.”<sup>4</sup> (DERRIDA, 1972, p.81. Tradução nossa. Grifos do autor). *Istos*, “mastro de navio”, “rolo vertical” entre os antigos, não-horizontal, exceto nos Gobelins e nas manufaturas da Índia, de onde saem os fios da cadeia de um tecelão, um verdadeiro “Ofício de tecelão”.

E eis-nos aqui de novo diante do que permite o transporte do que batizamos *sintoma alegórico* que convulsiona as temporalidades a partir do questionamento da noção de uma anterioridade fixa, imóvel e inerte:

A origem não é apenas o que teve lugar uma vez e nunca mais terá lugar. É também – e mesmo mais exatamente- o que no presente nos volta como de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente do retorno, mas imprevisível vem trazer o seu sinal ou seu sintoma. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 113)

A origem da qual depende o etimológico, ou mesmo o “referencial”, a origem da escritura nunca mascara o autismo de seus reenvios. É uma estrutura em que se desnuda o esqueleto de uma genealogia. Nunca se trata de um “início” puro, perfeito, ingênuo. É a raspagem que comporta a

---

<sup>4</sup> “Nous nous tiendrons ici dans les limites de ce *tissu* : entre la métaphore de l'*istos* et la question de l'*istos* de la métaphore.”

arqueologia do traço escritural que nos permite pensar a História a partir de suas relações com a linguagem, com a escritura, com uma “origem” que tão somente se assemelha à *inscrição* de uma anterioridade a um só tempo mítica e constitutiva. É o que se revela neste trecho de *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricoeur:

Essa anterioridade indeterminável é a da inscrição, que, sob uma ou outra forma, acompanhou desde sempre a oralidade, como o demonstrou magistralmente Jacques Derrida em *Gramatologia*. Os homens espaçaram seus signos, ao mesmo tempo – se isso tem algum sentido- em que encadearam ao longo da continuidade temporal do fluxo verbal. É por isso que é impossível encontrar o início da escrituralidade historiadora. O caráter circular da determinação de um início histórico para o conhecimento histórico convida a separar, no cerne do conceito anfibológico de nascimento, início e origem. O início consiste em uma constelação de acontecimentos datados, colocados por um historiador à frente de um processo histórico que seria a história da história. É em direção a esse início ou esses inícios que o historiador do nascimento da história remonta por meio de um movimento retrospectivo que se produz no meio já constituído do conhecimento histórico. A origem é outra coisa: ela designa o surgimento do ato de distanciamento que torna possível o empreendimento como um todo e, portanto, também seu início no tempo. A história não para de nascer do distanciamento em que consiste o recurso à exterioridade do rastro arquivado. É por isso que reencontramos sua marca nas inumeráveis modalidades do grafismo e inscrição que precedem os começos do conhecimento histórico e do ofício do historiador. A origem, portanto, não é o início. E a noção de nascimento dissimula, sob sua anfibologia, as diferenças entre as duas categorias de início e de origem. (RICOEUR, 2007, pp. 148-150).

Aqui a “História da Arte” é um campo discursivo tecido e tramado textualmente ao qual só a escritura permite o acesso. Pareceu-nos assim que

nenhuma compreensão dos mecanismos e estratégias discursivas que constituem o tecido da “História da Arte” poderia prescindir do esforço de problematização do que se passa no texto winckelmanniano como *exemplum*<sup>5</sup>.

O que sobrevive às suas fragilidades historiográficas - o que se intenta aqui defender - é sua tentativa de traduzir seu arrebatamento diante das ruínas e fragmentos escultóricos de uma Grécia Antiga, a qual, em última instância, Winckelmann cria e inventa escrituralmente. A questão que preside, sob distintas formas, os Capítulos II e III desta tese, está relacionada à complexidade do olhar. Mas dizer “complexidade do olhar” seria afirmar a “complexidade do sujeito”, isto é, aquele sujeito da linguagem e do inconsciente, por um lado, enquanto “presa do olhar”, e pelo outro, sujeito e objeto de uma “encenação”. Trata-se aqui de uma encenação ficcional, em que, a um só tempo, o sujeito se inclui e se elide. Com efeito, quando lemos o texto winckelmanniano, essa “encenação” se dá a ver, tem lugar: Winckelmann falando do lugar do “belo”, refere-se ao belo como ao “efeito” que se instala no escultórico. O belo seria oferecido, portanto, por um efeito do olhar subjetivo. É um juízo cujas ressonâncias se desdobram em nosso texto a partir das elaborações lacanianas em seu Seminário dedicado à esquizofrenia (“divisão”, “clivagem”, “separação”) do olhar. O excerto abaixo introduz a cena e seus consequentes desdobramentos teóricos:

Para começar, preciso insistir nisto – no campo escópico<sup>6</sup>, o olho está do lado de fora, sou olhado, quer-dizer, sou quadro. É aí que está a função que se encontra no mais íntimo da instituição do sujeito no visível. O que me determina

---

<sup>5</sup> *Exemplum* (ou coleção de *exempla* ou *exemplário*) é um gênero didático-literário cultivado no Medievo. Sua denominação provém da palavra latina para *exemplo*. Apesar de existir desde a Antiguidade, seu desenvolvimento se deu principalmente nos meios monásticos entre os séculos XI e XII, especialmente entre os monges cistercienses. A partir do século XIII, o uso do *exemplum* se fez massivo. Professores, oradores, moralistas, místicos e predicadores utilizavam todo tipo de relatos para adornar sua exposição. A fim de que suas ideias fossem captadas, se valiam da exemplificação ou ilustração mediante anedotas, fábulas, lendas. Como o define Federico Bravo: “Para facilitar a assimilação de um ensinamento, nada como novelizá-lo ideando uma fábula, um relato, uma ficção que ponha em cena e torne tangível o preceito moral ou doutrinal que se pretende inculcar. A esta dupla preocupação obedece um dos gêneros que maior difusão alcançaram na tradição hispânica medieval, o *exemplum*, modalidade de discurso didático cuja característica mais notável é, precisamente, a de fazer coincidir em uma só duas artes diferentes: a de ensinar e a de contar.”

<sup>6</sup> Relativo ao olhar, ao olho.

fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual – se vocês me permitem servir-me de um termo, como faço frequentemente, decompondo-o- sou *fotografado*. (LACAN, 1996, p. 104)

Do trecho acima, podem-se extrair as ressonâncias para uma escritura que se proponha a enfrentar as consequências de natureza epistemológica que esta passagem do texto lacaniano comporta. Ao lidar com “objetos” do visível – ou seja, objetos que se convertem em objetos “do olhar” – uma vez que o desejo circunscreve certos objetos implicando um fencimento fusional do sujeito, o sujeito se converte em “quadro olhado”. O sujeito perde-se nas determinações desejanter do objeto. A representação resultante deste enquadramento implica, portanto, uma perda constitutiva, pois para que “eu me veja ver-me” – a linguagem e a escritura resultante desse sujeito “desejante” acaba por assemelhar-se ao que Jacques Derrida nomeia como uma “teologia negativa” (1991). Assim a nossa proposta, cuja glosa se encontra nesta Introdução, retoma um reflexo da posição kantiana ao remeter a questão do estético ao sujeito da linguagem.

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

É a partir desta problematização do sujeito da linguagem e por conseguinte do sujeito vidente, sujeito da experiência escópica e ótica que

organiza e projeta a estrutura representacional como capaz de significar, no discurso, que retornamos ao texto winckelmanniano. Gérard Wacjman, no excerto abaixo de seu texto *Objet du Siècle*, esclarece como se entrelaçam sujeito e espaço representacional a partir de sua alegorização do significante “quadro”, desdobramento de extração lacaniana, advindo das elaborações presentes em seu texto dedicado ao olhar, ao qual nossa tese recorrerá em distintos momentos.

Poderíamos assim dizer as coisas: que não há quadro senão para alguém. Assim, quando se interroga acerca do estatuto complexo do quadro segundo o qual ele pertence a um só tempo ao espaço da pintura e àquele do espectador, negligencia-se que, antes mesmo de pertencer a um espaço ou a outro, o quadro é um entrelaçamento dos dois, o qual instala no espaço da pintura a presença do espectador que se encontra fora do quadro e que olha. Todo quadro é a um só tempo apelo do vidente e apelo do olhar. O quadro prevê isto, supõe o espectador, e o inscreve no espaço da pintura/quadro. O quadro enquanto tal é esta suposição<sup>7</sup>.(WACJMAN, 1998, p. 153. Tradução nossa)

O espectador “suposto” do trecho de Wacjman que implica que se o “inscreva” no quadro fornece-nos um motivo alegórico capaz de sustentar o que aqui se nomeia “ficção teórica” (CERTEAU, 2011), “quadro” ou “cena” em que nossas indagações em torno daquilo que funda o “relato histórico” – sua vinculação referencial que se dá sob os nomes de “passado”, “dados”, “fatos”, “datas” – implicam forçosamente, uma vez que se os converta em “escritura” e se estructure tropologicamente, este “sujeito” que a teoria lacaniana problematiza e que nos fornece o motivo de nossa revisitação da escritura winckelmanniana leva-nos à constatação, central para nossa tese, da narrativa histórica como “artefato verbal” em sua fase escritural, perturbando, portanto, qualquer pretensão à univocidade referencial.

---

<sup>7</sup> “On pourrait dire les choses ainsi, qu’il n’y a de cadre que pour quelqu’un. Dès lors, quando on s’interroge sur le statut complexe du cadre selon qu’il appartendra à la fois à l’espace du tableau et à celui du spectateur, on néglige qu’avant même d’appartenir à un espace ou à un autre, le cadre est un entrelacs des deux, qui installe dans l’espace du tableau la présence du spectateur qui est hors du tableau et qui regarde. Tout cadre est à la fois arche du regardeur et appel du regard. Le cadre en cela prévoit, suppose le spectateur, et l’inscrit dans l’espace du tableau. Le cadre en tant que tel est cette supposition”



A compreensão da dimensão escritural do relato historiográfico, suas implicações para tudo o que se passa neste real movimento de *translação* (vocábulo que nos serve exemplarmente pois que nos remete ao movimento e ao reenvio metafórico) entre o “fato”, os “dados” e sua disposição narrativa e escritural, em que há sempre esquecimentos e ocultações, é nevrálgica aqui. A natureza do discurso e da linguagem é, neste sentido, sempre explicitamente dupla: sempre outra, sempre clivada, sempre *rasurada*. É ela que permite que se veja isto e aquilo, ou melhor, isto e uma outra coisa, outra cena. Ela acomoda sua própria desconstrução (DERRIDA, 1999). Ela revela sua ambiguidade vacilante e constitutiva.

A História da História da Arte alimenta-se de contradições. A constatação de que sua especificidade adviria da possibilidade de tomar os objetos “ditos da arte” *como representação* encerra aporias incontornáveis, ainda que tenha indubitavelmente contribuído e efetivamente circunscrito todo um campo discursivo e referencial. Esquece-se, no entanto, que este campo referencial acaba por enclausurar-se na autorreferência. Uma inevitabilidade que, contudo, impede que, para além desta prisão autorreferencial, se possa apelar para qualquer instância redentora e fiadora de uma verdade tranquilizadora quanto aos pressupostos que condicionam e sustentam todo o dizer que aí circula e a práxis que a ele se atrela e que é por ele encetada.

Afinal, toda a delimitação da História da Arte se condiciona por um *a priori* que, em última instância, preside a todos os programas narrativos que estabelecem suas linhas-mestras, diretrizes, escolhas. Assim, o biografismo vasariano e as iconologias de Cesare Ripa e de Erwin Panofsky, por exemplo, partem de uma concepção que antecipa suas conclusões (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 113- 183).

O que causa perplexidade é o aparente fingimento ou esquecimento (o recalque freudiano para Derrida) de que a coisa não se passa assim, o que redundaria em que não se problematize este dizer, suas condições e o corolário daí resultante: o condicionamento discursivo e interpretativo em que nos encontramos encerrados. “A antecipação impede a reflexão sobre o ser de cada sendo (ente) singular. Deste modo sucede que os conceitos de coisa dominantes nos obstruem o caminho não somente para o caráter de coisa da coisa, mas também para o caráter de utensílio do utensílio e, mais ainda para o

caráter de obra da obra.” (HEIDEGGER, 2010, p. 73). É esta obstrução que se chama o que discurso encobre e da qual se traveste.

A constatação de que a História da Arte é nada senão um construto talvez ainda mais explícito e consumado que qualquer outra modalidade do discurso histórico é dependente de uma lógica vacilante em tudo subordinada ao *estético*. Tal preocupação com o belo certamente integra o quadro filosófico e crítico oitocentista, solo do texto winckelmanniano, e terá em Walter Pater, ressonâncias fundamentais que se problematizam no Prefácio de seu *Studies in the History of Renaissance*. Pater dedicará um ensaio a Winckelmann, de que nos ocuparemos mais detalhadamente no Capítulo II desta tese:

Muitas foram as tentativas empreendidas por escritores em torno da arte e da poesia de definir a beleza abstratamente, expressá-la em seus termos mais gerais, encontrar uma fórmula universal para o belo. O valor de tais tentativas reside no mais das vezes nas coisas sugestivas e penetrantes ditas pelo caminho<sup>8</sup>. (PATER, 2010, p.3. Tradução nossa)

O que aqui se nomeia “estético” não se confina exclusivamente a uma talvez impossível “ciência do belo” - cônica de seus paradigmas - mas se estende e encampa um condicionamento que se ignora mas cuja atuação é não apenas determinante mas igualmente constitutiva e estruturante de todo um dizer, reflexão cujas consequências dominarão o Capítulo III desta tese. Dentro deste enquadramento, cuja primeira proposição já se invocou nesta Introdução ao citar o texto lacaniano em torno da esquizo que constitui a cena do olhar, nenhum discurso escapa à “dimensão estética”.

“Partimos, de nossa parte, do fato de que há algo que instaura uma fratura, uma bipartição, uma esquizo do ser, à qual este se acomoda, a partir da natureza.” (LACAN, 1996, p. 104). O sujeito da linguagem, para Lacan, é sujeito clivado, cindido do inconsciente<sup>9</sup>, cujo sintoma, em nossa leitura, irrompe à maneira da figura de um *deus ex machina* em sua função retórica na

---

<sup>8</sup> “Many attempts have been made by writers on art and poetry to define beauty in the abstract, to express it in the most general terms, to find a universal formula for it. The value of such attempts has most often been in the suggestive and penetrating things said by the way.”

<sup>9</sup> Ver Capítulo I desta tese.

encenação que é o texto winckelmanniano sobre cuja rasura se escreve o nosso. *O deus ex machina* “surge” no palco do teatro grego para encaminhar a narratividade da trama, e é sua função retórica, a que dedicaremos uma atenção mais detida no Capítulo III de nossa tese.

Causa impressão que mesmo um filósofo pós-estruturalista como Gilles Deleuze se renda à “sedução”, chamemo-la “específica” dos signos da Arte. Em seu texto *Proust et les signes*, publicado em 1964, suas afirmações causam perplexidade: “Qual a superioridade dos signos da arte sobre todos os outros? Todos os outros são materiais. Eles são materiais, em primeiro lugar, por sua emissão: eles são meio encapsulados no objeto que as carrega [...] *Só os signos da arte são imateriais.*”<sup>10</sup> (DELEUZE, 1998, p.51. Tradução nossa. Grifos do autor)

A esta afirmação, segue-se toda uma preleção deleuziana acerca do platonismo<sup>11</sup> sobrevivente nos “signos da arte”, o que nos leva aqui a indagar se este “platonismo” sobrevivente e insiste se traduziria como fascinação ou resignação àquilo que os “signos da arte” aparentam impor ao sujeito da linguagem. “O piano não existe senão como imagem espacial de um teclado de uma outra natureza; as notas como a ‘aparência sonora’ de uma entidade espiritual [...] A superioridade da arte sobre a vida consiste nisto: todos os signos que encontramos na vida são ainda signos materiais, e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual”<sup>12</sup> (DELEUZE, op.cit, p. 51. Tradução nossa). Seria então a arte capaz de “ser” nada senão “ela mesma”? A alegoria em sua forma mais consumada?

A arte seria, para Deleuze, capaz de “revelar uma diferença, a Diferença última e absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz conceber o ser”.<sup>13</sup> (DELEUZE, *op. cit.*, pp. 51-53. Tradução nossa).

---

<sup>10</sup> “Quelle est la supériorité des signes de l’Art sur tous les autres? C’est que tous les autres son matériels. Ils sont matériels, d’abord par leur émission: ils sont à moitié engagés dans l’objet qui les porte [...] *Seus les signes de l’art sont immatériels.*”

<sup>11</sup> Digno de nota é a menção ao interesse de Winckelmann pelas leituras de Platão e de como elas influenciaram sua obra In: Walter. *Studies in the Art of Renaissance*. Ver bibliografia.

<sup>12</sup> “Le piano n’est là que comme l’image spatiale d’un clavier d’une toute autre nature; les notes comme “l’apparence sonore” d’une entité toute spirituelle. [...] La supériorité de l’art sur la vie consiste en ceci: tous les signes que nous rencontrons dans la vie sont encore des signes matériels, et leur sens, étant toujours en autre chose, n’est pas tout entier spirituel.”

<sup>13</sup> “Qu’ est-ce qu’une essence, telle qu’elle est révélée dans l’oeuvre de l’art? C’est une difference, la Différence ultime et absolue. C’est elle qui constitue l’être, qui nous fait concevoir l’être.”

Se recorre-se aqui a um texto deleuziano ao redor da relação que se estabelece em seu texto entre a “diferença última e absoluta” que se identifica ao “ser” é para reforçar a sobrevivência espectral, insistente e resistente de um “sintoma”. Um sintoma a um só tempo estruturante e incapacitante, pois é ele que encarna o obstáculo à possibilidade de que se possa emprestar “cientificidade” comum ao campo de saber nomeado História da Arte. A História da Arte sempre será colonizada por um ocultamento que ameaça fragilizá-la como edifício científico: ela é “maculada” pelos rastros do judicativo que marca a Crítica de Arte em sua base. Nas palavras de Paul Veyne em *Como se escreve a História*:

Isso significa que não escaparemos ao problema dos julgamentos de valor na história. Problema que é colocado ora sob uma forma epistemológica (a historiografia comporta, de modo constitutivo, julgamentos de valor? É possível escrever a história sem julgar?), ora sob forma deontológica: o historiador tem o direito de julgar seus heróis? Deve permanecer numa impassibilidade flaubertiana? Sob essa segunda forma, o problema se degrada rapidamente em considerações moralizantes: o historiador deve tornar-se o advogado do passado para compreendê-lo, escrever *laudes Romae* se ele é historiador de Roma, simpatizar, etc.; ou ainda, nos perguntaremos se ele tem o direito de ser o homem do partido [...] O historiador não pode passar sem julgamentos de valor. (VEYNE, 2014, pp. 148, 151).

Naquilo que concerne ao texto winckelmanniano, é, nos termos apresentados por Paul Veyne, no excerto acima, que Winckelmann, ao idealizar o grego a partir da materialização do que acredita ser seu espírito encarnado nas obras que povoam seu texto, um “advogado” da Grécia Antiga que surge de sua escrituralidade, contanto que a compreendamos esta Grécia que emerge de sua escritura como a Grécia que é objeto de sua fabulação. Em Winckelmann, encontramos-nos diante de uma história de feições proto-estruturais, pois o “factual” em Winckelmann precisa sempre instrumentalizar a “argumentação implícita”, a “tese” que atravessa o texto: suas ordenações e

análises – uma vez que as categorizações exigidas pela episteme oitocentista contribuem, no caso da História da Arte arquitetada pelo texto winckelmanniano, para a “adesão” de sua obra ao novo modelo historiográfico. E a “tese” que, sustentamos se defende em Winckelmann, é a da tentativa de determinar o belo a partir de seus “reflexos” na escultura grega em torno da qual gravita o desejo winckelmanniano. À maneira de como Gilles Deleuze (op.cit.) define a “arte” como comungando de uma imaterialidade que ultrapassa e transcende aquilo se “encapsula” no objeto, a escritura em Winckelmann se aproxima do estético: por meio o reflexo enviesado do belo nos “objetos ditos belos”.

Modelo que busca dotar o discurso de “cientificidade” mas que, dadas a dimensão estética da qual se ocupa o texto winckelmanniano, acaba por sucumbir à tentação que acompanha o juízo do belo (KANT, 1952) e o “factual” rende-se às reverberações estéticas que marcam o *tom* “literário” do texto de Winckelmann. Ele sempre se insere como elemento da paisagem escritural enquadrada por Winckelmann. Daí, poderemos dizer que o que estruturaria seu discurso como “epistemologicamente digno” das ordenações atinentes ao enciclopedismo iluminista é sempre mascarado e assombrado pela retoricidade que aqui se reputa essencialmente “literária” – como o procuraremos demonstrar ao longo destas páginas – e comandado e organizado “teologicamente”, nos termos derrideanos em *Margens da Filosofia* (1991) pela visão do “belo” que é o grande *telos* do discurso winckelmanniano, como se pode ler no trecho abaixo:

A mais elevada beleza está em Deus; e nossa ideia da beleza humana avança rumo à perfeição na proporção como se pode imaginar em conformidade e harmonia com aquela mais excelsa Existência, a qual, em nossa concepção de unidade e indivisibilidade, distingue-se da matéria. Tal ideia de beleza assemelha-se a uma essência que se extrai da matéria pelo fogo, ela busca gerar em si mesma uma criatura forjada segundo a semelhança do primeiro ser racional concebido pela

mente da Divindade<sup>14</sup>. (WINCKELMANN, 1850, p.43. Tradução nossa).

No caso específico da História da Arte, este seria o grande fantasma a rondar toda e qualquer circunscrição discursiva que pretenda lidar com os objetos ditos da Arte. Este espectro atravessa o tempo de todas as tentativas do dizer a imagem, a escultura, os objetos e manifestações envelopados pelo *rótulo-arte*. E os modelos, os cânones, os programas narrativos são todos gestos, são esforços gestuais no intuito de poder aprisionar por meio da inscrição alegórica este algo que sempre nos escapa e não causa espanto que sejam justamente estas as questões que rondam a tentativa heideggeriana em *A origem da obra de Arte* de desmascarar o que se passa com a “arte” quando se desperta para esta realidade espectral. (HEIDEGGER, *op.cit.*).

Seria o exercício histórico e historiográfico em torno dos objetos “ditos da arte” nada senão um compêndio de tentativas de “reauratizar” a “arte”, mantê-la “intacta”, incólume, protegida contra os investimentos por vezes desabonadores e não apenas desconstrutores do *logos*? Que temor tamanho é esse de uma “arte” sem a redoma auratizada? Ao propormos uma tal indagação, resta-nos uma constatação que é igualmente uma hipótese: Talvez seja este “véu” do estético aquilo que insiste como ficção – no sentido de que projeta saberes e mundos discursivos- estruturante para todo o dizer que impede que se rasgue a ilusão constitutiva que mascara, retarda e mitifica o acesso à verdade do *logos*. Não uma verdade apenas intuída mas a verdade de seu próprio funcionamento como estrutura desejante, pois que é a impossibilidade de satisfação que autoriza sua insistência, reflexão cujos desdobramentos mais explícitos encontram-se no Capítulo III. Esta “verdade”, este desmascaramento nos é interdito sob pena de que se colapse o sistema de significação.

Creemos que as “infiltrações” de base judicativa insistem no discurso que pretende dar conta dos objetos da arte, mesmo quando este se encontra

---

<sup>14</sup> “The highest beauty is in God; and our idea of human beauty advances towards perfection in proportion as it can be imagined in conformity and harmony with that highest Existence which, in our conception of unity and indivisibility, we distinguish from matter. This idea of beauty is like an essence extracted from matter by fire; it seeks to beget unto itself a creature formed after the likeness of the first rational being designed in the mind of the Divinity.”

mascarado sob os disfarces de uma cientificidade que finge ignorar a complexidade dos investimentos ideológicos e sintomais que atuam sobre suas formações discursivas.

Ao denunciar, no texto de *Gramatologia* (1999), que a circulação de signos da escrita alfabética ocidental é “facilitada” por lidar exclusivamente com “puros representantes”, Derrida descortina a materialidade “pura” da lógica do significante, pois que ela se estrutura a partir dos reenvios constantes a que se submete a substância fônica e fonemática dos significados que só podem confirmar-se como entidades de significação uma vez que se “convertam” em outros significantes.

A língua torna-se, dentro dessa perspectiva, cujas ressonâncias teóricas para a compreensão de nossa leitura do texto winckelmanniano se poderão ler mais explícitas no Capítulo I, uma estrutura de escambos sempre sujeitos à ambiguidade que recobre as motivações valorativas que se instalam no discurso. A esta estrutura que “facilita” o escambo, Derrida nomeará “signo-moeda” (DERRIDA, 1999, p.367).

O entendimento desta “materialidade pura e plástica” da lógica do significante é compartilhada por Lacan, na qual, contudo, enxergará as motivações enviesadas e sintomais de um sujeito atado às estruturas da linguagem e que não se dá a ver senão por essas fissuras, essas rasgaduras no tecido da linguagem. O significante carrega o sintoma alegórico. E é nele que nossa tese busca flagrar o estético como captura das paixões que animam a aproximação que reclama a obra de arte, tal como se o pode depreender de como lemos o texto de Winckelmann.

É nos momentos em que se abre para a rasgadura de uma *estetização* de feições nitidamente “literárias”, as quais permitem que sua abordagem dos objetos que elege para sua análise, que o texto winckelmanniano, sem pretender esgotar tais objetos, assume a retoricidade da *Ekphrasis* como via de acesso à sua própria fabulação. É a Winckelmann, em sua posição de sujeito da linguagem, que os significantes que compõem a tessitura daquilo que fabrica textualmente reenviam constantemente e é tal fissura que se entrevê em nossa aposta investigativa que se pretende revelar em nossa tese.

A História da Arte é objeto do fetiche a que a estetização retórico-discursiva a condena. Ao crer “manipular” tais objetos e tudo o que se elabora

ao redor destes como delimitação científico-discursiva de um saber, a História da Arte – seus historiadores- são em verdade manipulados por aquilo que encerram tais objetos como particularidade sónica – a seguirmos o excerto deleuziano citado acima, o que aparenta confirmar-se em Luiz Costa Lima, ao afirmar:

Se a instância discursiva põe em cena o sujeito enquanto falante, já o discurso mostra o sujeito como falante-falado. Eu que, intersubjetivamente, só existo porque minha língua me permite que me nomeie, sou, na verdade, em princípio, falado por meu discurso. (COSTA LIMA, 2006, p.74).

É a esta particular e incontornável sedução que o sujeito vidente que escreve, é na verdade por ele “inscrito no escrito”. O que se escreve é o efeito manipulatório daquilo que enceta e desencadeia o fetiche.

### 1.3 História de arte e fetiches

Esclarecemos: a existência de *objetos* como *suportes coisais* – relíquias, ruínas, monumentos, esculturas, pinturas, vasos, ânforas, murais, afrescos – implica a possibilidade mesma de sua fetichização histórica, a qual se confirma na escrita. Um suporte, afinal de contas, acomoda, sustenta, encarna. Ele pode “servir” como se “serve” a um propósito. O mistério daquilo a que serve a arte é um fantasma. Ele acomoda, nas palavras de Deleuze, este “encapsulamento” em que se entrelaçam suporte “coisal” e o sentido da “obra”.

Para acomodar uma reflexão em torno daquilo que produziu *como texto* Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), recorreremos ao termo “texto” como um tecido de escolhas objetuais, *coisais*, espectrais, eminentemente subjetivas “Texto”, portanto, aqui, não é senão um termo fetiche, sabemos-lo bem e o assumimos como tal.

O fetiche ocupa à perfeição um lugar operatório. Sua “protética” explicitude é o que curiosamente o torna operatório, o faz funcionar em um quadro fantasístico. O fetiche é o emblema e igualmente o *exemplum* do que encerra a linguagem para além de toda e qualquer ingenuidade metafísica.

É no fetiche que convergem linguagem e sujeito. Não o sujeito que se assenhora da linguagem como o sugere René Descartes (1596-1650) mas o



sujeito que, como o delinea a teoria lacaniana, é efeito da linguagem. Só se o imagina, só se o advinha por conta de seus rastros, ou melhor, só se o sabe ali pois há uma *rasura*. Enfrentamos a carga que o acompanha, a história que o engendra, sua centralidade para o pensamento que viabiliza nossa tese.

O que na História e na historiografia da arte, em sentido amplificado, se fetichiza são os dados, documentos, também estes mesmos objetos que acabamos de listar e *que se convertem* em significantes – ver Capítulo I desta tese- em relatos que dependem de sua inserção em estruturas narrativas que os possam veicular e, em última instância, “eternizar”, “perenizar” na escrita. Todo o movimento da translação aí insiste. Pois tal perenização escritural não se dá sem consequências de uma alteridade constitutiva do signo como traço. Ele nunca é “idêntico” a si mesmo ao significar. Ele retarda, difere, torna distante. Em uma palavra, diferencia-se de seu próprio significar ao significar.

Um texto é esta trama, a que sua etimologia nos remete. Sem a lógica do para frente ou para trás mas uma lógica de fluxo, de circulação. Um texto é este fetiche para o pano de fundo teórico contra o qual se escreve aqui. Ele é nevrálgico para a circulação de sentidos incorporada pelo estruturalismo e pós-estruturalismo franceses, a que se filia este texto (DOSSE, 1993). O que aqui se faz de Winckelmann, para que se o compreenda melhor, pois que se o pode *ocularizar*, é aquilo que permite a alegorização de um processo de “leitura” que encerra o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929).

Não se “lê” um atlas como se lê um romance, um livro de história ou uma dissertação filosófica, da primeira à última página. Além disso, um atlas começa amiúde- não tardaremos a verificá-lo- de forma arbitrária ou problemática, muito diferente do início de uma história ou da premissa de uma tese; quanto ao seu final, remete-nos geralmente para o surgimento de uma nova região, de uma zona de saber ainda por explorar, de modo que um atlas raramente possui uma forma que se possa tomar por definitiva. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11).

O texto de Winckelmann serve-nos aqui como *exemplum* a partir do qual se opera uma leitura “anacrônica”. O que se configura como o maior pecado, a

maior blasfêmia para o trabalho do historiador das ideias, torna-se aqui o motivo mesmo de um empreendimento que busca escavar o solo geológico de um sintoma. O sintoma, tomado aqui em uma amplificação viabilizada pelas apropriações analógicas que a psicanálise de Sigmund Freud assume na obra de Georges Didi-Huberman ao aproximar a lógica sintomal das articulações temporais não-lineares presentes no pensamento warburgiano. O *Atlas Mnemosyne* é a alegoria warburgiana por excelência.

A revisitação que aqui se propõe de Winckelmann se assenta sobre aquilo que seu texto encarna como objeto discursivo, artefato literário, visto que a genealogia do saber histórico encontra-se num terreno em que tensões entre o *aedo* e o *rapsodo*, associados à literatura, e o *histor*, em que se privilegia o vínculo com o saber histórico, problematizam as fronteiras entre a literatura e a história, como se pode ler em François Hartog (2011), Luiz Costa Lima (2006) e Hayden White (2014) e cujas ressonâncias se aprofundarão no Capítulo II desta tese.

Na História da Arte, confundem-se e convergem os aspectos críticos – judicativos, valorativos- de maneira mais explícita que em outras modalidades da História pois há aí o “espectro estético” que se instala como sintoma inalienável. Chamemo-lo assim pois ele preside a toda a discursividade em torno da Arte mesmo quando não se lida explicitamente com o “belo”. O estético, ao qual é dedicada a *Terceira Crítica* kantiana, preside à faculdade de julgar e é neste juízo que se aloja o estético para Kant e não nos objetos da arte ou dos quais alega falar. O belo é portanto atrelado ao dizer que o produz, ao sujeito da linguagem:

Se desejamos discernir se algo é belo ou não, não nos referimos à sua representação ao objeto por meio do entendimento com vistas à cognição mas antes à imaginação (agindo talvez em conjunção com o entendimento) remetemo-nos ao sujeito (*subject* na versão inglesa) e a seu sentimento de prazer ou desprazer. O julgamento/ juízo estético, portanto, não é um julgamento cognitivo, e portanto não-lógico, mas sim estético, o que significa que se trata de um juízo cuja sustentação/determinação não pode ser outro senão a

*subjetiva*. Toda referência de representações é capaz de ser objetiva, mesmo aquelas das sensações (em cujo caso ela significa o real em uma representação empírica). A única exceção é o sentimento de prazer ou desprazer. Este nada denota do objeto mas é um sentimento que o sujeito tem de si próprio e da maneira pela qual se afeta pela representação<sup>15</sup>(KANT, 1952, p. 476. Tradução nossa. Grifos do autor)

O “belo” como se o desenha em Winckelmann, a partir de seus reflexos “indiretos” nos objetos escultóricos gregos que habitam sua textualidade antecede o texto kantiano em cerca de 35 anos, no caso de seu tratado sobre a imitação datado de 1755, *Reflexões sobre a Arte Antiga* (1975), e em 14 anos, no que diz respeito à sua obra mais relevante, *The History of Ancient Art among the Greeks*, publicada em 1764.

Algo da complexidade conceitual e filosófica do “belo” kantiano é ali “intuído”, ousaríamos dizer, o que se sugere em nossos comentários dos excertos, glosados ao longo do texto desta tese, atinentes de maneira mais explícita à demitação da beleza que Winckelmann surpreende nas esculturas da Grécia e de cujos efeitos retira o motivo estruturante de sua escrituralidade em torno de uma Grécia que seu legado textual fixará como alegoria de uma preteridade inalienável no imaginário do Ocidente.

O lugar do “fetiche” em nossa análise é operatório e fulcral no que tange aos investimentos sintomais que se descortinam no texto winckelmanniano, pois ali, a escultura grega é nada senão o lugar de uma encenação de contornos fetichistas. É o corpo que ali se desenha a partir do olhar de Winckelmann que o torna equivalente às substituições de ordem metonímica que o fetiche enceta. Em Winckelmann, ousaríamos, pois, afirmar, não há

---

<sup>15</sup> “If we wish to discern whether anything is beautiful or not, we do not refer the representation of it to the object by means of understanding with a view to cognition, but by means of the imagination (acting perhaps in conjunction with understanding) we refer the representation to the subject and its feeling of pleasure or displeasure. The judgement of taste, therefore, is not a cognitive judgement, and so not logical, but is *aesthetic* – which means it is one whose determining ground *cannot be other than subjective*. Every reference of representations is capable of being objective, even that of sensations (in which case it signifies the real in an empirical representation). The one exception to this is the feeling of pleasure or displeasure. This denotes nothing in the object, but it is a feeling which the subject has of itself and of the manner in which it is affected by the representation.” Grifos do autor.

dissociação possível entre o significante “corpo” tal como surge em sua escritura e as associações que se tecem entre este corpo oriundo de sua fabulação escriturária e a escultura grega. É, afinal, da escultura, como relíquia – este “resto” de objeto – que a fetichização de sua descrição do “corpo” por fragmentos, torna-o o objeto de um quase “esquartejamento” sígnico que conduz o leitor à experiência voyeurística que se apossa da escrituralidade winckelmanniana, como se pode depreender dos quatro excertos que citamos abaixo, extraídos de *Reflexões sobre a Arte Antiga*, texto que se ocupa da “imitação” dos clássicos.

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 do corpo, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções gerais que deviam elevar-se acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constituiu seu modelo ideal (WINCKELMANN, 1975, pp. 44-45).

Neste primeiro fragmento do texto winckelmanniano, confirma-se essa ancoragem do “belo” a partir de uma espécie de fetichização morfológico-representacional de uma concentração em um corpo que precisa ser objeto do mais minucioso estudo no intuito de que a “reunião”, ilusória e idealizada daí resultante, possa, a partir de uma lógica em que se “citam” os fragmentos tidos como capazes de *na materialização* – dependente da “proporção” – se possa aceder ao corpo ideal que é o *anteparo especular* em que o belo, como o fabula Winckelmann, se deixa refletir. O belo do corpo é, portanto, objeto e resultado de uma *metonimização* anatômica no intuito de que se o possa “construir” como “figura” a um só tempo escultórica e alegórica.

Não é nenhuma outra senão esta a cena da origem dos reenvios que o circunscrevem como objeto-fetichismo representacional da “História da Arte” no Ocidente: a de um corpo que é o resultado de um esquartejamento idealizado oriundo da “citação” de suas partes isoladas que se “enxertarão” no corpo-escultura winckelmanniano. A “origem” mitopoética, espécie de figura alegórica que se converte em nada menos que o recurso ao que aqui se nomeia, naquilo

que as “potências figurativas” freudianas (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43) nos permitem, *deus ex-machina* da encenação do belo winckelmanniano, pois que ele fornece ao texto sua “figura” ordenadora, como o faz o recurso cênico do *deus ex machina* no teatro grego antigo- aspecto que será objeto de maior detalhamento no Capítulo III.

O corpo-escultura, corpo-fetice que trama a tessitura escritural de Winckelmann é o que “socorre” seu “argumento” escritural, à maneira de como se compreende a função do *deus ex machina*, para que sua narrativa, daquilo que ali se tece como a *kalokagathia* – a “beleza” grega –, possa advir, como “aparição do belo”, nada senão a confirmação “enviesada” e de outro modo inacessível de sua “presença”, a qual se dá por meio de seus “reflexos” e “indícios” que se instalam na escultura grega, objeto privilegiado do olhar winckelmanniano. É este “olhar” que o “revela” em sua posição de sujeito do olhar – por meio de seus sintomas tropológicos – no escrito.

No intuito de que a verossimilhança – que aqui se interpreta à luz da contribuição ricoeuriana em *Tempo e Narrativa* (2016), tão necessária à narrativa histórica quanto ao conceito de artefato poético em Aristóteles – se possa sustentar como crível, persuasiva e retoricamente exitosa, Winckelmann “fabrica” uma hipótese que poderia acomodar o “fundo”, “cenário” ou “paisagem”. Nele se destaca, à maneira de uma “figura” pictórica, este “corpo-escultura tornado fetice” ao qual retornaremos em distintos momentos do texto de nossa tese, pois se percebe nele um dos fios que atravessam a trama textual winckelmanniana: este “artefato” se torna fetice operatório e discursivo, naquilo que dele faz no texto de Winckelmann, pois o “belo em si” é tão apenas intuído.

Tal impossibilidade de aceder ao “belo em si”, contudo, leva-nos à hipótese, que se defenderá na tese, de que o estético é um “fantasma” metafísico ao qual inúmeras narrativas que integram o campo discursivo nomeado “História da Arte” se sujeitam constituindo assim uma espécie de “telogia negativa”, nas palavras de Jacques Derrida em *Margens da Filosofia* (1991).

A fabulação winckelmanniana faz-nos, como leitores de seu texto, “acompanhar”, *como se fossemos testemunhas oculares do impossível*, a que só a fase escritural – momento em que a narrativa, o relato históricos se dão a

ler *a partir* do escrito – esta “imagem” que sustenta, “como fundo”, a “figura”, a um só tempo alusão ao pictórico e ao *deus ex machina* como recurso alegórico. É esta fábula que nos transporta e translada para esta paisagem em que a “nudez” do corpo grego era o objeto de uma modulação em tudo “plástica”: corpo objeto da disciplina que o exercício físico “esculpe”, corpo que se encontra na origem, não apenas da fabulação e imaginação winckelmannianas, mas que revela um desejo tamanho de confundir-se com seu próprio “objeto escultórico”. Trata-se de um anseio que chega a permitir-se o “desvario”, isto é a deriva de uma “imagem” em que o “referente” histórico se torna o objeto de um absimar-se do sujeito que responde pelo escrito. A narrativa winckelmanniana não é senão uma fissura que se abre explicitamente para o “ficcional” e se fabrica a partir de vestígios (sejam eles escultóricos ou “documentais”), que permitem entrever, por um lampejo que se alastra pelo escrito como um efeito distendido, algo inusitado. Com efeito, ao arvorar-se, o “escrever sobre arte” acaba por deixar que se veja, a rasgadura do sujeito inconsciente da linguagem que responde pelo nome de “Winckelmann”.

Por esses exercícios, os corpos recebiam os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram a suas estátuas, sem ostentação e fartura supérfluas. Os jovens espartanos deviam cada dez dias comparecer nus diante dos éforos, que impunham uma dieta mais severa aos que começavam a engordar. Ainda mais, uma das leis de Pitágoras impunha tomar cuidado com toda exuberância desnecessária do corpo. É, talvez, pelo mesmo motivo que os jovens gregos da época primitiva, que se faziam inscrever para um concurso de luta, não deviam, durante o período dos exercícios preparatórios, comer senão alimentos à base de leite. Toda deformação do corpo era evitada com cuidado. Como Alcibíades, na sua juventude, não tocar flauta porque deformava a face, os jovens de Atenas seguiram seu exemplo. (WINCKELMANN, 1975, p.42).

E é assim que se passa com o texto winckelmanniano, com distintos gradientes de explicitude. Estas rasgaduras que são seus “efeitos”, como

sujeito, se dão a ver inequívocos e perturbam a “objetividade” positivista que pelo menos parte da História novecentista decide abraçar, denegando as “infiltrações” sintomais de uma cena em que sujeito do inconsciente se pode insinuar como indício de uma alteridade a um só tempo estruturante e “desestabilizadora”, como se o pode depreender no excerto abaixo:

Mesmo sob a vestimenta das figuras gregas reina um contorno perfeito que é o objetivo primordial do artista, mostrando através do mármore, a bela estrutura do corpo como sob uma vestimenta de Cós [...] O panejamento dos gregos é realizado, via de regra, a partir de vestes finas e molhadas que, por isso, aderem estreitamente à pele e ao corpo, deixando ver o nu. (WINCKELMANN, op. cit., pp.50-52)

A apreensão winckelmanniana, que se oferece à leitura a partir de sua descrição da função morfológica das “vestes” e do “panejamento” da escultura grega, é exemplar no sentido de que em sua “tradução” as vestes convertem-se em um motivo morfológico que as torna extensão deste corpo-fetice. São as vestes “molhadas” e “úmidas” que a escrituralidade winckelmanniana reputa acederem à nudez que se torna ainda mais “desejada” pois que uma outra pele – o tecido – a torna o triunfo de um desafio que se desdobra bifurcado. Assim, o virtuosismo escultórico parte, na fabulação winckelmanniana, de uma imagem em tudo devedora da experiência vidente e voyeurística e é esta “ocularização” que pautará toda uma alegorização do corpo grego como *locus* do “belo”.

Assim como imagina essa nudez que se descortina impudica, viril e vitoriosa a figurar nos concursos de beleza da Grécia Antiga no Estádio Olímpico, o olho de Winckelmann se abandona à “mostração” (ALLOA, 2015) desta cena, que é quase um sonho erótico. Ao “eu vejo” consciente, sucede o “*isso mostra*” da imagem onírica (LACAN, 1996), a qual afeta Winckelmann em sua posição de sujeito. Ele se torna então objeto da *mostração da imagem* que crê fabular quando é, na verdade, por ela “fabulado”, ali inscrito a partir de seu texto como efeito de algo que aparenta ignorar, mas cuja sedução lhe é irresistível. Tão irresistível que, se seguirmos o que sugere a nossa leitura, a cena escrita mostra nela implicado – como *sujeito vidente* – um corpo-escultura que um dia foi envolto por esta pele de tecido, um “véu” que vela o interior

insustentável e denegado do dentro do órgãos do corpo (DIDI-HUBERMAN, 2005), e nada faz senão confirmar a hipótese da beleza segundo Winckelmann. Ela não se poderia encarnar em nenhum outro “suporte” que não este corpo em que se confundem erotismo e beleza, argumento exemplarmente desenvolvido por Hubert Damisch em *Le Jugement de Pâris* (1992).

É desconcertante supor a beleza como capaz de comungar com estes resíduos de um inconsciente em que o quadro fantasístico possam presidir de certo modo um juízo estético, como o proporá Hubert Damisch. É esta a “motivação secreta” que “esculpirá” escrituralmente o “fantasma” de um corpo ao qual se precisará voltar incessantemente ao longo da “História da Arte” por meio de suas “citações” fragmentadas, esquartejadas, fetichizadas. É assim, por “partes”, que se acede ao corpo-fetice da “História da Arte” que se converte no fetice de sua citação “fragmentada”, objeto do desejo do olhar dos artistas e dos homens.

Estamos diante de um corpo que desencadeia todo um circuito “citacional”, pois à citação winckelmanniana da preteridade grega escultória – e não há outra presença que mais possa comandar sua escritura e nem um outro corpo foi capaz de substituir essa obsessão fetichista – sucede a “cópia”, isto é um dos disfarces da “citação”, como o argumentamos no Capítulo III.

Aqui a cópia helenística coloniza a cópia romana, aquela cópia romana que sobrevive nos primeiros sarcófagos de inspiração clássica medievais. Este “corpo” “salva” a História da Arte de toda a obscuridade medieval ao ressucitar, glorioso, na Renascença. Este mesmo “corpo” que se contorce, retorce, distorce e se esgueira – como seus primeiros indícios sintomais em *Laocconte* e no *Fauno Barberini* – no Barroco.

E como se não bastasse, este “corpo” se petrifica no Academismo para, da arte, vir colonizar-nos como corpos que não encontram outra possibilidade de refletir o “belo” senão ao o imitar na própria carne de nossos dias.

Este “corpo” encontra no texto de Johann Joachim Winckelmann o *locus* privilegiado de uma invenção que é pura encenação vidente e voyeurística. Ignorar esta “potência figurativa” da ficção escriturária winckelmanniana resultaria em uma espécie de “cegueira, a nosso ver, que denega as sobrevivências sintomais de suas alegorias. Ao circunscrever assim as cenas em que o “belo”



pode ter lugar, Winckelmann faz as vezes de um alegorista que atribui sentido à imagem e à cena, que se convertem em mensagens cifradas destinadas ao Outro da leitura. É, dentro deste enquadramento, que esta tese delimita o espaço figurativo que a escrita de Winckelmann, em nosso entender, logrou *dar a ver, mostrar*. É que, como as imagens do *rébus* de um sonho, em larga medida lemos as imagens de Winckelmann, elaboração que receberá uma análise mais detida no Capítulo I desta tese.

A nossa natureza não criará, facilmente, um corpo tão perfeito como o de Antinous Admirandus, e a ideia não pode conceber nada que seja superior às proporções mais que humanas de uma bela divindade como o Apolo do Vaticano: o que a natureza, o espírito e a arte têm sido capazes de produzir, aí está diante dos olhos. (id.ibid. p.48).

Um corpo “inimitável”, irreproduzível, corpo mítico e divino. Um corpo que se advinha sob as vestes a confundirem-se com o tecido da pele, corpo objeto de modulações físicas que o tornam plástico e digno da conversão escultórica, corpo que “aparece” em “toda a sua luz” ao abirmos os olhos – “o que está diante dos olhos” – para o que os gregos nos legaram sob forma de corpo vivo no mármore. Este é o corpo-fetice que a escultura grega, como fabricada pela escrituralidade winckelmanniana, nos devolve e entrega. O corpo winckelmanniano sobrevive até mesmo na *doxa* de nossos dias como sinonímia da perfeição estética grega. O corpo-fetice inventado por Winckelmann é tão persuasivo ao ponto de o tomarmos como se sua presença entre nós fosse “dada” desde sempre, “natural” e não apenas discursivamente naturalizada por uma fabulação escritural oitocentista. É um fetice, segundo a psicanálise e aqui alegorizado, que alegoriza o que do corpo escultórico faz o olhar winckelmanniano. Este é o corpo canônico da História da Arte, o corpo digno da cópia por vir. Nesse porvir eternamente adiado se pode viabilizar o retorno ao corpo inventado pelo escrito de Johann Joachim Winckelmann.

#### 1.4 Winckelmann e a *Ekphrasis*

Se, em nossa visada, o dizer escapa ao sujeito, este dizer sempre será marcado por uma dimensão que o afeta e cuja compreensão não se dá senão enviesada: por meio de seus “desvios”, efeitos, sintomas. É do solo do estético, como o define a filosofia kantiana, que se trata e de onde brota o texto de Johann Joachim Winckelmann. É a esta poética da deriva (KLÉBANER, 1979) que Winckelmann se entrega e é ela que o captura como sujeito nas malhas da linguagem. Só seus rastros escriturais, também eles vestígios, levam-nos a esta interpretação retroativa que perturba a fixidez epocal de um texto oitocentista considerado ultrapassado pela História da História da Arte.

Em Winckelmann, a História confirma-se como (re)fabulação do passado. O século XVIII é o século da Grécia Antiga germânica inventada por Winckelmann. A História, como escritura, assume então seu papel de ficcionalizar verdades (LACAN, 2008). Dos restos, rastros e vestígios (*tupos*) pretéritos (RICOEUR, 2007) tecem-se as Histórias que constituem o rosto fabricado da civilização.

Em *Reflexões sobre a Arte Antiga* (1755) e *História da Arte entre os Gregos* (1764), Winckelmann encontra na *Ekphrasis*, expediente retórico que inevitavelmente se estrutura tropológico, uma maneira de traduzir seu arrebatamento diante das ruínas e fragmentos escultóricos de uma Grécia Antiga que, em última instância ele “fabrica”. O século XVIII é o século da Grécia Antiga germânica ficcionalizada por Winckelmann.

O apelo à tropologia que a *Ekphrasis* encerra é, para nós, a aceitação winckelmanniana de que só um tal recurso pode acomodar o déficit constitutivo da linguagem diante de seus “referentes”, os quais, no quadro propositivo que ora se apresenta, convertem-se em significantes. A referencialidade converte-se em autorreferência: a máscara opaca do travestimento alegórico e metafórico: “Por analogia: que, em todos os seus domínios, por todos os caminhos e apesar de todas as diferenças, a reflexão universal receba hoje um impulso espantoso de uma inquietação sobre a linguagem- que só pode ser uma *inquietação da linguagem e na própria linguagem* - [...] A atitude estruturalista e a nossa postura hoje perante a linguagem ou *na linguagem* não são unicamente momentos da história. Antes

espanto *pela linguagem como origem da história.*” (DERRIDA, 1995, pp. 12-13. Grifo nosso).

Em nosso entender, o que sobrevive de Winckelmann assume laivos de uma potência fenomenológica e sensualista, em que se percebem aproximações com a filosofia de Alexander Baumgarten (1993). Usaríamos sugerir que, a despeito de suas inconsistências – e contribuições – epistemológicas, Winckelmann foi aquele cujo texto assume um papel definidor para posteriores desdobramentos do que viria a ser a crítica de arte, como se a pode ler nas obras de John Ruskin (1819-1900) e Walter Pater (1834-1894), relações que se aprofundarão no Capítulo III de nossa tese.

Caso fosse-nos possível isolar um aspecto ou elemento – talvez a face mais potente e insistente de Winckelmann – seria aquilo que em seu texto se abre para as emanções que a experiência de fruição estética é capaz de oferecer, a qual, em última instância, confunde-se com a própria escrita mas jamais poderá coincidir com aquilo de que diz falar, ou seja, a “Arte”. *Objetos e seus efeitos*, esta seria a fórmula a que chegaríamos à guisa de uma síntese que nos pudesse revelar o que enxergamos em Winckelmann.

Assim, os campos da História e da Literatura são repensados, nesta tese, a partir da lógica tropológica e narrativa, que, encontra na *poiesis* grega e na *fictio* latina um motivo de desconstrução. Como esclarece a este respeito Michel de Certeau em *História e Psicanálise – entre ciência e ficção*:

Desligadas de sua função epifânica de representar as coisas, essas linguagens formais dão lugar, em suas aplicações, a cenários cuja pertinência se refere não mais ao que eles exprimem, mas ao que, por seu intermédio, se torna possível. Eis uma nova espécie de ficção: artefato científico, ela não se julga pelo real que, supostamente, lhe faz falta, mas pelo que ela permite fazer e transformar. É “ficção” não o que bate a fotografia do desembarque lunar, mas o que o prevê e organiza. A historiografia utiliza também as ficções desse tipo quando ela *constrói sistemas de correlações* entre unidades definidas e estáveis; quando, no espaço de um passado, ela *faz funcionar hipóteses e regras científicas presentes* e, assim,

produz modelos diferentes de sociedade. (CERTEAU, 2011, p. 47. Grifos nossos)

## 1.5 Anacronismos e a História da Arte

As “ficções” que o texto de Michel de Certeau denuncia no campo da ciência confirmam a afirmação de Georges Didi-Huberman em *Devant le Temps- Histoire de L’Art et Anachronisme des Images* (2000) de que não há história para além do *anacronismo*. Considerado pela maioria dos historiadores como o maior pecado historiográfico, o anacronismo desafia a insistência no modelo *eucrônico* (aquele que irá acorrentar “período” e “época” a modelos mentais vigentes à época que se toma por objeto) sem levar em conta o fato de que, se nada mais, é a partir de um outro “tempo” que se “visita” o passado. Este “passado” da historiografia é um passado ficcionalizado pelo “atraso” constitutivo da fabulação histórica e narrativa. Não apenas se ignoram motivações que se “surpreendem” no tempo do fazer/fabricar/fabular/tecer escritural da história deste passado, como se ignoram as latências sintomais (motivações *heterocrônicas*) que habitam não apenas as imagens mas, em sentido epistêmico, todo e qualquer “objeto” da história, o qual, por excelência é *constituído, fabricado, tecido* retroativa e retardadamente. Há aí a *inevitabilidade anacrônica*. Ela constitui o método de viabilização dos objetos da disciplina histórica.

Nosso esforço visa em última instância poder descortinar alguns dos efeitos destes recalcamientos e problematizar a delimitação do campo de saber nomeado História da Arte, pois que sendo uma história de base essencialmente judicativa e não necessariamente “acontecimental”<sup>16</sup>, o caráter discursivo da “História da Arte” reclama uma especificidade que ainda carece de devida reflexão, pois não se pode confundir sua disposição valorativa, em que se infiltra o estético, com qualquer possibilidade de instauração de

---

<sup>16</sup> Em francês, *histoire événementielle*, alvo da crítica por parte da escola dos *Annales*. O conceito de “acontecimento histórico”, atrelado à lógica referencial será objeto de revisões no texto da tese. Ver BURKE, Peter, *A escola dos Annales 1929-1989- A revolução francesa da historiografia*. Tradução de Nilo Odalia. São Paulo: UNESP, 1990.

instâncias veritativas, fiadoras de uma verdade metalinguística. Pois, não nos seria possível aproximar “arte” e “discurso”, para que, dentro de uma perspectiva heideggeriana, a “verdade da obra (de arte)” se pudesse desvelar, uma vez que Arte e sua “História” não necessariamente convergem. É desta discordância e deste descompasso constitutivos que se ocupa nossa tese.

A dimensão espacial e volumétrica escultórica em oposição à temporalidade linear e narrativa literária exerce um efeito sobre a imaginação poética de Winckelmann ao imaginar como que concentrada e condensada nas esculturas gregas em um só “momento”- aquele encarnado na escultura- toda a Grécia Antiga. Quase dois séculos depois, é como se se pudesse ler em Walter Benjamin este desejo de, por meio de uma *imagem*, quadro escultórico congelado no e do tempo, ainda que imagem elusiva, pois que fragmentária do passado, se pudesse *imaginar* o passado: “A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode apreender-se como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento” (BENJAMIN, 2012, p. 11). O estético que se flagra e captura no texto winckelmanniano é esta imagem fugidia que se congela num átimo da percepção do sujeito da linguagem que se desprende textualmente em Winckelmann ao analisar a escultura grega e suas cópias romanas.

Se, junto a Benjamin, reconhece-se esta iluminação “fugidia”, sua fixação ou congelamento e sua conseqüente tradução apresentam um desafio. A imagem aqui precisa ser pensada a um só tempo como um novelo que encerra seu desfiar e como uma alegoria que, por extensão, abarca uma totalidade a ser escandida por meio da narrativa. A imagem encena assim um aparente paradoxo. É o oximoro que tanto povoou os textos estruturalistas, como nos lembra François Dosse (1991). Nega-se ao afirmar. Afirma-se ao negar. Uma estrutura de fatura “barroca” – o oximoro – se transplanta do literário setecentista para o discurso que pretende denunciar as falácias epistêmicas que o estruturaram por séculos (FOUCAULT, 2000).

O passado da Arte como resgate pretérito é em larga medida devedor de uma noção amplificada de *mimesis* no Ocidente. As remissões à Antiguidade podem ser lidas ora como ecos miméticos ou como insistentes sobrevivências metamorfoseadas e fantasmiais (WARBURG, 2014). A interpretação mimética é devedora do mito de uma origem fundadora e que

acaba por desembocar no modelo biológico de nascimento, vida e morte ao passo que a leitura sintomal empreendida por Warburg, por exemplo, sustentaria que a História da Arte é marcada por uma temporalidade sempre capaz de encobrir outras temporalidades.

Uma temporalidade palimpsesta e afeita a um modelo em que teríamos tão somente eclosão ou retração de formas e temas em mutação perpétua. Uma história caleidoscópica e poliédrica. Remissões e sobrevivências que de resto já se haviam detectado na Renascença warburguiana ou no Medievo de Panofsky e Saxl (PANOFSKY & SAXL, 1933) e que orientam a Restauração Neoclássica inspirada por Winckelmann. “Estar diante da imagem”, lembra-nos Didi-Huberman é “estar diante do tempo” e, portanto, enfrentar os “ritmos, fraturas” da imagem (2015). As descontinuidades e rupturas reclamam uma “outra história”.

## **1.6 Paradoxos de uma tese ao redor da História da Arte**

Aqui gostaríamos de anunciar um paradoxo discursivo: no momento em que elaboramos esta tese, nos damos conta de que a mesma “ficção”, que está sendo invocada como sustentação argumentativa da história da arte lida por Winckelmann e relida, especialmente, à luz de Lacan, é objeto ínsito do nosso trabalho. Em outras palavras, em sua *escritura*, a fisicalidade que figura nas páginas desta tese e tudo que se desprende de sua convenção e “pedagogia”, revela-se como uma operação que se articula a um só tempo como objeto teórico do qual se pretende falar ao mesmo tempo e em que a fala em torno deste “objeto” se dobra sobre si mesma incessantemente especular e autorreferente.

Por esta razão, recorre-se agora à analogia que permite a operação metalinguística como “ficção teórica”, como nos instrui o texto de Certeau (2012). E a metalinguagem nada é senão a *ocularização* de uma cena que se desdobra mimeticamente. Tal cena é, todavia, cômica de que o espelho nada acomoda senão devolução invertida. Nunca se trata do mesmo. Trata-se em verdade de poder ver, dar a ver – *ocularizar* – uma estrutura em simulacro: *uma proposição que autoriza*. Há uma clausura aí. Há enredamento, há

ensimesmamento e há também a interdição constitutiva de qualquer possível transcendência redentora.

Há, como nos lembra Hayden White, nada senão a “mudança de direção”, o “desvio” que marca o tropológico, que se infiltra nos veios do vocábulo *tropikos* que, no latim tardio, vem encampar os significantes “tom” e “compasso” (WHITE, 2014, p. 14), os quais se mostrarão instrumentais para a argumentação que aqui se persegue. Há assim nada senão a constatação de um malogro veritativo, pois que a metalinguagem inexistente como instância de um para-além da linguagem. Daí poder-se compreender o alcance do que assevera Jacques Lacan no texto *A ciência e a verdade*:

Emprestar minha voz ao sustento dessas palavras intoleráveis, “Eu, a verdade, falo”..., ultrapassa a alegoria. Isso quer dizer, muito simplesmente, tudo o que há por dizer da verdade, da única, ou seja, que não existe metalinguagem (afirmação feita para situar todo o lógico-positivismo), que nenhuma linguagem pode dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro, uma vez que a verdade se funda pelo fato de que fala, e não dispõe de outro meio para fazê-lo. (LACAN, 1998, p.882).

Como nos adverte o texto de Hayden White: “E, não obstante, estamos diante do fato inelutável de que, mesmo na prosa discursiva mais pura, textos que pretendem representar “as coisas como elas são”, sem floreios retóricos ou imagens poéticas, sempre há uma *falha de intenção*” (WHITE, 2014, p.15. Grifo nosso)

A alegoria é, para nós, aquilo que veicula, viabiliza, empresta sentido e estrutura o acesso ao “pensamento” que se instala “encoberto”, “mascarado” nas estruturas da linguagem – *logofonocentrismo*. Se há, para nós, a persistência de um véu, é que o “mascaramento” alegórico, ainda que aparente por meio de seus sintomas, resiste à aparente explicitude da figura alegórica. Assim, a transparência não se coaduna à explícita artificialidade retórica da alegoria. Estamos diante do enredamento tropológico, de que nos fala Hayden White:

É esta função mediadora que nos permite falar de uma narrativa histórica como de uma metáfora de longo alcance. Como estrutura simbólica, a narrativa histórica não *reproduz* os eventos que descreve; ela nos diz a direção em que devemos pensar acerca dos acontecimentos e carrega o nosso pensamento sobre os eventos de valências emocionais diferentes. A narrativa histórica não *imagina* as coisas que indica: ela *traz à mente* imagens das coisas que indica, tal como faz a metáfora. (WHITE, op. cit, p. 107).

Esta tese não apenas “descreve”; ela se *traveste*, por assim dizer, de tudo o que a alimenta. A escrita dos autores que aqui consideramos como imprescindíveis influencia – e não poderia ser diferente – nossa abordagem e escrita. Ela se investe daquilo que a anima. Isto é, ela investe-se como escrita de processos que aqui se tornam endógenos, pois que, de outro modo, esta investigação perderia em força argumentativa. De certo modo, aqui argumentação e retórica irmanam-se. Não se trata de um mero empréstimo da Retórica Clássica mas sim de uma forma escritural que em tudo se deve a uma espécie de resignação advinda das constatações resultantes do empreendimento intelectual levado a cabo pelos desdobramentos possibilitados pelas consequências epistemológicas do que Ferdinand de Saussure nomeou a *arbitrariedade do signo*, da qual Lacan se apropriará ao reler o sintoma como metáfora e o desejo como metonímia: “Porque o sintoma é uma metáfora, quer se queira ou não dizê-lo a si mesmo, e o desejo é uma metonímia, mesmo que o homem zombe disso”. (LACAN, 1998, p. 532. Grifos do autor)

A trama têxtil desta tese incorpora agora, por meio de uma operação analógica, ou de uma “sutura”, materializando a metaforização alegórica que, oriunda da leitura lacaniana de Winckelmann, encarna ela também o pensamento que atravessa a totalidade deste texto. A forma e o *tom* encapsulados por este pequeno introito, espera-se, justificar-se-ão à medida em que a *escrituralidade* que propõe esta trama desenrolar-se diante do que a escrita “alfabética”, isto é, ocidental, não hieroglífica, não ideogramática, como sugeriria Derrida, exige como experiência de um saber ele também dependente



de uma estrutura, anteparo, suporte que pressupõe em uma espécie de anterioridade “mítica” a possibilidade da linguagem, da escrita, do significante: a escrita: a “metaforicidade mesma da escrita como seu sentido próprio”. (DERRIDA, 1999, p.18)

É dentro deste enquadramento propositivo da metaforicidade, que se recorre à Alegoria como a atualiza e reabilita filosoficamente Walter Benjamin (2011). Para Benjamin, a artificialidade retórica da alegoria barroca contrapõe-se à transparência do símbolo. É nesta sua inclinação para o construto, uma vez que a alegoria em tudo arremeda a invenção mais explícita da escrita, do código criptografado, do hieróglifo, da atribuição de sentido historicamente localizável e explicitamente arbitrária, que se identifica o que, da alegoria benjaminiana, se pode extrair em uma trama teórico-escritural em que Lacan e sua filiação a um só tempo estruturalista e pós-estruturalista<sup>17</sup> possam coadunar-se a reflexões em torno do lugar das figuras de linguagem no discurso histórico, em particular, a representação da *preteridade*, a seguirmos Ricoeur, em que a história se materializa em escrita no modo literário da *escrituralidade*.

### **1.7 Uma tradução do passado?**

O passado, assim como a coisa referida, são *traduzíveis*, a seguir-se esta lógica, com todas as consequências epistêmicas que daí advêm, pois que translação tradutória implica remissão, perda, substituição, ajustamento. A tradução se desdobra sempre “no lugar de”. Uma outra implicação que decorre desta é a lógica mimética, que Ricoeur resgata da metáfora do sinete de cera, a qual figura no diálogo platônico do *Teeteto*.

Uma vez que as marcas da impressão deixada pelo sinete de cera servem de “molde” à lembrança, identifica-se aí toda uma História assentada sobre descrições, ordenações, classificações e categorizações de natureza essencialmente valorativa e judicativa. Pois que o molde do sinete de cera implica, similarmente à tradução, ajustamento, acomodação, adequação a uma forma antecedente e pretérita. Aproximam-se assim *tupos* (impressões do

sinete de cera) às ruínas que servem de inspiração para a fabulação histórica winckelmanniana.

A hipótese de trabalho desta tese desafia, portanto, a decantada “univocidade” associada a uma “limpeza científica”, nas palavras de Michel de Certeau, a “ficção” histórica, “não tem espaço próprio”, é “metafórica” e “movimenta-se imperceptível no campo do outro”. Sendo a “sereia” cuja sedução do canto o historiador deve defender-se, sua “deriva semântica” (CERTEAU, 2011, p. 48) resultaria problemática para uma visão *eucrônica* da História (DIDI-HUBERMAN, 2000), pois, esquia-se dos “efeitos de sentido” que resistem à circunscrição e ao controle. Evita a “impureza” *heterocrônica* dos objetos ditos da Arte. É importante lembrar-se de que “a ficção” – sob suas modalidades míticas, literárias, científicas ou metafóricas- é um discurso que dá forma [ *informe*] ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele” (CERTEAU, 2012, p. 48).

Assim, propõe-se, como hipótese de trabalho, que se possa pensar, a partir do método winckelmanniano de fabricar, tecer uma história da arte por meio do tom melancólico de sua escritura, em uma *História-Imagem*, palavra-valise, que encerraria a aceitação de que uma “História *das* Imagens” é falaciosa pois que não coincidem discurso e aquilo que se julga exógeno à esfera discursiva. É preciso que o significante abarque por meio de uma artificialidade etimológica e lexical sua vocação escritural. É forçoso resignar-se ao fascínio de que nos fala Deleuze em seu texto dedicado à escrita proustiana. A memória “involuntária” é a memória remissiva do signo. Ela também é autômota, ainda que marcada pelo *pathos* – pelas paixões, pelo “afeto”. É a retoricidade que dá a ver a paixão na língua e na linguagem, como Derrida (1999) logrou flagrar no texto de Rousseau.

Nossa tese, *como texto*, gravita ao redor do que se delineou acima. Há um arcabouço teórico que estrutura a argumentação. É dele que depende toda a articulação do texto por meio de seus exemplos ilustrativos, suas análises. Assim, nossa tese escande-se em três “cenas”, em que se desenrola sua ficcionalização teórica, seus “atores” são todos submetidos à lógica que a literatura a que aqui se recorre exige e reclama como “ação”. É a linguagem sob inspiração de Jacques Lacan e Jacques Derrida que informa o fio que atravessa a encenação teórica.

Esta tese articular-se-á, pois, dentro do seguinte esquema: no Capítulo I, *A Máscara (In)visível da Linguagem: A Alegoria como Sintoma*, gostaríamos de frisar que o tropológico inspira o título, do que, por extensão, se toma emprestado do literário, isto é, a grafia do (in)visível. A escrita, como nos ensina Derrida, permite que se possa *ocularizar* em sua disposição gráfica o que se pretende dizer e como se o diz. Embute-se no título a reflexão a partir do que é a linguagem para Lacan e para Derrida, à sombra do legado freudiano, e aquilo que disto se vale para pensar a alegoria como mecanismo e estratégia operatórios de um “sintoma”. Há neste primeiro capítulo a inscrição de um quase-emblema: os significantes que figuram nesta escrita encarnam em seus traços escriturais a marca do que os antecede como pesquisa. Assim, é na *antecâmara* que tem lugar aquilo que precede. É nessa *antecâmara* teórica que se prepara uma análise. É na *antecâmara* que se *ensaia*. Só o *ensaio* pode conduzir-nos à cena em que nossa personagem principal, a saber, o texto winckelmanniano *afetado* pelo sintoma – que nossa tese procura descortinar – pode surgir em sua exemplaridade “histórica”. Pois que aqui, tudo é teoria, no sentido em que esta se pode retoricizar, ficcionalizar, alegorizar *depois* de Freud. E mesmo quando se passa de um trecho do texto a outro, ela insiste, esta teorização sob forma tropológica.

Pareceu-nos pertinente que o segundo capítulo, *Alegoria e Ruínas: Entre a Literatura e a História* se dedicasse à escavação disto que a sobrevivência de uma retoricidade em nosso texto simboliza: a remissão às origens que se confundem com as estruturas do mito que desembocam nas fronteiras entre Literatura e a História, como sugere Paul Ricoeur:

Antes de tornar-se fútil, a retórica fora perigosa. Eis por que Platão a condenava: para ele a retórica é para a justiça – virtude política por excelência – o que a sofística é para a legislação; e as duas são, para a alma, o que são, para o corpo, a cozinha em relação à medicina e a cosmética em relação à ginástica, isto é, artes da ilusão e de engano. Essa condenação da retórica como pertencendo ao mundo da mentira, do *pseudos*, não pode ser perdida de vista. A metáfora também terá seus inimigos. Numa interpretação que se pode dizer tanto “cosmética” quanto

“culinária”, não verão nela nada além de simples ornamento e puro deleite. Toda condenação da metáfora como sofisma participa da condenação da própria sofística. (RICOEUR, 2015, p. 22).

É fundamental que se possa reavaliar o rebaixamento a que se submeteu a retórica no pensamento ocidental, o qual se assemelha àquele sofrido pela Alegoria benjaminiana.

A partir de um motivo benjaminiano (2011) em que as “ruínas” se tornam motivo de movimento, para nós anacrônico, a seguirmos a lição de Georges Didi-Huberman em *Devant le Temps- Histoire de L’Art et Anachronisme des Images* (2000), pois que a ruína reclama sua circunscrição história como vestígio de uma preteridade inacessível exceto pelo que dela se possa fabular, redefinem-se as fronteiras estanques do literário e do histórico, a partir da circunscrição teórica do primeiro capítulo. À luz do que se propõe no Capítulo I, *a literariedade de Winckelmann*, isto é, seu “tom literário”, por assim dizer, é aqui lida retroativamente e nela se escavam sobrevivências (*Nachleben*, para Aby Warburg) que atravessam os séculos e encontram nos textos dos críticos de arte ingleses John Ruskin e Walter Pater ecos que insistem no olhar melancólico em torno do passado.

No terceiro e derradeiro capítulo desta tese, *A História-Imagem: História da Arte como Miragem*, levam-se às últimas consequências escriturais aquilo que se *rasgou* para nós a partir de nosso pensar junto aos autores que aqui se reuniram. Nesse capítulo intenta-se acenar com o que acreditamos possa advir como possível reflexão para uma *outra* História da Arte. Uma “outra história” cônica de seus limites mas sempre atenta ao desejo da imagem, uma história que pode algo dever à maneira como se configura o retorno à escritura winckelmanniana, isto é, uma história que não se ergue para uma palavra definitiva e redentora, mas uma história ligada à capacidade da linguagem de revelar e de constituir mundos: “É que a origem metafórica da fala abre um olho, poder-se-ia dizer no centro da língua. E a paixão que arranca as primeiras vozes se relaciona com a imagem. A visibilidade inscrita na ata de nascimento da voz não é puramente perceptiva, é significativa. A escritura é a véspera da fala.” (DERRIDA, 1999, p. 291).

A origem que se problematiza na reflexão de Georges Didi-Huberman em *Devant le Temps – Histoire de L’Art et Anachronisme des Images* é metáfora para Derrida. É esta fantasia que sustenta a metáfora que permite a possibilidade de pensar a escritura como a véspera da fala. É essa escritura que suporta a linguagem. E mais, ainda, a seguirmos a metáfora que alegoriza o lampejo do vislumbre de um fora da metafísica do dentro que ela implica: “as primeiras vozes se relacionam com a *imagem*”. É de uma “visibilidade” inscrita e “miticamente anterior” que nasce a voz como materialidade significativa.

As *Considerações Finais* procuram refletir ao redor de seu possível alcance, resignar-se diante de sua incompletude mas igualmente curvar-se diante da beleza que é compreender o êxito inevitável de um malogro. “O inconsciente, por ser “estruturado *como uma* linguagem”, isto é a língua que ele habita, está sujeito ao equívoco de que cada uma delas se distingue. Uma língua entre outras não é nada mais do que a integral dos equívocos que a sua história deixou persistir”. (LACAN, 1973, p. 47). Ou como dirá Marcos Siscar a respeito da presença da Retórica no texto de Jacques Derrida: “Na expectativa de suas conclusões, a obra de Derrida desfraldou sua retórica segundo a visada de uma síntese ou solução literária, puramente criativa. Derrida teria, como os antigos mistagogos, um discurso ou uma história apocalíptica, quer dizer um discurso ou uma história que se desenrola, pelo fim, como relação ao fim”<sup>18</sup> (SISCAR, 1998, p. 47. Tradução nossa).

O fim da “História da Arte”, anunciado senão enviesadamente em Hegel, nasce, em nossa leitura, dos impasses discursivos que o texto winckelmanniano encerra.

Assim, o “fim” seria aqui aquele advindo de uma determinada constatação oriunda do desnudamento da estrutura da linguagem e de seus limites representacionais. Não seria outro o *locus* desta encenação de uma “nova” ficção teórica que se instaura a partir de como este tom “apocalíptico”, que Siscar (1998) identifica na escrita derrideana, o aproxima de um “mistagogo”, ocupado escrituralmente com o “fim” de um determinado modo de

---

<sup>18</sup> “Dans l’attente de ses fins, l’oeuvre de Derrida aurait déployé sa rhétorique selon la visée d’une synthèse ou d’une solution littéraire, purement créatrice. Derrida aurait, comme les anciens mystagogues, un discours ou une histoire apocalyptique, c’est-à-dire un discours ou une histoire qui se déploient, par la fin, comme un rapport à la fin”.

dar a ver na representação, É esta representação que impele Winckelmann para o “apontar”, para a “mostração” (ALLOA, 2015) de uma “apresentação”.

O que nos interessa, finalmente, é desvendar a atualidade de Winckelmann, informada pelo aporte da teoria lacaniana, no momento em que ela se abre e “toca” os limites e enclausuramentos de linguagens-objetos que se demonstraram falíveis como instâncias do *logos* capazes de aceder à verdade.

## CAPÍTULO I: A MÁSCARA (IN)VISÍVEL DA LINGUAGEM: A ALEGORIA COMO SINTOMA

“É a verdade do que esse desejo foi em sua história que o sujeito grita através de seu sintoma, como disse Cristo que teriam feito as pedras, se os filhos de Israel não lhes houvessem emprestado sua voz”

(Jacques Lacan)

### Preâmbulo

O título deste capítulo inspira-se no motivo do “véu”, já presente no texto novecentista de Pierre Fontanier *Figures du Discours* (2009), ao descrever a Alegoria, motivo teórico central e operatório de nosso texto, que permite que a “alteridade” se configure espectral e constitutiva. A gangorra entre esta e outra cena, lógica que marca a alegoria, confirma-se então. É o oximoro – figura de linguagem que acomoda a duplicidade e a ambiguidade dos contrários tensionados – e que triunfa no Barroco, que insiste em assombrar o discurso, como neste excerto de Mario Perniola:

[...] ‘substantia indeterminata’ o véu que exhibe escondendo pode ser considerado uma cena, a evocação e a manifestação de uma presença que não pode ser afirmada e significada diretamente. É próprio da mentalidade barroca explorar a metáfora da máscara, pela qual uma coisa pode ser ao mesmo tempo coisa e signo – esconder como coisa aquilo que desvela como signo. (PERNIOLA, 2000. p. 18).

Neste capítulo, nossa análise propõe um retorno às ideias originais de Saussure, uma vez que no pensamento do linguista francês captamos uma determinante contribuição para uma reflexão acerca do signo e da linguagem como entidades arbitrárias. No signo saussuriano, a referencialidade é posta em xeque a partir da concepção da língua como um sistema baseado em escambos intrasistêmicos sustentados pela “diferença”. Em outras palavras,

um significante é *em negatividade*, pois sua significação advém do jogo das diferenças internas ao sistema. Não é de nenhuma exterioridade ao sistema que se estrutura a lógica da significação. De modo mais explícito: uma “palavra” é aquilo que todas as outras não são. Daí, podermos dizer que o referente “invade” ou “visita” o sistema à maneira de uma “aparição ilusória”, ou seja, ao pretender remeter ao “referente” que se pretende “invocar”, nada se faz senão permitir que o “significado” deslize sob os significantes – o “significado” também “mascarado” por outros significantes a que “apela” no sistema para poder “significar” dentro dos “muros” da linguagem que a estrutura do *logos* materializa na língua.

É desta constatação teórica que parte nossa tese e são suas consequências epistêmicas a presidir à revisitação *anacrônica* que aqui se empreende do legado textual winckelmanniano. Trata-se de um legado textual, encarnado no artefato tropológico que é sua versão escritural da Grécia Antiga. É também das reverberações teóricas advindas da contribuição saussuriana – tingidas pelo inconsciente freudiano em que Lacan detectará todas essas concentrações e condensações de base metafórica e metonímica – que nos autoriza a repensar a *ficção* a partir de uma visada em que o tropológico assume-se como construto que se trama no interior de um sistema que “ilusoriamente” se ocupa de “verdades”. Enquanto “construto”, tudo aquilo que o “visita” como exterioridade ao sistema da língua/linguagem” é- da “aparição”- *convertido* em fabulação, fabricação, invenção.

É dentro desta enquadramento propositivo, que partimos para questionar aquilo que chamamos na Introdução desta tese *fetichização* referencial que marca a ontologia epistemológica do discurso histórico como um todo e, de maneira mais pronunciada, “coloniza” as motivações discursivo-ideológicas assombradas pelo espectro estético da “História da Arte” como um campo de saber igualmente circunscrito e “delimitado” como “território” epistêmico a partir da “ordem do discurso” (FOUCAULT, 2006).

Tal contribuição foi fundamental não apenas para os teóricos que constituem a base teórico-bibliográfica desta tese, mas especialmente para a nossa leitura de Winckelmann, em que a linguagem torna propositora de mundos ficcionais, mas incapazes de aceder a uma verdade sobre os objetos de que se ocupa. Em nosso entender, tal impossibilidade afigura-se na



concepção saussuriana da língua e da linguagem, a qual permitirá a Lacan seu retorno a Freud e a Derrida, partir de Freud, *desconstruir* a lógica da significação que marca o *logofonocentrismo* ocidental.

É a partir destas elaborações que podemos revisitar o texto winckelmanniano. Nosso retorno dá-se, portanto, contra este pano de fundo teórico. É o discurso, sua estruturação, suas motivações que aqui nos mobilizam a inquirição teórica. Pensar o texto para além de qualquer intenção consciente por parte de seu autor. Pensá-lo como aquilo que não apenas resta ou se confina a uma determinada “época” mas sobrevive no tempo. Como um objeto *do tempo*, voltamos ao texto de Winckelmann para nele descortinar a surpresa que se embute no sentido primeiro da Retórica. Valemo-nos da *retoricidade* – a partir das elaborações ao redor da linguagem anunciadas na Introdução desta tese – para iluminar o que nomeamos “sintoma alegórico”. É de uma lógica sintomal, legado deste entre-lugar entre Freud e Saussure que será definitivo para Lacan e Derrida, que surge nossa leitura do texto escrito no século XVIII por J. J. Winckelmann.

Nosso retroceder não abole da cena de leitura aquilo que se poderia conceber como eminentemente oitocentista. Fazê-lo constituiria um equívoco. Interessa-nos, contudo, por meio da análise que se propõe neste capítulo *surpreender* na obra de Winckelmann aquilo que a singulariza como produção textual. Que espécie de sobrevivência atrelada aos significantes que veiculam a aproximação winckelmanniana dos objetos de sua eleição atualiza-a e revela toda uma “História da Arte” que, sob os mais distintos disfarces, acaba por confirmar que não se dispõe de outro recurso quando se constata a falibilidade da linguagem em produzir conhecimento a partir do que a estetização inspirada pelos objetos da arte impõe ao sujeito falante e à escrita que deles se ocupa?

Lacan e Derrida resignam-se à retoricidade que Freud detectou nas estruturas da linguagem. Em ambos, escavam-se – por meio da aceitação de uma “poética irredutivelmente gráfica” (DERRIDA, 1999, p. 116) – aquilo que a língua pode absorver como um traço que revela seu incessante desvio ao significar. Não pretendemos sugerir que o texto de Johann Joachim Winckelmann acomode desconstruções aparentes ou explícitas da grafia, mas antes, propor estes desvios do gráfico *como* uma “imagem alegórica” fabulada pelo texto de nossa tese. Tais desvios gráficos e escriturais podem ser

detectados por meio da rasura que é a rasgadura constitutiva daquilo que se passa com o significante quando, à luz da teoria lacaniana, se o aproxima do sintoma como metáfora. Com efeito, o sintoma atua como um fantasma entre dois mundos, daí o aproximarmos à figura tropológica da alegoria, uma vez que ela impede a univocidade referencial.

Há sempre “outra cena”. É no “ob-ceno”, aquilo que se encontra “fora da cena” mas a assombra, que cruzam olhares Freud e Saussure e seria esta a “protofórmula” que habita as contribuições de Lacan e Derrida para esta tese.

Assim, nossa interpretação do que se passa nesse movimento retroativo que nossa revisitação do legado de Winckelmann busca descortinar poder-se-ia descrever como uma espécie de “desvio gráfico” – metaforicamente falando daquilo que alegoriza o modo como lidamos com os objetos de nossa eleição analítica- que nossa intervenção acaba por inscrever no texto oitocentista que mobiliza nosso olhar interpretativo. Em outras palavras, o texto de Winckelmann surge aqui como que rasurado, rabiscado, anotado e ressignificado por nossa intervenção escritural.

É, portanto, a partir deste ângulo propositivo, que nossa argumentação reclama um capítulo inteiramente devotado à genealogia do significante como o interpretará Lacan e à subversão da escrita como o proporá Derrida no intuito de que as motivações sintomais, primeiramente demonstradas por Freud como que imiscuídas na linguagem, nela a um só tempo ocultação e revelação, aquilo mesmo que autoriza a alegoria como um “véu” (FONTANIER, 2009), possam “emergir” à maneira de “aparições” em torno das quais se fabula escrituralmente.

É desta alegorização que a lógica operatória da alegoria como figura tropológica, que aqui se resgata de sua ancoragem pretérita alojada na Retórica em suas mutações clássicas, medievais, renascentistas e barrocas e se a projeta na preponderância que a metaforicidade irá ocupar na abordagem estruturalista e pós-estruturalista.

A referencialidade a que a linguagem (*logos*) e a palavra sempre se creram capazes de aceder, os estruturalistas e pós-estruturalistas contraporão o enredamento discursivo capaz da proposição de mundos e “realidades” estruturados a partir do discurso e nele implicados, enxergando aí uma autonomia autorreferente que em última instância reduz a referencialidade a

um constante embate com aquilo que a pretende objetificar como instância verbal. É da falibilidade da linguagem em constituir-se como algo além de uma codificação, que Derrida irá aproximar e mesmo identificar com o traço “escritural”, que partimos para enquadrar o texto winckelmanniano como entidade textual sujeita mais do que senhora dos efeitos que a inspiram.

É de uma zona discursiva, em que se problematizam escrita e linguagem e como nela se engaja o ficcional – aqui visto como aquilo que permite que se possa pensar um determinado objeto a partir do campo que se projeta como “possibilidade” que o possa acomodar como “viável” e “crível”. Neste sentido, é que se recorre aos teóricos que compõem esse capítulo, pois que é daquilo que seus textos e contribuições “constroem” como ficções teóricas que se pode compreender como se trama o texto dessa tese.

Este capítulo desenrola-se dentro de uma perspectiva em que a linguagem e seus desdobramentos para as formulações lacanianas e derrideanas possam “acomodar” a ficção teórico-discursiva que ora se propõe. Elabora-se uma determina visada do alegórico que é devedora daquilo que se delineia como quadro teórico neste trecho da tese com vistas à gradual “aparição” daquilo que se enxerga no texto winckelmanniano. É esta a razão – de extração eminentemente teórica, portanto, que, dentro do prisma aqui adotado, autoriza que nosso escrito possa ele também investir-se dos motivos que se elegeram para a acomodação do sintoma alegórico que se detecta em Winckelmann. Não há, em poucas palavras, pretensão de esgotamento, o que equivaleria à verdade da tirania e à tirania como verdade, de um discurso que, ao julgar-se capaz de desvencilhar-se de suas motivações desejanças, pudesse banir da cena ficcional – como se a concebe aqui- o sujeito que nela se insinua à revelia daquilo que se crê poder controlar no positivismo laboratorial.

Em larga medida, ao resignarmos-nos à impossibilidade de aceder à verdade do objeto, reconhecemos, à luz da contribuição laciana, que ao “ver” – e aqui recorre-se à metaforicidade que paulatinamente se invoca neste texto- há um “ponto cego” constitutivo que “me” exclui da cena vista como sujeito vidente. Este ponto cego converte-me naquilo que vejo e é desta conversão que nasce a impossibilidade de que o sujeito da linguagem se possa ausentar desta cena ao mesmo tempo em que a veria como um “Outro” presente e testemunhal.

O inconsciente revela um Outro que desconheço mas que de algum modo devolve-me sob a forma de “desvios”. São estes “desvios” que configuram nosso enquadramento da Alegoria como um modo de leitura, como um conceito operatório e como aquilo que estrutura e viabiliza um discurso. Não deveria causar estranheza, pois, que seja o Outro que fala no alegórico, a seguirmos sua etimologia grega – *allós* = outro; *agourein* = falar (HANSEN, 1986, p.1).

Se há um Outro que fala em “meu lugar”, há aí a assunção de uma duplicidade, de uma ambiguidade constitutiva à estrutura da linguagem que de saída invalidaria qualquer pretensão à limpidez, à pureza ou a transparência entre dizer e a univocidade inequívoca a que se atrela o referente. Este referente pode talvez ser intuído ou sugerido porém jamais se o poderá confundir com a “verdade”. Daí poder-se talvez compreender a “superioridade” dos signos da arte presente na argumentação deleuziana (DELEUZE, 1988) que integra a Introdução desta tese, uma indagação que assombra e perturba o terreno da filosofia como se pode ler no texto winckelmanniano ao ponderar:

Mas como pode ter-se assim passado, que, enquanto tratados bem fundamentados em todos os outros departamentos do conhecimento existem, os princípios da arte e da beleza foram tão pouco investigados? O erro, leitor, repousa em nossa inata e indolente indisposição para pensar por nós mesmos, e também na filosofia acadêmica.”<sup>19</sup> (WINCKELMANN, 1850, p.29).

## 2.1 Linguagem e mundos ficcionais: de Saussure a Lacan e Derrida

Em seu *Curso de Linguística Geral* (1975), volume que, na verdade, é uma compilação póstuma coligida por seus alunos Charles Bally e Albert Sechehaye, com base nas anotações feitas ao longo de cursos oferecidos na Universidade de Genebra entre os anos 1906-07, 1908-09 e 1910-11,

---

<sup>19</sup> “But how has it happened, that, whilst well-grounded elementary treatises on all other departments of knowledge exist, the principles of art and of beauty have been so little investigated? The fault, reader, lies in our innate indolent unwillingness to think for ourselves, and in scholastic philosophy.” Tradução nossa.

Ferdinand de Saussure estabelece uma proposição do signo linguístico que encerra, em nosso entender, uma visada intrínseca e eminentemente “plástica” e “material”, como se verá adiante ao transladar-se do terreno da Linguística para o “uso metafórico” que dele faz a teoria lacaniana (LACAN, 2009). Como expõe Michel Arrivé em *Linguagem e Psicanálise, Linguística e Psicanálise* :

Assim, Georges Mounin, depois de constatar, com um esgar de satisfação, que por vezes ‘Lacan e seus discípulos utilizam a palavra *significante* no seu sentido linguístico’, observa logo depois que ‘essa bela transparência não se mantém [...] Ora dizem que o signo, na psicanálise, não funciona como um signo, e até que o psiquiatra é um semiólogo sem signos. Ora dizem que um significante é o que representa o sujeito para outro significante, frase de Lacan cuja exegese nunca consegui fazer’ (ARRIVÉ, 1999, p.12).

A “incompreensão” das formulações lacanianas, para Michel Arrivé, origina-se na crença por parte de linguistas como Mounin de que o aparato saussuriano não poderia acomodar a menor “distorção”. O uso que Lacan faz das elaborações saussurianas impede que sua abordagem do “significante” seja “interpretável” dentro de um enquadramento propositivo de um Saussure *da Linguística*. “Mas”, é o que assevera Arrivé, “não é menos verdade que [a fórmula lacaniana] toma todo o seu sentido na teoria de Lacan, e que o significante que ali se apresenta conserva traços determinantes do significante saussuriano.” (ARRIVÉ, op. cit., p.13). É ao lado de Lacan, portanto, que a linguística, a linguagem, o significante aqui comparecem para viabilizar nossa visada da revisitação do texto winckelmanniano.

Assim, a referência pela qual situo o inconsciente é justamente aquela que escapa à linguística, posto que, como ciência, ela não tem o que fazer com o “parecer” (sic), assim como não *numena*. Mas nos conduz (*nous mène*) efetivamente, e Deus sabe para onde, embora decerto não para o inconsciente, o qual, por tomá-la na estrutura, a faz desvirtuar-se quanto ao

real que motiva a linguagem- pois a linguagem é isso mesmo, essa deriva. (LACAN, 2003, p. 491).

Pois que o sujeito da linguagem, para Lacan, estrutura-se a partir do atordoamento que gera a máxima incompreensível para a Linguística:

Nossa definição do significante (não existe outra) é: um significante representa o sujeito para outro significante. Esse significante, portanto, será aquele para o qual todos os outros significantes representam o sujeito: ou seja, na falta desse significante, todos os demais não representariam nada. Já que nada é representado senão para algo. (LACAN, 1998, p. 833).

Para Lacan, o significante só se manifesta por uma espécie de “colonização” sintomal que independe do “eu”. A língua e a linguagem são meios, materialidades que permitem que algo se insinue. Há, pois, em Lacan uma aproximação inegável entre significante e sintoma. É ele que é o dispositivo que enseja a teoria lacaniana da linguagem.

Na verdade, Lacan relutaria em dizer-se um “teórico da linguagem”, pois que a linguagem, para o arcabouço teórico lacaniano, precisa forçosamente fazer significar suas motivações freudianas. É o que se revela explicitamente na seguinte asserção lacaniana: “Minha hipótese é a de que o indivíduo que é afetado pelo inconsciente é o mesmo que constitui o que chamo sujeito de um significante” (LACAN, 1996, p.194). A linguagem é pensada em relação ao inconsciente, o qual se formula em Lacan a partir das máximas “O inconsciente é o discurso do Outro” e “O inconsciente é estruturado como uma linguagem”. (LACAN, 1998).

O mecanismo do duplo gatilho da metáfora é o mesmo em que se determina o sintoma no sentido analítico. Entre o significante enigmático do trauma sexual e o termo que ele vem substituir numa cadeia significante atual passa a centelha que fixa num sintoma- metáfora em que a carne ou a função são tomadas como elemento significante- a significação,

inacessível ao sujeito consciente onde ele pode se resolver.  
(LACAN, 1998, p.522).

A linguagem permite assim a “ficção” lacaniana<sup>20</sup>, a qual se apropria metafórica, metonímica e alegoricamente do significante em Saussure para fazê-lo efeito de um sujeito que de outro modo não se poderia supor. Em termos que precisam a formulação do significante lacaniano como dispositivo que põe em movimento a linguagem como estrutura:

A estrada principal é assim um exemplo particularmente sensível daquilo que lhes digo quando falo da função do significante na medida em que ele polariza, engancha, agrupa em feixes de significações [...] É o significante que cria o campo de significações. (LACAN, 1998, p.504).

É da intercessão de Lacan no campo do saber estruturalista sob a forma de junção entre alguns dos conceitos fundamentais das aparelhagens teóricas de Freud e Saussure que se estrutura a abordagem que aqui nos pauta. Assim, a linguística e a linguagem surgem aqui como “atores” cuja ação (operação/operacionalização) teórica se insere aí marcados pela sombra daquilo que Lacan pôde surpreender em Freud. É ela que nos permite pensar a alegoria – *tropo*, figura de linguagem- a partir de uma *sobreposição alegórica* – aquela em que se instala o “sintoma”, um conceito extraído da teoria freudiana em que Lacan identificará formações metafóricas e metaforizantes (LACAN, 1998). Daí, poderemos falar em uma *meta-alegoria*, proposição que se desdobrará de maneira explicativa ao longo desta tese.

É a partir de uma alegorização teórica que a intercessão lacaniana intervém para a circunscrição de seus empréstimos linguísticos de Saussure em seu retorno a Freud: “O inconsciente, a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que em algum lugar (numa outra cena, escreve ele) se repete e insiste, para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo a que ele dá

---

<sup>20</sup> Como se pode ler na Introdução deste texto, este uso de ficção o tomamos emprestado de Michel de Certeau, em *História e Psicanálise – entre ciência e ficção* - ver **bibliografia**.

forma.” (LACAN, 1998, p.812). A intercessão lacaniana é, em uma palavra, *anacrônica* (DIDI-HUBERMAN, 2000).

A “alegorização teórica” a que se acaba de referir é uma dimensão conceitual fundamental para que se compreenda como se trama o texto dessa tese. Sua estrutura textual, sua condição de “artefato” que se oferece à leitura, assim como o texto de Winckelmann, do qual este texto se ocupa, busca detectar em todos os fios que a constituem como tecido cuja trama se compõe de entrelaçamentos que constituirão uma “imagem” de Winckelmann *a partir* daquilo que aqui se propõe e se tece como significação.

A Alegoria torna-se então um “motivo” que coloniza todo o dizer textual da tese. Assim, não é apenas o texto winckelmanniano que é alegoria, que propõe – ainda que à sua revelia consciente – uma Alegoria que nos devolve uma Alegoria - a *meta-alegoria* de que falamos na Introdução desta tese-, e nada senão isto de sua Grécia Neoclássica cuja “restauração” a um só tempo confirma e denega que haja existido esta Grécia que se fabrica textualmente ali.

Não é, como se acaba de afirmar, apenas a esta dimensão do alegórico de que aqui nos ocupamos textualmente. A Alegoria deve sua presença como “motivo” de uma ficção teórica que a um só tempo fia e desfia aquilo que já se havia tramado alegórico- no mínimo tropológico- no retorno lacaniano a Freud ou na desconstrução derrideana – também ela oscilatória entre o que se borda e se desfaz como um “mesmo” alterado, desfigurado, distorcido, retratado, anacrônico.

A tese que ora se oferece como trama textual à leitura no espaço que é a página a conter estes traços de letras que se espaçam para que se as possa ler – extrai sua morfologia, por assim dizer, da morfologia que habita as aproximações de Lacan e de Derrida do signo, da linguagem, do escrito, do literário, do poético, do *logos*. Esta *metaforicidade* antecede este texto e o inspira. Assim, proporíamos que aqui o par talvez já desgastado “forma” e “conteúdo” possam perceber-se como uma e mesma coisa. Portanto, o que se alegoriza em Winckelmann nasce de uma linhagem de *tropologização* explícita do discurso em que se borram as fronteiras entre, não somente o literário e o histórico, como nos exercitaremos para demonstrar no Capítulo II desta tese, mas também entre o teórico e o poético, o filosófico e o literário, o psicanalítico



e o retórico. Nossa abordagem ou aproximação, termos que se preferem ao “método” – maculado que está pelos fantasmas positivistas e laboratoriais – confirma-se aí e é daí que busca o amparo para sua legitimação teórica.

Por fim, nossa intervenção não se restringe ou se confina à análise do texto oitocentista de Winckelmann, ela é também uma intervenção que se flagra e se surpreende em todo o recurso teórico de que se vale para converter-se em uma escritura a problematizar do dentro de sua “ossatura” como esqueleto teórico, a carne que nos recobre como “véu” a mascarar aquilo que a sustenta para o olhar externo do Outro a ler-nos.

Aqui recorremos a um excerto de Alberti em que se “disseca” escrituralmente aquilo que o sujeito vidente, sujeito da representação, deve fazer ao intervir no movimento de translação que implica este trânsito do “anatômico” que se esconde sob os “véus” da pele que recobre o corpo.

É esta mesma “invasão” no dentro da ossatura e nervura do corpo – que raramente se dá a ver – com vistas à melhor “tradução” de sua encarnação representacional a que aqui recorremos no intuito de iluminar não apenas o nosso modo de ingresso no texto winckelmanniano a partir de como este *corpus* estrutural que é o *logos* pode ter o seu dentro esquelético, nervural desvelado, mas igualmente de poder tornar alegórico, na economia interna de nosso texto, o excerto albertiano.

[...] Para respeitar esta relação de grandeza dos membros e para respeitar esta relação de grandeza quando se pintam seres animados, é preciso primeiro, em espírito, posicionar os ossos (*ossa subterlocare*) [...] é preciso em seguida que os nervos e os músculos sejam anexados à seu lugar: é preciso enfim mostrar os ossos e os músculos revestidos de carne e pele (*denique extremum carne et cute ossa et músculos vestitos reddere*). (ALBERTI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 38. Tradução nossa)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> “[...] Pour respecter ce rapport de grandeur des membres, et pour respecter ce rapport de grandeur lorsqu’on peint des êtres animés, il faut d’abord en esprit placer en dessous les os (*ossa subterlocare*) [...] il faut ensuite que les nerfs et les muscles soient attachés à leur place; il faut enfin montrer les os et les muscles revêtus de chair et peau (*denique extrtemum carne et cute ossa et músculos vestitos reddere*).

Este “corpo” albertiano, cuja fronteira do “tabu” da anatomia interna – sua ossatura, seus nervos, sua insustentabilidade visível – se infringe, no intuito também de que se o possa “violiar” como objeto cognoscível, retrocede em Winckelman em sua posição como *locus* e *topoi* da *sophrosynè* grega.

Este “corpo” sob forma escultórica, que concede à escritura winckelmanniana sua razão ontológica, não poderia deixar de oferecer-nos sua *potência figurativa* (DIDI-HUBERMAN, 2015) neste capítulo que se dedica à compreender a linguagem e o *tropikos* a partir do significante saussuriano que se subverte em Lacan.

A tese assim não se confirma apenas naquilo que faz do tom textual winckelmanniano, ela se sustenta a partir do que faz de tudo que a compõe como tessitura que se pode desdobrar à maneira papírea. Ela é, dentro daquilo que fazemos da contribuição certa e definitiva de Michel de Certeau (2011), uma “ficção teórica” de inspiração literária “modernista”, em que a maior aventura interpretativa é aquela de uma forma escritural em que se reflete *metalinguisticamente* acerca dos limites de um dizer que tangencia o abismo do estético. É assim que a metalinguagem converte-se em miragem. Ela é a encenação de um abismo autorreferente, como o são os mais emblemáticos romances da literatura modernista.

E não é de outro lugar, que se pode, portanto, falar de uma “*myse em abyme*”. A “narrativa em abismo” que habita não apenas o literário mas também o imagético e o pictórico, do qual um dos mais notáveis exemplos é o quadro *Las Meninas* (1656) de Diego Vélazquez, permite a “ocularização” da ilusão representacional como sendo qualquer outra coisa senão sua própria estrutura de representar um “vazio” constitutivo em que se instala o “ponto cego” de um sujeito vidente incapaz de ver-se vendo exceto como ilusão representacional. É o que veremos com mais vagar no Capítulo III desta tese.

Ao problematizar a referencialidade histórica, os textos estruturalistas aproximaram-se do literário, borrando e confundindo fronteiras (DOSSE, 1993 & 1994), não estamos falando de “romancistas” mas sim de teóricos que, ao compreenderem as ilusões do referente metafísico, promoveram uma nova ordem discursiva em que o retórico ressurgiu “metalinguístico” e poético e teórico. Ele toca o abismo de que nos fala André Gide. É daí que surge a necessidade – diríamos “interna” – deste capítulo e de suas formulações, da

qual o excerto de Alberti citado no texto de Georges Didi-Huberman acaba por conceder-nos uma “imagem”, que aqui se converte em alegoria e tropologiza nosso discurso à maneira de um véu que nos deixa supor, como o corpo se abisma em sua ossatura e nervura constitutivas.

Eis aqui uma espécie de “miragem” metalinguística e alegórica, que se intenta mostrar em toda a sua potência figurativa, à medida que a “*História-Imagem*” se for anunciada por seus reflexos, em negatividade, na *passagem* do tempo da escrita.

## 2.2 Signo e o discurso da História da Arte

A concepção saussuriana do signo linguístico constitui-se à maneira de uma reflexão especular. A linguagem, a partir do que comporta a língua como sistema autorreferente, assume uma ruptura com uma lógica referencial que reverberará no pensamento de extração estruturalista na França (DOSSE, op.cit.) e cuja contribuição é determinante para as posições que se tomam aqui em relação ao discurso que engendra e circunscreve um campo de saber: aquele nomeado “História da Arte”.

Em Saussure, o *significante* é a “imagem acústica” desta “entidade” que se batiza “signo”. O significado é seu “conceito”. Assim, a “palavra” “árvore” não remete, do ponto de vista linguístico, à “árvore real” (o *referente*) mas à “ideia de árvore” (o *significado*) e a um “som” (o *significante*), o qual se pronuncia por recurso a seis fonemas: á.r.v.o.r.e. O signo linguístico faz, para Saussure, que *copulem* um “conceito” a uma “imagem acústica” e não uma *coisa* a um *nome*. Aqui, a visada saussuriana aparta-se explicitamente de uma visão ingênua da linguagem. Ainda que se detectem contradições em seu texto, como nos aponta Émile Benveniste:

Saussure declara, nos seus termos próprios (...) que o signo linguístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica. Mas afirma, logo depois, que a natureza do signo é arbitrária porque ele não tem, como significado, nenhuma ligação natural na realidade. É claro que o raciocínio

se torna falso pelo recurso inconsciente e sub-reptício a um terceiro termo, que não estava compreendido na definição inicial. Esse terceiro termo é a própria coisa, a realidade [...]. Quando ele fala da diferença entre *b-o-f* (*boeuf* – “boi” em francês) e *o-ks* (*ochs* “boi” em alemão), refere-se sem querer ao fato de que esses dois termos se aplicam à realidade. Aí está pois a *coisa*, expressamente excluída, de início, da definição do signo, e que se introduz nela por um desvio, instalando permanentemente a contradição (BENVENISTE, 1974, p. 50).

A observação de Benveniste é lapidar: a “exclusão” “acidental”, ou seja, “inconsciente” da *coisa* complexifica a proposição saussuriana e permite os desdobramentos que seu pensamento terá não apenas para Lacan e Derrida mas para todo o círculo estruturalista. É aqui que arbitrariedade se desdobra na interdição e na impossibilidade da transparência referencial, pois esta se consoma naquilo que veda como possibilidade de mediação objetual – enquanto linguagem- da “coisa”. É o que explicita Lacan ao dizer que: “[...] o significante é um sinal que não remete a um objeto, mesmo sob a forma de rasto, embora o rasto anuncie, no entanto, o seu caráter essencial”. (LACAN, 1985, p. 192).

O signo *faz sistema* e é por ele tramado. O signo, portanto, nunca é uno, sua identidade de significação inexistente exceto como integrante de uma totalidade utópica ainda que necessária mas que se sabe (in)acessível exceto como condição preliminar da existência sistêmica. Uma “totalidade” que condiciona a possibilidade mesma do significar, pois que o sentido de um signo só se dá à sombra daquilo que ele (não) é. É de uma *alteridade* constitutiva e que nunca pode estar “presente”, senão por inferência, que a significação se materializa, que ela tem lugar a partir de um lugar sempre vazio. O signo, contudo, inexistente como “unidade”. De outro modo, esta descrição proposta por Saussure do sistema da língua, do qual depende a linguagem (o *logos*), não se sustentaria.

Por outro lado, o signo faz parte de um sistema de valores. O valor de um signo se mede por sua relação com todos os outros signos e resulta, *negativamente*, da presença

simultânea deles na língua, que é concebida como a totalidade sincrônica (ou seja, estrutural) de todos os signos que nela se encontram. Diferentemente do valor, a significação se deduz da ligação que existe entre um significante e um significado. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 709).

Proporíamos repensar a distinção que se faz na citação acima entre “valor” e “significação”, de vez que, pertencentes a um “sistema”, não pode haver desconexão entre “valor” e “significação”. Ressaltem-se os significantes de que Elizabeth Roudinesco e Michel Plon se valem ao descrever o signo em Saussure: o valor de um signo se dá por uma “presença” a rigor “ausente” e, no entanto, constitutiva e estruturante. Uma presença *inferida* a partir de como a significação depende de *rastros* que se desprendem a partir de uma unidade construída pelo sistema. Há uma “presença simultânea” de *todos os signos que nela* (na língua) se encontram. A língua, portanto, opera na rasura de um traço, parafraseando Jacques Derrida em *Gramatologia* (1999), que é sombra e “pegada” de sua possibilidade de fazer sentido, que nunca se pode presentificar integralmente sob pena de que o sistema colapse.

O sistema saussuriano identifica na cristalização identitária e “una” do “signo” a possibilidade, vislumbrada por Jacques Derrida, de sua desconstrução. Signos que se espaçam no visível da escritura. Um aqui, depois outro ali e assim se constitui a experiência da escritura e da linguagem.

Há, embutido no reconhecimento da língua como sistema calcado em remissões perpétuas internas ao próprio sistema, uma dupla aceitação: não há coincidência ou transparência possível entre signo e referente e, como corolário desta, há a fetichização referencial. Seria, portanto, ingênuo ignorar que a linguagem opera em déficit se a insistência no fetiche do referente como aquilo do qual nunca se pode falar, perdura.

Toda designação é metafórica, não pode fazer-se senão por intermédio de outra coisa. Mesmo eu que eu diga *Isso*, apontando-o, já implico, por tê-lo chamado de *Isso*, que escolhi fazer apenas *Isso*, embora isso não seja *Isso*. A prova é que, quando o acendo, ele é outra coisa, mesmo no nível do *Isso*, do famoso *Isso* que seria o reduto do particular do individual.

Não podemos omitir que é um fato de linguagem dizer *Isso*. O que acabo de designar como *Isso* não é meu charuto. Ele é isso quando o fumo, mas quando o fumo, não falo dele. (LACAN, 2009, p.43).

A reflexão que Saussure desencadeia, sua dependência de uma estrutura binária (*significado e significante*), continua a operar com base em uma metafísica da presença, como denunciara Derrida em *Gramatologia*. Se o fetiche da “coisa” inapreensível pela objetificação da linguagem persiste, isto se dá dentro de um enquadramento inexistente como explicitude antes do estruturalismo. A própria aceitação da linguagem – quando se a interpreta como *logos* e portanto quando se a aproxima do “pensamento”- implica nada senão a consciência daquilo de que se padece sem que se possa fazer algo de efetivo ou libertador acerca desta descoberta. É desta constatação que nasce a possibilidade desta tese.

### 2.3 Significante como sinal de ausência

A constatação de que a linguagem, por sua natureza “autista”, veda o acesso à “coisa” parte, em primeiro lugar, do pressuposto de que há algo a “revelar-se”. As sobrevivências de um platonismo sintomal que assombram todo o espectro de um *esquecimento* constitutivo é o que permitiu à linguagem (ao *logos*) perseverar por tantos séculos fazendo de conta que este recalçamento não se constituiria como o real e mais central problema do pensamento ocidental. A linguagem, suas estruturas, o que ela permite como transporte, translação, mediação (em larga medida falaciosas) tomam a cena da reflexão e de uma revisão das ciências humanas na segunda metade do século XX na França. Em Lacan, a linguagem “coloniza” um “termo” de sua “ficção teórica” (CERTEAU, 2011): o *significante*. É *a partir do significante* que Lacan pensa a linguagem.

O significante é também o sinal de uma ausência. Mas, na medida em que ele faz parte da linguagem, o significante é um sinal que

remete a um outro sinal, que é como tal estruturado para significar a ausência de um outro sinal, em outros termos para se opor a ele num par. (LACAN, 1985, p.192).

O signo talvez, em um plano por assim dizer “ideal”, se avizinha da ilusão da “coisa referida”. É preciso que se o possa conceber como capaz daquilo que alega fazer: poder aceder à coisa referida para que se possa “crer” na linguagem. É no interior do sistema que se tem a ilusão da referencialidade. Trata-se do que aqui se nomeia “miragem”. Em última instância a materialidade do significante possui a valência de um hieróglifo indecifrável para o não-iniciado. É só a “aderência” ao que se passa no interior do sistema em sua dimensão de pacto convencionado que permite a operacionalização do que que permitem o reenvio e a remissão.

“O significante, enquanto tal, não significa nada [...] quanto mais o significante nada significa, mais indestrutível ele é.” (LACAN, 1985, p. 212). Ou ainda: “ E fracassamos em sustentar sua questão enquanto não nos tivermos livrado da ilusão de que o significante atende à função de representar o significado, ou, melhor dizendo: de que o significante tem de responder por sua existência a título de uma significação qualquer. “ (LACAN, 1998, p. 501).

A asserção lacaniana do vazio constitutivo a que se destina a significação atrelada à cadeia significante encontra em Derrida a seguinte interpretação: “um signo que representa uma coisa nomeada em seu conceito deixa de remeter ao conceito e conserva apenas o valor de um significante fônico. O seu significado não é mais do que um fonema desprovido por si mesmo de todo sentido.” (DERRIDA, 1999, p.365)

. O signo “em si” portanto inexistente. Ele nada significa pois que a significação se vincula à possibilidade de uma totalidade interdita da cadeia significante. Este “nada” do “em si” é uma fantasia estruturante.

A linguagem é uma questão de “fé”. A linguagem opera então como uma grande técnica, uma “têssera” – moeda: ela *serve* à troca e ao escambo simbólico. Se a linguagem é o destino do humano, este condicionamento ontológico faz com que a linguagem seja uma espécie de “imposição atávica”. A linguagem é do domínio da Lei. É *da* linguagem isto que *na* linguagem se inscreveu, que se diz “humano”. Foi a linguagem que criou o “humano”. A

resignação àquilo que a linguagem permite, autoriza, encerra. O “humano” se cria a partir da linguagem, na linguagem. O homem nasce daquilo que “cria” a linguagem. O sujeito da linguagem não comporta sinonímia possível com seu simulacro alegórico: o “homem”. O sujeito, em Lacan, é assim dividido, cindido, oscilatório, descompassado. Ele é sempre outro, está sempre em desacordo com aquele que alega falar em seu nome sob o travestimento do “eu”. É o Outro que estrutura seu discurso. O “eu” da linguagem funciona à maneira de um ventríloquo.

Ao contrário da hermenêutica que atribuía à estrutura um lugar escondido que cumpria descobrir e decifrar, a estrutura de Lacan se oferece no mundo visível pela captura que ela empreende do corpo vivo que fala sem sua participação. Diferentemente da estrutura saussuriana, que se apresenta em oposição e se define pela completação entre significante e significado, o sujeito do inconsciente da estrutura lacaniana mantém-se fundamentalmente inacessível. Permanece cindido para sempre, além de toda possibilidade de apreensão, ausência de ser, sempre em outro lugar. Por essa razão, parece-me tratar de um estruturalismo *sui generis*, visto que, em suma, é uma teoria que leva em conta o fato de existir o inapreensível, algo de não-apreendido na teoria. (DOSSE, op. cit., p. 147).

## **2.4 De Lacan a Winckelmann: Anacronismos**

O acento na singularidade da estrutura lacaniana, como aquela que reconhece o inapreensível e que se assenta sobre a existência de um sujeito atrelado ao sintoma, ajuda-nos a rever o aporte do texto de Winckelmann para a história da arte como um campo do saber. É uma tal apreensão, advinda deste solo em que Lacan escavará as motivações sintomais freudianas no signo em Saussure, que nos autoriza o retorno, em uma palavra, *anacrônico*, ao texto winckelmanniano. A contribuição waburguiana desencavada por Georges Didi-Huberman ao longo de toda a sua obra, acompanha-se de uma



ávida instrumentação fornecida pela teoria lacaniana<sup>22</sup>, nos fornece o motivo do anacronismo, ao qual aqui se empresta uma noção amplificada, no sentido de que ultrapassa a sua circunscrição associada ao campo da teoria e da filosofia da História.

Ao analisar as motivações de uma temporalidade que sempre pode revelar-se dissonante daquilo que em tese a aprisionaria como um objeto desenhado pela mentalidade de uma época, Didi-Huberman acaba por descortinar uma potência teórica mais amplificada para o seu anacronismo. Anacrônica é a leitura por essência e por excelência. O texto é uma estrutura não apenas anacrônica mas heterocrônica – varada por temporalidades mestiças, impuras, híbridas – é isto que Didi-Huberman escava como a maior e desestabilizadora contribuição de Aby Warburg. Desde então, não se pode mais ignorar o ziguezaguear sincrônico que marca a ilusão diacrônica da História. Ela aparenta plasmar algo que a História como disciplina sempre lhe aparentou negar: a temporalização narrativa do osso do discurso é heterocronia, anacronia.

Ela é prima-irmã do que dela se assume no romance modernista: em James Joyce, em Virginia Woolf e Marcel Proust ao fazer do tempo que se depreende de suas escansões metonímicas – o como se estrutura os marcos narrativos – um labirinto mnemônico mais que um relato que se possa seguir com começo, meio, e fim, emprestados da biologia da *Naturalia*. Pois que o que reina nestes romances é uma escritura que se entrega às suas formações endógenas. O tempo é então “figura” que se rende à memória da estrutura, do signo, do significante e não apenas sua “tradução” calcada no modelo biológico, de resto, o modelo da narrativa histórica, como se verá mais detalhadamente no Capítulo II desta tese.

O tempo da História aqui é impuro pois ele entrega-se à deriva fenomenológica da memória como se a descortina em Paul Ricoeur na primeira seção de seu *A memória, a história, o esquecimento* (2007). A memória é a

---

<sup>22</sup> Constatação que se faz patente nos textos de Didi-Huberman, desde sua tese de doutorado, recentemente lançada no Brasil, em que a presença freudo-lacaniana é marcante no título mesmo de seu texto *A invenção da Histeria – Charcot e a iconografia fotográfica da Slapêtrière*, assim como no lugar que lhe concederá o breve texto de Vladimir Safatle, *Introdução a Jacques Lacan*, em que destaca toda uma linhagem de teóricos que se apropriam dos aportes lacanianos para lidar com a complexidade da arte, a saber, além de Georges Didi-Huberman, Rosalind Krauss, Yves Alain-Bois, etc... – ver bibliografia.

memória do signo e é daí que Hayden White extrairá o argumento para apontar o que do literário e do retórico retém a escritura que se apresenta como “histórica”. Não se podem ignorar suas motivações tropológicas. E ao revisitarmos o texto de Winckelmann, surpreendeu-nos que tenha sido sua entrega a esta deriva do estético aquilo que depois mais se procurou soterrar como despojos indesejáveis, obstáculos ao acesso à verdade encoberta, cuja mediação vacilante que é o escrito, a História insiste em recalcar.

As elaborações pertencentes a este capítulo poderiam assumir uma forma alegórica, em nossa lógica propositiva, a saber, aquela, como se descreve na Introdução desta tese, de uma “antecâmara teórica”. É na *antecâmara* que se ensaia a cena propriamente analítica, naquilo que diz respeito ao aporte mais específico daquilo que nossa visada teórica foi capaz de flagrar no texto de Johann Joachim Winckelmann.

Deste modo, o capítulo que ora se ocupa da dissecação da estrutura do corpo da tese, em seu *corpus* bibliográfico e teórico é escandido, pelas citações dos excertos, e distendido, pelo que os comentários visam a destacar como suplência citacional, com vistas a que possam melhor *dar a ver* aquilo que se pretende utilizar como ferramenta (o utensílio operatório primeiro que serve à abordagem do texto winckelmanniano) e mecanismo de engrenagem (aquilo que se reflete no funcionamento mesmo da textualidade que ora se apresenta em sua escrituralidade aberta à leitura).

Portanto, os significantes-mestres que se movem no terreno textual desta tese, a saber, alegoria, sintoma, ruína, vestígio, rastro, texto, ficção, escritura, significante, signo, significação, história, retoricidade, metaforicidade, anacronismo, fenda, fissura, rasgadura, *deus ex machina*, olhar, representação, sujeito vidente possam ser vocábulos investidos de carga teórica, naquilo que se espera do lugar que a teoria deve ocupar no texto de uma tese. É este capítulo, portanto, em que se pode vislumbrar o que se esboça como objeto em que, a seguirmos a argumentação teórica que se logrou desfiar ao longo de nosso texto, que no recurso nos pode legitimar para com aquilo que o arquiteta.

Não poderíamos, em poucas palavras, furtarmo-nos a oferecer à leitura aquilo que a escritura que ora se apresenta na página acomoda de Winckelmann. Eis o nosso “método”. Ele é, em palavra, escritural e disso faz

sua razão ontológica. Uma razão que a “paixão” da linguagem de certos trechos em Winckelmann parece compartilhar.

O sentimento interior é que dá à obra um caráter de verdade; e o desenhista que pretender atribuir esse caráter a seus exercícios acadêmicos, de modo algum o conseguirá se não contribuir por si mesmo com aquilo que a alma insensível e indiferente do modelo não sente, nem pode exprimir por uma ação apropriada a tal sentimento ou a tal paixão. (WINCKELMANN, 1975, pp.43-4).

O que nos interessa no trecho acima é precisamente este (des)encontro constitutivo entre vocábulos advindos de uma tradição filosófica como o “caráter de verdade” e o “tom” – *tropikos* – da escritura winckelmanniana em que este significante de cepa filosófica é imerso na paisagem em que se funde o filosófico com o literário pois que suposições se apresentam acerca da “alma insensível e indiferente do modelo” em oposição à alma que Winckelmann crer ser aquela que habita a escultura grega que o fascina, pois ela não se origina na observação de um modelo designado ou contratado “para tal” mas sim daquilo que era “paisagem” do “humano” e que dominava o visível nesta Grécia que seu texto fabula, como se pode depreender do trecho abaixo:

A escola dos artistas eram os ginásios onde os jovens, protegidos do pudor público, realizam seus exercícios corporais inteiramente despidos. O sábio e o artista aí compareciam: Sócrates para ensinar Cármides, Autólicus, Lísis; Fídias, para enriquecer sua arte contemplando essas belas criaturas. Lá estudavam-se os movimentos dos músculos, os contornos do corpo, ou ainda as silhuetas deixadas impressas na areia pelos jovens lutadores. A bela nudez dos corpos se mostrava então em atitudes que por sua variedade, naturalidade e nobreza não se podem exigir de um modelo profissional empregado em nossas academias. (WINCKELMANN, 1975, p.43).

Nada há neste texto que se possa – para além de uma circunscrição mais afeita à *doxa* que à *episteme* da Filosofia – considerar “científico”, dentro do que o prisma “positivista” estabelece.

O que flagramos aqui em Winckelmann é aquilo que, para nós, se problematizará no significante lacaniano atado à metaforicidade de um sintoma e, particularmente, nos desvios literários a que Jacques Derrida recorrerá e que servem à grafia e ao tom literário de sua escrita. Winckelmann esboça, a nosso ver, este primeiro e trêmulo gesto em direção àquilo que se abre para a retoricidade que preside e *morfologiza* o texto e escrito no Estruturalismo e no Pós-Estruturalismo franceses (DOSSE, 1993 & 1994).

É, portanto, de uma razão que se bifurca duplamente que falamos de “Sintoma Alegórico” no título desta tese, pois é das elaborações lacanianas e derrideanas desencadeadas por Freud que podemos significativamente “ver” o “passado”. O texto oitocentista de Winckelmann marca o campo de saber nomeado “História da Arte” com insinuações de um desvio que só se mostra em toda a sua “luz” naquilo que do sintoma é metáfora. Em nosso texto, alegoriza-se assim a nossa apropriação do tom textual winckelmanniano cerca de dois séculos depois da publicação dos textos do historiador da arte alemão.

É ali, no texto, que se pode entrever este entre-lugar que marca a abordagem winckelmanniana. Se, por um lado, Winckelmann mostra-se interessado em um rigor analítico, classificatório, tipológico – como nos revelam as inúmeras páginas em que figuram reproduções da escultura antiga ali analisadas – pelo outro, é evidente a *literariedade* por ele manifesta, onde tudo que é da ordem lexical flerta explicitamente com o literário. Como se, de fato, Winckelmann não encontrasse outro recurso ou mesmo julgasse – cujo nível de intenção consciente nos escaparia – a não ser esta saída literária, ficcional. Tratar-se-ia de uma saída, a um só tempo feita de ousadia e resignação diante aquilo que os signos da arte emitem em sua “singularidade” como “obra”. Em outras palavras, tais obras são capazes de “emitir” signos artísticos que o intérprete terá por missão revelar escrituralmente, ainda que com fraturas, fissuras, rasgaduras no tecido da certeza científica. Eis aqui a maior das ilusões que a a estrutura das ficções poderia ter construído. O embate entre História, Ficção e Historiografia da Arte está aqui desvelado.

## 2.5 Sintoma e *Rebus*

O “sintoma”, para Lacan, se dá na língua como efeito da metáfora – isto *no lugar* daquilo – e metonímia – isto *como indício* daquilo -, leva-nos à possibilidade do recurso a estas fundações lacanianas como pano de fundo teórico para o aparecimento da *alegoria* em nosso texto. A linguagem faz sinonímia com o “humano” inventado pelo sujeito da linguagem. É uma inscrição de uma anterioridade e de uma autoridade absoluta a que se obedece. É a linguagem que nos constitui. Antes de “mim”, havia já aí a linguagem e depois de mim ela insistirá. *Ela institui o “mim” sem mim*. Ela é também e inegavelmente *autômata*. A linguagem se diz “autista” pois que a significação só se materializa por meio do reenvio, da remissão que constituem a linguagem como mecanismo estrutural e autorreferente.

Por essa via, as coisas não podem fazer mais que demonstrar que nenhuma significação se sustenta a não ser pela remissão a uma outra significação: o que toca, em última instância, na observação de que não há língua existente à qual se coloque a questão da insuficiência para abranger o campo do significado, posto que atender a todas as necessidades é um efeito de sua existência como língua. (LACAN, 1998, p. 501).

A impossibilidade de que a significação se possa sustentar sem o mecanismo remissivo comporta o enredamento constitutivo e “metafórico” da linguagem, como se lê explicitamente em Paul De Man:

Toda linguagem é uma linguagem sobre a denominação, ou seja, uma metalinguagem conceitual, figurativa e metafórica. Como tal, ela partilha da cegueira da metáfora, quando esta literaliza sua indeterminação referencial numa unidade específica de significado. Essa afirmação sobre a natureza metalinguística (ou conceitual) da linguagem é o equivalente da anterior, diretamente derivada de Rousseau, segundo a qual a denominação deve postular o conceito (ou ideia ) de diferença para poder existir. Se toda linguagem é sobre a linguagem,

então o modelo linguístico paradigmático é aquele de uma entidade que se confronta consigo mesma. (DE MAN, 1996, p. 181).

É a partir de um *empréstimo* saussuriano que Jacques Lacan irá estruturar seu *retorno* à obra de Sigmund Freud (ARRIVÉ, 1994, p. 95). Marcado por uma (re)invenção a um só tempo radical e rigorosa das relações entre a linguagem e o inconsciente, o retorno lacaniano ao texto freudiano privilegiará uma concentração amiúde ignorada pelos teóricos da *Ego Psychology* ou da *Self Psychology* – os freudianos anglófonos – nas estruturas da linguagem, uma escavação propiciada pelo momento estruturalista na França (DOSSE, 1991). Como insistirá em dizer, Lacan faz da Linguística um “uso metafórico”. É este uso metafórico que para nós acaba por *alegorizar* aquilo de que Lacan se apropria da Linguística em seu retorno a Freud.

Lacan escava em Freud, assim como o fará com o signo saussuriano, a Linguística Estrutural da Escola de Praga, capitaneada por Roman Jakobson, e o legado do linguista Louis Hjelmslev (DOSSE, 1993), latências que acabam por recriar um campo epistemológico: aquele da psicanálise lacaniana. Esta seria, em nosso entender, a alegoria epistêmica de Lacan: reinventar um campo de saber a partir do que no saber também é latência metonímica – aquilo que dele se toma como o possível em fragmento indiciário - o que é “lugar” para a metáfora - uma coisa *no lugar* da outra - como cena de uma artificialidade “retórica” que assume poder operatório e não ornamental .

O objeto linguístico, compete aos linguistas defini-lo. No campo da ciência, cada domínio progride por definir seu objeto. Eles o definem tal como o entendem, e acrescentam que faço disso um uso metafórico. Mas é curioso que os linguistas não vejam que todo uso da linguagem, seja ele qual for, desloca-se na metáfora, que só existe linguagem metafórica. (LACAN, 2009, p. 43).

Para Lacan, há uma primazia do *significante*, como se estabeleceu acima. É esta concentração no *significante*, que, em última instância revela

onde trocam olhares na teoria lacaniana Freud e Saussure a partir da figura do *rebus*, cuja etimologia remonta ao costume medieval dos jovens da Picardia que, por ocasião das festividades do carnaval, distribuíam libelos escandalosos dissimulados por enigmas e emblemas. Tais libelos eram comumente nomeados *De rebus quae gerentur* (“Sobre as coisas que sejam geradas”) e, por extensão instrumental, “ como coisas”. Uma “charada enigmática”, como dirá João Adolfo Hansen:

O *rebus* é uma variedade do enigma e consiste numa série ordenada de objetos figurados cuja identificação produz uma sequência de sílabas ou palavras em determinada língua, constituindo-se uma frase, adágio, provérbio, sentença etc. Supondo-se o entendimento fácil das imagens, elas são traduzidas num enunciado fonético [...] A tradição do *rebus* liga-se, certamente, ao hieróglifo egípcio cuja pictografia opera analogicamente por imagens de coisas. (HANSEN, 1986, p. 102).

Para Freud, o sonho é uma espécie de *rebus* que, em última instância, irá confirmar a primazia lacaniana do significante, pois que o significado, no sonho, resulta densamente autorreferente, autista, enviesado. Inacessível mesmo para o sujeito que sonha. *Algo se sonha antes que eu o sonhe, algo se sonha a despeito de mim, algo sonho o mim em mim sem mim*, eis a fórmula do sonho. Ele se estrutura críptico, autômato. Sua interpretação só se dá pela sutura analógica. O sonho encarna portanto, em nosso texto, a alegoria da própria linguagem em funcionamento a partir de suas remissões. A valência do significante no sonho é indivisível, pois que ensimesmada, para Lacan. Ele possui quase o valor de “coisa”. E a coisa é “única” de uma maneira que o signo, por ser pensado como mero índice da “coisa referida”, por ter sua significação dependente de um rastro de presenças simultâneas e ausentes, nunca o será. É assim que o significante surge em Lacan como índice do sujeito que se eclipsa de outro modo.

A primeira cláusula articulada logo no capítulo preliminar, posto que a exposição não pode suportar sua demora, é que o sonho é um *rebus*. E Freud trata de estipular que é preciso entendê-lo, como afirmei a princípio, ao pé da letra. O que se prende à instância, no sonho, dessa mesma estrutura literante (em outras palavras, fonemática) em que se articula e se analisa o significante do discurso. Como as figuras não naturais do barco sobre o telhado ou do homem de cabeça de vírgula, expressamente evocadas por Freud, as imagens do sonho só devem ser evocadas por seu valor de significante, isto é, pelo que permitem soletrar do 'provérbio' proposto pelo *rebus* do sonho. Essa estrutura da linguagem que possibilita a operação da leitura está no princípio da *significância do sonho*, da *Traumdeutung*. (LACAN, 1998, p. 514)

Se, como Lacan estabelece na citação acima, as “imagens do sonho” possuem “valor de significante” pois permitem “soletrar” o *rébus* que nos propõe o sonho, é porque temos aí o *arremedo de uma estrutura alegórica* tal como a conceberam os alegoristas do Barroco. É a isto que recorreremos e em que nos amparamos ao falar de uma *meta-alegoria* que nos seria operatória.

Mais que à interpretação, calcada no espelhamento imaginário, o sonho é devedor do *rébus*, ou seja, um terreno de plasticidades que revelam, mais que um sentido encoberto a ser revelado, o segredo da própria estrutura, cujo sentido último constitui-se como uma impossibilidade lógica, pois que à subversão do Sujeito, soma-se a dialética do desejo, cujo objeto é inencontrável e não opera senão no rastro.

É a partir de uma noção alargada do *rébus* que compreendemos nossa aproximação do texto winckelmanniano. Trata-se de um “código”, cuja transparência referencial, é tão somente ilusória e produto daquilo que a linguagem compartilha com o teológico, como nos instrui exemplarmente Derrida em *Gramatologia* (1999). O texto poderá, então, ser percebido como este enigma que se oferece ao tempo da leitura, um hieróglifo escritural que carece de decifração, um artefato hermético que compactua com as “primeiras vozes” (DERRIDA, op.cit) e se converte em pictografia no intuito de acomodar as motivações de uma imagem que de outro modo só se pode instalar na



escrita alfabética – não hieroglífica, não ideogramática – por meio dos “efeitos” que se logram escrituralmente. Eis aqui todo um conjunto de efeitos de “vozes” que se convertem no “tom” do texto.

É desta noção amplificada do *rébus* que podemos alegorizar o território de circunscrição interpretativo do texto winckelmanniano no intuito de o perceber como ainda “não-dado”. Sua materialidade, assim como aquela plasticidade que caracteriza o “*rébus*” do sonho em Freud, confirma-se na primazia do significante de que nos ocupamos neste capítulo da tese.

É – ousaríamos sugerir – à maneira de uma paisagem onírica – atinente ao *rébus* – que se pode ler a lenta e laboriosa aparição fragmentária do “corpo grego” em Winckelmann, eternizado em suas ruínas escultóricas e já comentados em relação ao “fetiche” operatório na Introdução da tese e ainda neste capítulo.

Uma repetida vez, como o dissemos acima, tais trechos revelam a maneira particular como Winckelmann lerá a arte grega materializada em seus vestígios escultóricos. Nestes excertos, tanto se detecta uma certa interpretação de um método efetivamente “grego” de converter o *Geist* (o “espírito”) em obra, como se percebe o quanto tais descrições são “habitadas” por motivações em que o texto se aproxima, ele também, de uma tentativa de abarcar o “espírito” a partir daquilo que se relata escrituralmente no intuito de a um só tempo seduzir e persuadir. Trata-se de elementos de uma retoricidade em que se infiltram motivações de uma sintomatologia metafísica a marcar os significantes a que se recorre no texto, tais como, “natureza espiritual”, “noções gerais que deviam elevar-se acima da própria natureza”, “modelo ideal”:

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude quanto 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. (WINCKELMANN, 1975, p. 53)

Ao que se segue, no texto de *Reflexões sobre a Arte Antiga*, publicado em 1755, um trecho que se converte em uma paisagem onírica, em que sonho e pesadelo aparentam encontrar no desejo winckelmanniano a incessante solução dialética que possa confirmar, mesmo nas mais revoltosas e convulsionadas paixões do espírito, aquilo que, na arte grega, é sublimado, tornado “belo”, legitimado enfim, porque finalmente estetizado dentro do enquadramento a que o belo se destina no espírito grego. Em outras palavras, o belo é fabulado e interpretado em Winckelmann e por ele, a partir de como o historiador e crítico alemão leu a herança filosófico-literária da Grécia Antiga. É como um *rébus* – que esconde um “segredo” codificado – que o olhar winckelmanniano percorre a monumentalidade trágica e teatral do conjunto escultórico *Laocoonte*, em que Winckelmann pretende ilustrar o posicionamento expresso no trecho supracitado de seu texto em que há algo de imperturbável na arte grega:

Essa alma revela-se na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude. Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite; é antes um gemido angustiado e oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e por assim dizer equilibram-se. Laocoonte sofre como o Filoctetes de Sófocles. Seu sofrimento penetra-nos até o fundo do coração, mas desejamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma. (WINCKELMANN, op.cit, 53).

Que um historiador da arte se permita tamanha “deriva” (KLÉBANER, 1979) poética e que de seu texto se desprenda uma imagem tão intensa e tão tingida por um desejo de fusão, poderíamos dizê-lo, com a imagem que se

encontra diante de seus olhos, um desejo de abismar-se no horror que veem os olhos de Laocoonte a ponto de, tomado daquilo que lê como a beleza da escultura, desejar poder suportar a mesma dor que é vivida pela personagem esculpida.

O texto de Winckelmann resgata do pesadelo doloroso de Laocoonte seu poder de persuasão sedutora. A retoricidade da força morfológica da obra confunde-se ao mesmo tempo em que nasce da própria escritura winckelmanniana. As imagens da arte compactuam com o *rébus* naquilo que se passa com o olhar quando se sonha, em oposição ao estado de vigília: "...no estado de vigília, há elisão do olhar, elisão do fato de que não só isso olha, mas que *isso mostra*. No campo do sonho, ao contrário, o que caracteriza as imagens é que *isso mostra*". (LACAN, 1996, p.76).

A leitura que se desenrola no escrito de Winckelmann ao redor do *Laocoonte* converte-nos em espectadores voyeurísticos que participam da impossível cena do sonho de Winckelmann: Sonho do *rébus* de "seu" *Laocoonte*, tão ambíguo, vacilante e paradoxalmente "coerente", como sempre o é o sonho que, ao me elidir como sujeito, "mostra-me" a mim "como *rébus*". E assim, poderá *dar a ver*.

Ainda que a dor no *Laocoonte* que Winckelmann traz à luz seja sublimada pela nobreza que se instala na escultura possa igualmente ser um sintoma de uma denegação: aquela que muitos historiadores posteriores escavaram no solo da Grécia Antiga: a ultrapassagem e o transbordamento de um gozo essencialmente dionisíaco em oposição a esta visão idílica de uma Grécia em que tudo é *sophrosyné*. Desta maneira, ignorar a potência retórica e poética de sua descrição, sua força literária, sua sedução persuasiva, que nos captura como leitores em um texto que se entrega ao abandono e à deriva dos eflúvios da imagem, constituiria uma "injustiça histórica".

Que o "dionisíaco" se insinue na "sua" História da Arte é então sintomal em Winckelmann, à sua própria revelia. Ao pretender conter a dor do *Laocoonte* que sua escrita fabrica, ele nos deixa entrever sua própria fissura como sujeito da linguagem - entre as linhas - do que escreve. A cena do *Laocoonte* winckelmanniano é alegoria sintomal de um desejo que cinde o sujeito da escrita. Sua cena divide-se entre a dramaticidade passional, própria da escultura helenística à qual pertence o *Laocoonte*, e a placidez intocável do

*Geist* grego, incapaz de conter a força dionisíaca que perturba a impassibilidade serena e “aurática”, quase “hierática” poderíamos dizer, atribuída aos gregos que domina a interpretação dos textos winckelmannianos.

Esta “aparição” de contornos dionisíacos a um só tempo “eclosão” e “dissimulação” é o que nos autoriza a pensar o alegórico segundo determinações de extração freudo-lacanianas, à maneira do que nos apontará Georges Didi-Huberman ao iluminar esta cena que as “formulas patéticas” e passionais que constituem um dos motivos teóricos a atravessar os tempos da imagem em Aby Warburg se lê *a partir* da lógica sintomal na obra freudiana:

A impureza diz o movimento e a sobredeterminação: as “fórmulas do patético” warburgianas ganhariam ao serem esclarecidas, não pelas “atitudes passionais” à maneira de Charcot, mas pelo “trabalho” que Freud analisou no sonho e no sintoma: condensação e deslocamento, dissimulação e plasticidade, insensibilidade à contradição, à dissociação da representação<sup>23</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.31. Tradução nossa)

É esta “impureza”, como a nomeia Didi-Huberman, “insensível” à contradição representacional do que se passa com a fabricação do *Laocconte* textual winckelmanniano. E, junto à sensibilidade apolínea que pauta e sustenta a leitura winckelmanniana como sendo aquela que melhor encarna a *sophrosyné* grega, irrompem aqui as motivações sintomais dionisíacas (NIETZSCHE, 2010) que se instalam no conjunto escultório analisado por Winckelmann, e “furam” a tentativa winckelmanniana de conter o *pathos*, que marcará a produção artística do período helenístico.

Ou, de maneira ainda mais “paisagística”, por assim dizer, no trecho abaixo em que o “corpo-fetice” grego emerge das páginas winckelmannianas.

---

<sup>23</sup> « L'impureté dit le mouvement et la sudétermination: les 'formules du pathétique' warburgiennes gagneraient à être éclairées, non par les 'attitudes passionnelles', façon Charcot, mais par le 'travail' que Freud analysa dans le rêve et dans le symptôme: condensation et déplacement, dissimulation et plasticité, insensibilité à la contradiction, dissociation et de la représentation, etc. » (DIDI-HUBERMAN, op.cit, p.31).

O mais belo corpo entre nós assemelhar-se-ia, talvez, tão pouco ao mais belo corpo grego, quanto Ificlés se parecia com Hércules, seu irmão. A influência de um céu sereno e puro se fazia sentir nos gregos desde a mais tenra idade, mas os exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à sua estrutura corporal. Tome-se um jovem espartano, posto no mundo por um herói e uma heroína, que jamais na sua infância esteve apertado por cueiros, que a partir dos sete anos dormiu no chão e desde sua infância foi treinado na luta e em natação. Coloque-se ao lado dele um jovem sibarita de nossa época e julgue-se em seguida qual dos dois o artista escolheria para modelo de um jovem Teseu, de um Aquiles ou mesmo de um Baco. Um Teseu, segundo o modelo moderno, seria um Teseu entre rosas; feito segundo o modelo antigo, seria um Teseu educado entre músculos, segundo o julgamento expresso por um pintor grego sobre duas representações diferentes deste herói. (WINCKELMANN, 1975, p.41).

Aqui, Winckelmann recorre à sua erudição sobre a cultura grega – sua literatura e mitologia – para ancorar aquilo que sua fabulação escritural pretende revelar em seu mergulho imaginativo na *preteridade* grega. Ele escreve essa “História”. Ele não a “relata”, apenas. Eis uma distinção que se torna nevrálgica em nossa argumentação. Ele procura instalar este “olho” do impossível testemunho pretérito e inacessível ao lançar suposições ao redor das razões da beleza grega. É no “tom” destes textos que se insinua um modo de ver que é explicitamente winckelmanniano e em que algo de sua posição como sujeito da linguagem se oferece à leitura. O Teseu winckelmanniano é “educado entre músculos” e não é nada senão um fetiche que coloniza e sobrevive sintomal na História da Arte, sem que nos demos conta de suas motivações.

Esta cristalização tropológica alegoriza toda uma visão da Grécia, materializada na eternidade de seu corpo escultórico. Uma imagem inscrita por um historiador da arte alemã no Século das Luzes, que responde pelo “nome de Winckelmann”. Se nada mais, deve-se isto, entre outras imagens que passam a colonizar a *preteridade* grega, “alegorizando-a” em formas fixas e

codificadas, às quais sempre se reenviam mesmo quando se as tenta desconstruir por meio de novos dados históricos. Elas sobrevivem na *doxa* sob os mais distintos disfarces. A *doxa* frequentemente tida como “ingênua” apreensão do “conceito” é, aqui, inconsciente talvez, “ingênua”, no sentido que se a pudesse considerar “isenta” de sua responsabilidade simbólica, jamais.

## 2.6 A alegoria e a narrativa da História da Arte

O enigma hieroglífico do *rébus* aproxima-se da artificialidade sígnica da alegoria, como se explicita no texto de Walter Benjamin, *Alegoria e o Drama Trágico* (2011), em sua autonomia autorreferente. A convenção empresta-lhe o sentido, assim como Winckelmann constrói a narrativa da História da Arte a partir do enigma que lhe propõem as ruínas e fragmentos do passado a que ambiciona dar vida em seu texto.

Se a Alegoria nada é senão a verdade da estrutura do signo ao passo que o símbolo se pretendia como a própria verdade revelada em sua transparência, o impacto sobre a constituição da verdade como produzida pela língua e nela implicada é o corolário evidente em oposição à noção de que a língua pode aceder à verdade a que a mediação simbólica serve. “Há algo a revelar-se”, eis a crença metafísica. À alegoria é desde sempre designado o papel de uma estrutura que arremeda a escrita naquilo que tem a escrita da explicitude da convenção. Convenções que se distanciam em muito da concepção metafísica da palavra (*logos* e *phoné*). Nas palavras de Benjamin:

A diferença entre a representação simbólica e a alegórica está em que esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea. No caso da alegoria, há uma substituição, no do símbolo, o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem fornece-o em si mesmo e de forma não mediatizada. (BENJAMIN, 2011, p. 175).

A descrição de Benjamin do *símbolo* arremeda a atmosfera “teológica” e epifânica. Uma “idéia” que se “torna corpórea” é uma ideia que parece espelhar a metáfora da carne do Cristo, encarnação do Deus cristão. A “encarnação” do “próprio” conceito sem duplicação destoante. Para Walter Benjamin (2011), o alegórico seria o contraponto *especulativo* do simbólico, o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo. Em larga medida, o motivo alegórico que, para Benjamin, habita o centro de pulsação do Barroco setecentista e pauta-lhe os processos de concepção e estruturação das obras do período ressurgiu sobrevivente em todo o seu fulgor na contemporaneidade, como atestam, por exemplo, Omar Calabrese (1999) e, sobretudo, Mario Perniola (2000). A tese de Benjamin denuncia e desnuda o projeto metafísico que, em seu entender, busca ocultar:

Uma eufemização da impotência filosófica que, por falta de têmpera dialética, perde de vista o conteúdo na análise formal e deixa cair a forma quando pratica uma estética dos conteúdos. E este abuso acontece, de forma generalizada, sempre que na obra de arte ‘a manifestação fenomênica’ de uma ‘ideia’ é tratada como ‘símbolo’. A unidade de objeto sensível e do suprasensível, paradoxo do símbolo teológico, é deformada para corresponder a uma relação entre fenômeno e essência. (BENJAMIN, op.cit., p. 170).

A essencialidade que criticará Jacques Derrida já se encontra problematizada por Walter Benjamin. Sua reflexão ao redor do alegórico, é para nós, antecipatória de toda a concentração na linguagem que informará o estruturalismo e pós-estruturalismo franceses e dos quais Lacan e Derrida são protagonistas de uma teorização que permite que seja este o pano de fundo contra o qual se desenrola a escrita deste capítulo.

Benjamin desmascara na “manifestação fenomênica” de uma ideia na arte o espectro teológico que adere ao símbolo no *logos* ocidental. O caráter alegórico, críptico e criptográfico que Benjamin identifica no hieróglifo, espelha-se igualmente no emblema barroco que figura, por exemplo em *Imago primi saeculi Societas Iesu*, publicação de 1640 pela Companhia de Jesus, na Antuérpia. Para Mario Perniola (2009), sob inspiração de Hegel, há um *efeito*

*egípcio* na Arte, o qual se apresenta sob a forma de enigmas, de vez que a civilização egípcia possuía uma compreensão temporal marcadamente sincrônica em que o antigo e o novo encontram-se lado a lado e em que não se banem as inevitáveis contradições e tensões daí decorrentes.

O caráter sagrado da escrita é inseparável da ideia de sua rigorosa codificação, pois toda a escrita sagrada se fixa em complexos verbais que são imutáveis ou procuram sê-lo. Por isso a escrita alfabética, enquanto combinação de átomos da escrita, se afasta mais do que qualquer outra dessa escrita sagrada. É nos hieróglifos que esta se manifesta. Se a escrita quiser garantir o seu caráter sagrado – e estará sempre presente o conflito entre validade sagrada e inteligibilidade profana -, ela terá de se organizar em complexos de sinais, em sistemas de hieróglifos. É o que acontece no Barroco. Do ponto de vista externo e estilístico – no caráter exuberante da composição tipográfica e excessivo da metáfora – a escrita tende para a imagem. Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico. (BENJAMIN, op.cit. pp. 186-187).

Como discorre Perniola em *Enigmas – egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*: “O caráter enigmático da arte e da filosofia se funda, portanto, não sobre o distanciamento delas em relação ao mundo real, mas justamente ao contrário, sobre o fato de que a essência da realidade é enigmática.” (PERNIOLA, 2009, p. 32). No entender de Perniola, o enigma se desdobra em temporalidade ‘plena, marcada pelo *pleroma* – plenitude, excesso – que jamais se avizinha do caótico, do catastrófico”. O filósofo italiano assinala a sobrevivência pretérita no presente e aí reconhece a potencialidade imagética de produzir e propor novos mundos. Uma tal visada aproximaria a obra de Perniola daquela de Walter Benjamin, em que o passado triunfa alegórico na ruína, e, é o que aqui se propõe, das *Nachleben* e *Pathosformel* de Aby Warburg, uma vez, para estes autores, a História não é marcada tão somente por uma linha diacrônico-causal.



Como insistirá Benjamin: “A apoteose barroca é dialética. Consuma-se na alternância dos extremos” (op. cit. p. 170). O enigma alegórico retira sua força das tensões interrogativas que suscita. O Barroco se permite reger por ambiguidades, por uma plurivalência de sentidos, traços essenciais da alegoria. Cai por terra assim a pretensa univocidade referencial igualmente devedora da absurda assunção em torno do dogma teológico. O enigma barroco se consoma na Alegoria e é desta figura potência tropológica que desejamos poder aproximar-nos. Dela fazer um uso meta-alegórico.

A ambiguidade é uma riqueza que equivale ao esbanjamento; a natureza, pelo contrário, rege-se pelas leis da economia, segundo as antigas regras da metafísica, e não menos pelas da mecânica. Por isso, a ambiguidade entra sempre em contradição com a pureza e a unidade de significação. O Barroco é assim impuro como é impura a imagem para Warburg, a seguirmos a argumentação de Georges-Didi Huberman (2002).

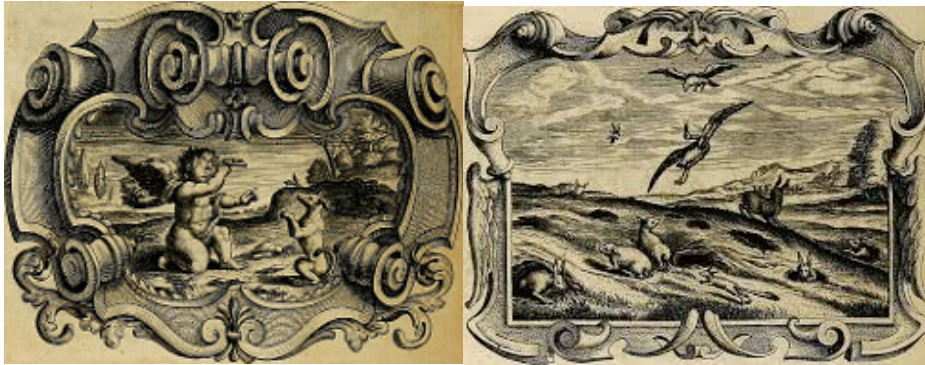
O uso que se faz da imagem emblemática em *Imago primi saeculi Societas Iesu* o torna um *simulacro*, uma vez que o valor das imagens ali contidas não mais se assenta sobre as fundações prototípicas metafísicas de extração teológica. As imagens ali assumem uma dimensão autorreferente, concreta, em suma, *histórica*. Em outras palavras, a mensagem alegórica é cifrada e fruto explícito de uma convenção, o que faz cair por terra qualquer aparente essencialidade a unir referente e coisa referida.

Implode-se assim todo um erigir metafísico e é, sobre suas ruínas, que se ergue um teatro de (re) apresentações, de feições barrocas e *barroquizantes*, como se pode confirmar nas imagens abaixo, retiradas do volume confeccionado pela Companhia de Jesus, no Século XVII, em que o caráter explicitamente artificial das alegorias aí contidas requerem, por parte do intérprete, a familiaridade com o código nelas inscrito.

É emblemático, para os fins argumentativos desta tese, que tais cenas – quase oníricas, tamanho é o hermetismo que as encerra – sejam emolduradas de maneira tão ostensiva, de modo a dar a ver o “mundo” que se abre para o sujeito vidente *a partir* daquilo que delimita e circunscreve a estrutura representacional que sustenta o quadro enquanto “mostração”.

Sobre o lugar do *parergon* (moldura, enquadramento) como “estrutura da beleza livre”, trataremos mais adiante, no Capítulo III desta tese, em que

nos deteremos na argumentação de Derrida em *La Vérité em Peinture* (1978). Nesse ensaio Derrida irá buscar as condições representacionais para que o quadro possa suportar aquilo que se dá ver como puro enquadramento que demarca o espaço do sujeito vidente, sujeito da representação que aí se articula como condição para o “belo” que, em Kant, reenvia a questão ao sujeito da linguagem.



Imagens alegóricas extraídas de *Imago primi saeculi Societas Iesu*, Companhia de Jesus, 1640, Antuérpia.

É Derrida em *Freud e a cena da escritura* que nos parece anunciar insidiosamente uma presença que se tornará mais intensa à medida que do retórico se possa compreender o que da literatura reteve a história. É nesta antecâmara em que Freud inspira a escrita de Derrida em dupla acepção, é preciso que se o diga, suas motivações, seu “estilo” que se aproxima do literário serve à alegorização do que seu pensamento surpreende no *logos* e na *phoné*: para que a significação seja possível é preciso inverter a ordem que preside ao par “fala” e “escrita”.

Só a lógica de uma “surpresa” advinda da detecção das sobrevivências metafísicas estruturalistas pode conceder a Derrida uma certeza: a escritura que padeceu na filosofia ocidental de uma espécie de “rebaixamento” conceitual é o que pode “metaforicamente”, nisto que a metáfora possui de operatório para o pensamento, viabilizar o pensamento de Derrida. A fala é marcada pelo traço de uma escritura miticamente anterior à escritura.

Ora não é por acaso que Freud, nos momentos decisivos do seu itinerário, recorre a modelos metafóricos que não são tirados da língua falada, das formas verbais, nem mesmo da

escrita fonética mas de uma grafia que nunca está sujeita, exterior ou posterior à palavra. Freud recorre a sinais que não vêm transcrever uma palavra viva e plena, presente a si e senhora de si [...] Se esta metafórica é indispensável é porque ilumina, talvez de ricochete, o sentido do traço em geral e depois, articulando-se com ele, o sentido da escritura no sentido corrente. É certo que Freud não maneja metáforas, se manejar metáforas é fazer alusão ao desconhecido partindo do conhecido. Pela insistência do seu investimento metafórico, torna pelo contrário, o que julga conhecer pelo nome de escritura. (DERRIDA, 1995, p. 182).

Em *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode*, lê-se: “ A alegoria é um dispositivo proteiforme [...] Nos termos mais singelos, a alegoria diz uma coisa e significa outra. Ela destrói a expectativa comum que temos sobre a linguagem, que nossas palavras “significam aquilo que dizem [...] Levada a um extremo, este uso irônico subverteria a própria linguagem, transformando tudo em uma *novilíngua* orwelliana”<sup>24</sup>(FLETCHER, 1964, pp. 1-2. Tradução nossa). A citação de Angus Fletcher parece-nos emblemática. Ainda que fincada em um solo em que a alegoria é teorizada mas não exatamente problematizada e tornada operatória a partir da rasgadura daí resultante, como se o faz aqui, o texto de Fletcher aponta para a discordância constitutiva que marca o alegórico ao mesmo tempo em que aponta para sua vocação para a mutação e para a metamorfose incessante.

O livro de Fletcher repertoria os múltiplos usos a que o vocábulo “proteiforme” alude, constituindo um desafio para a teoria. O texto de Fletcher confirma o autismo do reenvio alegórico, pois que o uso alegórico da língua poderia redundar em uma subversão tamanha a ponto de torná-la um código tão perigoso como aquele presente no texto aludido por Fletcher: o romance *1984* de George Orwell, a *newspeak* (a *novafala* a *novilíngua*), cujo uso criptografado na narrativa de Orwell transmuta-se em instrumento de dominação ideológica.

---

<sup>24</sup> “Allegory is a protean device [...] In the simplest terms, allegory says one thing and means another. It destroys the normal expectation we have about language, that our words ‘mean what they say’ [...] Pushed to an extreme, this ironic usage would subvert language itself, turning everything into an Orwellian newspeak.”

## 2.7 A alegoria e a escritura da História da Arte

É justamente o *proteiforme* da Alegoria que nos parece autorizar a abordagem de Derrida do papel da metáfora no discurso filosófico. A revisitação empreendida por Derrida dos textos de Freud e de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) em *A escritura e a diferença* (1967/1995) e *Gramatologia* (1967/1999), respectivamente, traz à tona as complexas motivações e implicações que a linguagem e a escrita alfabética/fonética, a metafísica atrelada à voz que encarnaria uma presença plena, viva em oposição à escrita, codificação “morta”, rebaixada, submetida ao *logos* e à *phoné*.

Se Aristóteles, por exemplo, considera que “os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz” é, porque a voz, produtora dos primeiros símbolos, tem com a alma uma relação de proximidade essencial e imediata. Produtora do primeiro significante, ela não é um mero significante entre outros. Ela significa o “estado da alma” que, por sua vez, reflete ou reflexiona as coisas por semelhança natural. (DERRIDA, 1999, P.13).

A “proximidade” da alma à “voz” dá lugar a uma narrativa inequívoca, ousaríamos mesmo agora poder dizer: o que “cria” Aristóteles é nada senão uma Alegoria. Uma Alegoria tão perigosa como aquela denunciada pelo texto de Angus Fletcher na *novilíngua* de George Orwell. É esta a Alegoria responsável pelo rebaixamento histórico da escrita, o qual possui ressonâncias para muito além da noção ordinária do escrito. E não causa impressão, pois, que Derrida se veja compelido a apelar à metáfora para poder dar conta no que ele surpreende na língua, na linguagem (*logos*) em seus estreitos, metafísicos e teológicos vínculos com a “voz”. Valoriza-se assim a “presença” que se identifica na “voz” como aquilo que se deve privilegiar no pensamento, na “palavra” plena e “viva”. Assim, como Lacan irá conceder ao significante o lugar propulsor das significações na linguagem, Derrida recorrerá ao significante para desvendar esta cena em que a voz se torna o *significante-mestre*, aquele

sem o qual, nada se dá. A voz possui aqui, a partir de Jacques Derrida, o valor que ocupa aquele de um protagonista nesta encenação que é o discurso no Ocidente.

Entre o ser e a alma, as coisas e as afecções, haveria uma relação de tradução ou significação natural; entre a alma e o *logos*, uma relação de simbolização convencional. E a primeira convenção, a que se referiria imediatamente à ordem da significação natural e universal, produzir-se-ia como linguagem falada. A linguagem escrita fixaria convenções, que ligariam entre si outras convenções. (DERRIDA, 1999, p. 13).

A simbolização “convencional” que reflete nada senão uma tradução ou significação “natural” já nos revela o ponto nevrálgico a partir do qual gravita a possibilidade de enxergar-se na Alegoria não apenas o ornamento retórico mas sobretudo aquilo que, como os demais tropos, possibilitam que se possa recorrer à linguagem como a estrutura que acomoda as proposições de mundo que o *logos* deseja legiferar.

Para que tais proposições sejam válidas elas precisariam forçosamente refletir de maneira “natural” tudo o que a significação primeira simboliza ou deveria poder simbolizar: a “lei” que tudo estrutura. Esta “lei” não pode ter a força de uma “mera” estrutura de acomodação. Ela precisa poder fazer emergir de um “nada” o “tudo” que regula a vida.

## **2.8 História da Arte e mito**

É assim que a História nasce do mito e é só pela mediação tropológica que esta toma emprestada da literatura que se inventa um mundo. Nunca as narrativas de invenção do mundo deixam transparecer qualquer dúvida sobre o lugar do “verbo” da “palavra” como aquela que não apenas representa ou traduz mas revela.

É a busca por esta palavra que enseja que constitui o *romance da filosofia*, e não se pode recorrer a nenhum outro vocábulo aqui, senão este que se toma por empréstimo do campo literário. A filosofia é esta busca por uma

palavra que - e eis o grande paradoxo, o verdadeiro oximoro-, possa com sua “limpidez” suturar de uma vez por todas todo o jorro de mentiras significantes. Aceder à palavra definitiva equivaleria a estancar, a cessar toda a significação.

É isto que torna insustentável, sem que o saibamos aberta ou confessadamente, que advenha o mito da palavra plena e definitiva. É de sua interdição que nasce o signo para o estruturalismo e é por isto que Derrida irá admitir seu malogro diante da enormidade, da monstruosidade do que fizemos ao ousar enxergar através de seus véus com toda a verdade – a única a que se pode aspirar- a verdade a que se aspira é na língua utopia. Ela só existe, por conta de tudo que é o *logos* como Alegoria. Como este corpo que a dissecação albertiana invade e penetra ocularmente para revelar-lhe ossos e nervos, amiúde ocultados pelos “véus” da pele.

A verdade última equivale à palavra primeira. Sua obtenção é uma impossibilidade lógica, dentro do enquadramento aqui proposto. A História é, nesta perspectiva, uma narrativa do desespero e da resignação. Sua face “positivista” é o rosto deste fetiche que encobre sua vocação e origem escriturais. Se há verdade nunca será a língua ou o *logos* seu repositório, seu escoadouro, seu destino. Talvez a “Arte” seja a utopia da verdade inacessível da linguagem. Daí dizer-se por vezes que o semiolinguístico não pode dar conta da “Arte”, o que é “verdade”. Mas o que esta asserção recalca é que todo e qualquer gesto na língua ao redor da arte enreda-se no semiolinguístico. Trata-se de um malogro inescapável e constitutivo. Tão inescapável como aquele que imputa à Arte uma transcendência redentora do linguístico. Nada senão uma ilusão tirânica marcada, ousar-se-ia sugerir pelo fantasma de uma teologia da imagem em que se a fetichiza a ponto de a tornar “intraduzível”. Toda uma aporética, contudo, nasce aí. De que afinal se trata quando se fala de uma imagem? É isto que em última instância rastreia-se, escava-se e raspa-se em nosso texto. Por isso, amparamo-nos nesta antecâmara em que “falam” Lacan e Derrida.

É claro que não se trata de “rejeitar” estas noções: elas são necessárias e, pelo menos hoje, para nós, nada é mais pensável sem elas. Trata-se inicialmente de por em evidência a solidariedade sistemática e histórica de conceitos e gestos de

pensamento que, frequentemente, se acredita poder separar inocentemente. O signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. Ela não *terminará* talvez nunca. Contudo, sua *clausura* histórica está desenhada (DERRIDA, 1999, p. 16. Grifo do autor).

## 2.9 A História da Arte e sua Desconstrução

Ao empreendimento que Jacques Derrida dá ensejo, o conhecemos por *desconstrução*. A este gesto que não tem lugar em outro lugar, em outra cena senão esta da própria linguagem, pode-se recorrer ao texto de seu autor que ilumina de maneira lapidar aquilo de que se trata o esforço derrideano: “um motivo a mais para não renunciarmos a estes conceitos é que eles nos são indispensáveis hoje para abalar a herança de que fazem parte.” (DERRIDA, op. cit, p. 17). O romance de Derrida é o romance deste abalo estrutural, desconcertante, abalo que se ocupa do esqueleto mesmo, deste arcabouço que se diz o lugar de circulação do *pharmakon* (veneno e antídoto) da metafísica ocidental. (DERRIDA, 1972).

Desde que a fonetização se deixa interrogar na sua origem, na sua história e nas suas aventuras, vê-se seu movimento confundir-se com os da ciência, da religião, da política, da economia, da técnica, do direito, da arte. As origens destes movimentos e destas regiões históricas não se dissociam, como devem fazê-lo para a delimitação rigorosa de cada ciência, senão por uma abstração de que devemos permanecer conscientes e que devemos praticar com vigilância. Pode-se denominar arquiescritura esta cumplicidade das origens. O que se perde nela é, portanto, o mito da simplicidade da origem. Este mito está ligado ao próprio conceito de origem: à fala recitando a origem, ao mito da origem e não apenas aos mitos da origem. (DERRIDA, 1999, pp. 116-7).

É a escritura que irá encarnar para Derrida o seu dispositivo propulsor. É ao redor de uma reflexão que leva em conta a *metaforicidade* da escritura como conceito operatório que seu texto gravita. É desta *desconstrução* da significação atribuída à escritura pelo *logos* ocidental que o texto de Derrida nasce para o pensamento ocidental. Dentro e fora do paradigma estruturalista, o empreendimento filosófico derrideano consiste em identificar nas obras estruturalistas “os vestígios de um logocentrismo que resta ultrapassar” (DOSSE, 1994, p. 37). A *desconstrução* em Derrida pode ser vista tanto como “obstáculo” ao gozo estruturalista como o momento de seu maior paroxismo no que tange ao questionamento da “substantivação, de toda essência fundadora, no sentido de um esvaziamento do significado.” (DOSSE, op. cit., p.37).

O paradoxo a que devemos estar atentos é então o seguinte: a escritura natural e universal, a escritura inteligível e intemporal recebe este nome por metáfora. A escritura sensível, finita, etc., é designada como escritura no sentido próprio; ela é então pensada do lado da cultura, da técnica e do artifício: procedimento humano, astúcia de um ser encarnado por acidente ou de uma criatura finita. É claro que esta metáfora permanece enigmática e remete a um sentido “próprio” da escritura como primeira metáfora. Este sentido “próprio” da escritura como primeira metáfora. Este sentido “próprio” é ainda impensado pelos detentores deste discurso. Não se trataria, portanto, de inverter o sentido próprio e o sentido figurado, mas de determinar o sentido “próprio” da escritura como a metaforicidade mesma. (DERRIDA, 1999, p.18).

Derrida compreende então que só o que a tropologia autoriza como estratégia discursiva é capaz de sustentar aquilo que sua reflexão foi capaz de rasgar do que ainda constituía o tecido da metafísica, seus véus que ainda arrastavam-se no chão estruturalista. A *escritura* em Derrida portanto é alegoria desta duplicidade vacilante entre seu sentido literal e o metafórico. É só este “artefato” concebido por Derrida que pode dar a ver o papel que o traço, o *arquitrato*, terá para sua argumentação. A *escritura* em Derrida só nos é acessível pois ela se estrutura à maneira de uma *meta-alegoria* que ara o



terreno – uma espécie de rastro que é traço no solo- da metafísica para que compreendamos do que se trata enfim o legado estruturalista. E não deveria causar espécie a aproximação inevitável entre o literário e o filosófico.

A estrutura reduz-se assim ao jogo incessante de diferenças, e o pensamento entra na vertigem abissal de uma escritura que rompe os diques, derruba as fronteiras disciplinares, para chegar à criação pura, a do escritor; ela se realiza principalmente na figura do poeta [...] Essa abertura para uma estética que se inspirou no programa mallarmeano desemboca numa alteração confusa das fronteiras que delimitam as áreas da filosofia e da literatura. (DOSSE, 1994, p.38).

Dirá Derrida em entrevista a Vincent Descombes: “O meu primeiro desejo ia, sem dúvida, para o lado onde o acontecimento literário atravessa e ultrapassa até a filosofia”. (DOSSE, op. cit., p. 39). É o abismo da escritura, do indefinido textual, “verdadeiro universo críptico de um passado que jamais foi presente, dos signos como errância” que nasce o texto de Derrida para François Dosse.

Privilegia-se a esfera da escritura, em sua inequívoca materialidade, como esfera autônoma dependente, contudo, da textualidade em geral – a trama dos discursos – daí esse escrito que oscila – *alegórico* poderíamos dizê-lo a partir do que até aqui se fez em nosso texto- entre a literatura e a filosofia. Derrida abisma-se em seus *indecidíveis*, conceitos novos que tecem seu pensamento. Ele encarna em definitivo, como o afirma Dosse, a ambição literária estruturalista.

Aquilo que se oculta, como a esfera inconsciente, é instrumental para o pensamento de Derrida e nele se dissemina e explode pluralizado. Implode-se qualquer referência a um centro estrutural, no que diverge do sujeito lacaniano, ao romper com qualquer univocidade estrutural. A ordem da razão em Derrida é “carnavalesca”, como sugere o texto de François Dosse, pois ela perturba todo o sistema binário de significação ocidental. Abre-se então a ferida do simulacro de maneira precisa no tecido metafísico. O *pharmakon* é um destes conceitos capazes de alegorizar o pensamento de Jacques Derrida para fins

expositivos. Veneno e antídoto, encarna exemplarmente o *indecidível* da estrutura de significação. Os *indecidíveis* derridianos são precisamente isto: um sinalizar do rastro deficitário que se apaga ao significar e significa ao apagar-se sem nunca poder deixar de indefinir-se.

## Breve Epílogo

Nessa proposta desconstrutivista da História da Arte, percebemos que já Winckelmann, no século XVIII, intuía a inevitabilidade do recurso ficcional. A “História da Arte”, assim, poderia ser contada como um romance, uma ficção. Em nossa tese, esta “ficção” teórica poderia narrar-se do seguinte modo: do afastamento do referente do horizonte linguístico em Ferdinand de Saussure, desliza-se o significado sob o primado do significante laciano, para que, depois, em Derrida, destitui-se o significado de qualquer substância.

É uma cadeia significante infinita que surge assim, resultado de uma inversão especular, a partir da qual é preciso à resignação à corporalidade da escritura. No que concerne à nossa tese, este “microromance”, esta “ficção teórica” de amplo espectro, contudo, ilumina o lugar da fetichização do referente histórico.

Ao rebaixar sua escrituralidade como algo que serve ao acesso a um passado que se crê representável, a disciplina histórica ignora o que se passa no movimento de translação da *preteridade*, a seguirmos o neologismo cunhado por Paul Ricoeur, o qual, é forçoso admitir, nada faz senão confirmar que o passado da escrita da história é fabulação dependente do tropológico. Só uma concepção estreita da tropologia pode ignorar este enquadramento propositivo. Agarra-se ao passado com o mesmo desespero com que se nega sua literariedade/literariedade escritural. É só o rebaixamento a que o logocentrismo condenou a escrita que pode justificar o horror que qualquer associação com o literário inspira nos historiadores. É o que se verá de maneira amplificada no Capítulo II desta tese.

A anterioridade pretérita confunde-se nesse quadro valorativo da disciplina histórica com uma hierarquia. O que antecede é a condição inequívoca daquilo que o sucede. Nada pode ousar perturbar esta ordem. É

desta lei primordial para Clio – a musa da História – que o discurso histórico, no sentido daquilo que rege o desejo do historiador se alimenta. É daí, desta causalidade imperturbável que nasce a tirania histórica. A questão é: uma vez que se torna narrativa, uma vez que se converte em escrita, toda e qualquer pretensão à pureza de uma transparência referencial é comprometida. É isto que a História teima em recusar. Poder apresentar aquilo que foi o passado é seu maior fetiche.

A escrita, na História, é tomada como mero suporte, mera ferramenta. Como a “técnica” mais rebaixada. Não pode haver campo do saber que melhor encarne a falência metafísica que denuncia o estruturalismo que a História. Daí, que se festeje tanto assim o aparente malogro do estruturalismo. Ele permite a sobrevivência de um saber que se confirma glorioso em tudo o que é teleológico, metafísico, teológico, pois que a História – e nunca sua escrita, esta mera coadjuvante quase incômoda – “revela” o passado. Ela arvora-se o bastião da verdade. A verdade é a sustentação da História a ponto de poder-se considerar “verdade histórica” redundância dispensável. A questão que nos ronda então é da seguinte ordem: que espécie de verdade se arvora a “História da Arte”?

É precisamente neste impasse que problematiza o lugar da Verdade, que repousa muito do pensamento psicanalítico, sobretudo na leitura capitaneada por Jacques Lacan do legado freudiano. Em seu texto *A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud* (LACAN, 1998, pp. 494-533), Lacan reflete acerca da especialidade científica da Psicanálise (*Spezialwissenschaft*) inaugurada por Freud e, para tal, promove um diálogo com a Filosofia, que o discurso freudiano optara por eclipsar.

A verdade que assume os contornos e a estrutura de uma ficção, a subjacente dependência narrativa, quase-mitologia para a estrutura de uma Verdade que nunca se diz inteira. Ruptura cartesiana “eu penso onde não sou e sou onde não penso”, a seguirmos a lição lacaniana. (LACAN, 1998).

Sujeito marcado por uma desigualdade em relação à sua psique, não mais caracterizado pela transparência dos atos de consciência, nem pela interioridade como instância desses atos, tampouco por uma unidade pretensamente subjacente: o desconhecimento lhe é constitutivo, a divisão lhe é inerente.

Opera-se assim uma ruptura com a racionalidade moderna e, aponta-se brevemente aqui, para as implicações que se percebem entrelaçadas entre a subversão das noções de Verdade e Saber na Psicanálise e como a escola dos *Annales* interpreta o passado histórico (BURKE, 1990).

É aqui precisamente que nosso esboço analítico encontra seu sopro de inspiração. Arriscaríamos afirmar de que a “verdade” de que se trata no relato histórico, sempre submetida a provas posteriores, nunca é a mesma daquela que se fala e que se confunde com o tecido mesmo daquilo que se nomeia arte (HEIDEGGER, 2010) e cuja tessitura aparenta tecer-se à maneira de uma espécie de “Teologia Negativa”, como a define Jacques Derrida em *Margens da Filosofia* (1991). Não nos arvoraríamos a apresentar todos os desdobramentos epistemológicos aí implicados, Contudo, nossa tese se exercitará no intuito de estruturar o enquadramento que viabiliza a constatação da complexidade do que aqui se configura como “quadro”. Adianta-se, todavia, isto: o olvido a que se condenou a escritura winckelmanniana é, em nossa leitura, atinente à denegação da espécie de “Verdade” que o estético comporta como impossibilidade estruturante de seu esgotamento no objeto. A “verdade” assim não seria apenas estruturante. Ela é “estrutura” que se confunde com a própria ossatura, com a nervura mesma da arquitetura esquelética da linguagem.

Verdade e Saber participam pois de uma equação que demarca a contribuição de Lacan para o debate em torno da Epistemologia da História a partir das elaborações em torno da alegoria barroca a figurar na obra winckelmanniana.

Assim como a leitura lacaniana do inconsciente como uma linguagem, o sonho é, como o passado para Bloch, uma estrutura em que circulam significantes mais que significados.

A abordagem lacaniana do inconsciente e sua conseqüente impossibilidade de dizer a Verdade acaba por não deixar outra saída que não aquela que encontra no Estilo uma forma de existência possível.

Estilo e Verdade, então, se irmanam para refletir essa estrutura cuja remissão mais radical é à própria estrutura com seus lapsos e distorções de

feições barroquizantes<sup>25</sup>, em que os desdobramentos metonímicos permitem que o desejo possa insistir na cadeia significante enquanto o sintoma se disfarça metafórico.

Tal como na filosofia, na práxis analítica também existe uma busca pela verdade. Porém, segundo Lacan, existe uma diferença fundamental, a verdade de que se trata aqui não poderia equacionar-se à uma perspectiva libertadora, uma vez que tal verdade encontra-se como que ‘sonogada’ pelo sujeito.

É uma “verdade particular”, afirmará Lacan (2008, p. 35). Mais adiante, explorar-se-ão as reverberações que uma tal noção de verdade para a constituição do conhecimento e, em particular, a constituição do conhecimento histórico ao depararmos com as metáforas encarnadas nas obras que se analisarão e das relações que se proporão entre elas.

Ao fazer esta relação entre a verdade que é particular a cada sujeito, Lacan enfatiza o caráter ficcional do desejo: “O *Wunsch* não tem o caráter de uma lei universal, mas, pelo contrário, da lei mais particular – mesmo que seja universal que essa particularidade se encontre em cada um dos seres humanos” (LACAN, op. cit., p. 35). O desejo equaciona-se como fundamental na busca, ainda que fadada ao insucesso, por um objeto que permita a constituição do sujeito:

Caso seja verdade, como toda minha exposição este ano lhes mostrará, que a situação do desejo está profundamente marcada, amarrada, presa a certa função da linguagem, a uma certa relação do sujeito com o significante, a experiência analítica nos levará longe e bastante nessa exploração – ao menos é o que espero – para que encontremos todo o tempo necessário de ser ajudados pela evocação propriamente poética que disso pode ser feita, o que também nos permitirá, no fim, entender mais profundamente a natureza da criação poética em suas relações com o desejo. (LACAN, 2016, p. 14. Grifo nosso)

---

<sup>25</sup> O Barroco é muito mais que um período da História e constitui-se, como estabelece uma vasta fortuna crítica, como uma forma de ver e descortinar o mundo. O inconsciente, para Lacan, é barroco e aqui concentramo-nos igualmente em toda a potência significante de Barroco em que se conjugam o esdrúxulo, o bizarro, o incomum, o desmesurado para que o termo sirva assim ao propósito de iluminar os contornos estetizantes do discurso psicanalítico lacaniano.

Para Lacan, o termo fictício tem estreita ligação com a verdade, afirmando: “Fictitious quer dizer fictício, mas no sentido em que já articulei perante vocês que toda verdade tem uma estrutura de ficção.” (LACAN, id. ibid., p. 22). Mais adiante dirá Lacan : “O fictício, efetivamente, não é, por essência o que é enganador, mas, propriamente falando, o que chamamos de simbólico. Que o inconsciente seja estruturado em função do simbólico” (LACAN, id. ibid., p. 22-23).

Que espécie de Ciência poderia abarcar um discurso cuja verdade não se assenta sobre a noção herdada de uma verdade metafísica, anterior à constituição do Sujeito, mas é nada senão efeito de *linguagem*, uma “verdade” que se infiltra nas malhas da linguagem, verdade que nos elude e que em última instância, se avizinha da demarcação conceitual do Sujeito lacaniano, um Sujeito que não se afigura como senhor da linguagem mas sim a ela sujeitoado.

A História se sustenta, dentro deste enquadramento, como pura aporia, puro paradoxo, pois que sua existência e tudo o que a narratividade proporciona depende do suporte escritural. Ela não viveria sem a inflação referencial que se aprendeu a atrelar a *preteridade* que depende do suporte escritural.

O grego também é o “outro” a quem Winckelmann empresta a voz de sua escritura: seu “tom”, seu *tropikos*. O grego soterrado arqueologicamente, aquele que sobrevive amputado, fragmentado sob a forma de ruína, de *relicta* (reliquia, resto de objeto) a ser fetichizado, aqui, comportando uma sinonímia com o que se pode alegorizar. A insatisfação e o desprazer winckelmannianos com o estado da arte barroca, seu desencanto com o que o cercava contemporaneamente, o leva a fetichizar a arte antiga não como o outro mas como o mesmo que se havia *alterado*. É esta *alteridade* insustentável do objeto em ruínas a que o texto winckelmanniano se aferra e ensina a toda uma cultura a que se destina a “História da Arte”: ao resgate *anacrônico* (DIDI-HUBERMAN, 2000) dos despojos gregos sob forma de texto. É esta e não outra a *Alegoria-mor* da Arte no Ocidente enquanto realidade escritural: o gozo da ruína.

Como sempre, essa arqueologia é também uma teleologia e uma escatologia; sonho de uma presença plena e imediata fechando a história, transparência e indivisão de uma *parusia* (chegada, presença) supressão da

contradição e da diferença – é assim que Winckelmann enxerga o grego e por isso é que só como pura fabulação ficcional é que se dá sua história escritural.

## CAPÍTULO II: ALEGORIA E RUÍNAS: ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA



Apolônio de Atenas, *Torso Belvedere*, séc I, mármore, Museu do Vaticano

### 3.1 Prelúdio

Pouquíssimos homens-solidões que para o ocidente, para o norte, para o leste se estendem, se tornam imensas e acabam por cobrir tudo- maninhos, brejos, rios vagabundos, e as charnecas, as matas de corte, os pastos, todas as formas degradadas da floresta que os fogos das brenhas e as sementeiras furtivas dos queimadores de bosques deixam atrás de si- aqui e além clareiras, um solo conquistado desta vez, mas apenas meio domado; sulcos ligeiros, irrisórios, traçados numa terra indócil por alfaias de madeira arrastadas por magros bois; neste espaço nutriente de grandes manchas ainda vazias, todos os campos que são deixados de pousio um ano, dois anos, três anos, por vezes dez anos, para que, naturalmente, em repouso, se reconstituam os princípios de sua fertilidade- choças de pedra, de lama ou de ramos, reunidas em lugarejos rodeados por sebes espinhosas e pelo cercado dos



quintais- por vezes, no seio das paliçadas que a protegem, a morada dum chefe, um coberto de madeira para o mercado, celeiros, os barracões dos escravos e a fornalha das cozinhas, afastada- de longe em longe, uma cidade, mas que é apenas, penetrado pela natureza rural, o esqueleto embranquecido duma cidade romana, bairros de ruínas que as charruas contornam, uma cerca nem bem nem mal reparada, edifícios de pedra que datam do Império, convertidos em igrejas ou em cidadelas; perto deles, algumas dezenas de cabanas onde vivem vinhateiros, tecelões, ferreiros, os artesãos domésticos que fabricam para a guarnição e para o senhor bispo, adornos e armas; duas ou três famílias- pistas, as longas filas de corveias de transporte, flotilhas de barcas em todos os cursos de água: tal é o Ocidente do ano mil. Rústico, aparece, diante de Bizâncio, diante de Córdova, pobríssimo e desamparado. Um mundo selvagem. Um mundo cercado pela fome. (DUBY, 1978, p. 13).

Assim começa *O tempo das catedrais* de Georges Duby (1978). A inclusão deste longo excerto justifica-se pois cremos que a partir da inserção deste texto se ilumina o fio argumentativo que aqui perseguimos, isto é a *literariedade* que habita e viabiliza o texto histórico e, portanto, o acabamento e estruturas discursivas da História da Arte.

Em *História, Ficção, Literatura*, Luiz Costa Lima afirma que uma “carência” reflexiva reclama nossa atenção teórica: aquela de uma análise “comparativo-contrastiva entre a poesia e a história” e que, tampouco, “parece exagero dizer que essa carência será um dos estigmas do Ocidente”. (COSTA LIMA, 2006, p.16).

Nossa argumentação pauta-se por uma abordagem em que o esforço de extração “historicista” busca neutralizar as aproximações entre História e Literatura, presentes nas elaborações de Hayden White e centrais para a reflexão ao redor da linguagem e de sua *metaforicidade* e retoricidade no Estruturalismo e Pós-Estruturalismo franceses.

Este retorno à compreensão do papel determinante que as figuras do *tropos* desempenham na estruturação e significação textuais, encampando as esferas discursivas de modo inalienável, é central para nossa tese.

A alegoria converte-se assim em um conceito operatório que se inspira no percurso histórico do alegórico ao mesmo tempo em que propõe que seja

este recurso mesmo aquele capaz de sustentar e viabilizar uma posição discursiva.

A alegoria, a metaforicidade e a a retoricidade tornam-se assim este elo que permite que, em nosso texto, pense-se o que, outrora identificado como “literário” *stricto sensu*, possa ser o elemento que não apenas questiona a aparente impermeabilidade histórica às infiltrações retóricas mas aquele que permite a viabilidade mesma do discurso para além de seu aprisionamento veritativo, naquilo que o veritativo comporta de cientificidade positivista.

Neste sentido, torna-se lapidar a complexidade escritural daquele que é considerado um dos “fundadores” do gênero discursivo nomeado “história” no Ocidente: Tucídides. Na citação J.L. Moles presente em *História, Ficção, Literatura*, lê-se:

Então a obra de Tucídides é história ou literatura, análise desapassionada ou incitação emotiva, impessoal ou altamente pessoalizada, objetiva ou subjetiva, imparcial ou preconceituosa (*prejudiced*), simples ou retórica, verdadeira ou inverídica? A resposta há de ser: é tudo isso, embora Tucídides tenha uma clara preocupação com a verdade e, nisso, com diferentes espécies de verdade. (MOLES, 1983, p.114 apud COSTA LIMA, 2006, p.38).

Em que pesem as mais que necessárias cauções quanto à concepção que se possuía do campo do saber histórico – então “nascente” e “embrionário” –, o que nos move nesta tese é precisamente a possibilidade de “surpreender”, em meio ao “sítio arqueológico” em que se converte, para nós, a genealogia em sua vizinhança com motivações de inspiração filológica ou etimológica que acabam por “colonizar” o discurso e nele atuam fantasmiais, como sobrevivências sintomais que afetam a tão decantada “objetividade histórica”. O *logos* revela-se assim, ele também, “presa” das paixões (*pathemata*) que caracterizam a tropologia e consideram-se ameaças à transparência histórica.

Não causa espécie, portanto, que qualquer proximidade entre o literário e o escrito histórico – cuja zona intersticial é aquela povoada pelas figuras do discurso- tenha sido laboriosamente afastada pela Teoria da História, cujas certezas foram objeto de um questionamento a partir da virada ou giro

linguísticos patentes naqueles textos que aqui servem de fundamentação teórica. É na língua e na linguagem que o “equívoco” ou imprecisão referenciais se revelam insistentes e sintomais, uma vez que se compreendam as motivações que Lacan e Derrida, a partir de Freud, vão desmascarar na estrutura do dizer e da escritura e que aqui nos servem de fio condutor para remexer o solo do texto winckelmanniano.

O *Tempo das Catedrais* é o texto de um historiador, o medievalista Georges Duby (1919-1986), ligado à terceira geração dos *Annales*, escola da historiografia francesa que, ao questionar um determinado modo de escritura histórica, privilegia o “subjetivo”, a “individualidade” à maneira de Jules Michelet (1798-1874), ou, como o fez Karl Marx (1818-1883), as “estruturas”, ou ainda o “homem” de Jacob Burckhardt (1818-1897) que “não se confinava a um corpo a ser mantido, mas também um espírito que criava e sentia diferentemente, em situações diferenciadas”. (BURKE, 1990, p.8).

No trecho supracitado de Georges Duby, a inacessibilidade documental ao Medievo, a escassez do escrito que o possa tornar “histórico” exceto como este hiato por tanto tempo renegado da História da Arte em que fenece o Clássico após a Queda de Roma até seu ressurgimento renascentista, não deixa outra alternativa ao texto que sua deriva assumidamente literária.

E o Medievo de Duby surge para o leitor por meio de uma paisagem escritural em que a desolação que Duby enxerga no terreno do Medievo possa servir como alegoria daquilo que se consome no final do parágrafo como a apoteose de uma imagem-síntese: “[...] tal é o Ocidente do ano mil. Rústico, aparece, diante de Bizâncio, diante de Córdoba, pobríssimo e desamparado. Um mundo selvagem. Um mundo cercado pela fome.” (DUBY, op. cit., p. 13).

O texto de Georges Duby depende integralmente dos efeitos retóricos e poéticos que se desprendem dos significantes que enfeixa para que possamos estar *lá* neste Medievo que é objeto de sua fabricação textual, neste lugar que sua narrativa faz deslizar diante de nossos “olhos”. Este *transporte* que o que a Teoria Literária (1999) de extração formalista irá nomear *literariedade* é constitutivo da escrituralidade de Duby e é só esta narratividade que nos permite “imaginar” um mundo medieval. Uma tal explícita literariedade é aqui não apenas “ornamental” mas viabiliza o acesso escritural a uma *preteridade* que de outro modo não se daria.

Ao esplendor de teor eminentemente litúrgico bizantino que sobrevive majestosamente marginal a tudo que é o desamparo medieval, às fulgurações islâmicas de uma ilhota que se aloja no território espanhol, Duby precisa que sua escrituralidade (RICOEUR, 2007) apresente muito mais que apenas “represente” o Ocidente medieval ao leitor de seu texto como um terreno desolado, infértil, cujas ruínas do Império Romano se avistam ainda mais perturbadoras. O texto de Duby só faz confirmar aquilo que Hayden White identificará no escrito histórico: “Não há, evidentemente, como escapar ao poder determinante do uso da linguagem figurativa. As figuras de linguagem são a própria medula do estilo individual do historiador. Removam-nas do discurso e destruirão grande parte do seu impacto como “explicação” na forma de uma descrição “ideográfica”. (WHITE, 2014, p.146).

Precisamente por sua face lacunar, o Medievo aparenta reclamar que o dele se faz na escrita o possa devolver *anacronicamente* (DIDI-HUBERMAN, 2000) à textualidade cruzada por *heterocronias* (multiplicidades de “tempos”), como aqueles que, de resto, tornam os objetos da arte medieval “impuros”, híbridos, mestiços pelas inevitáveis cópulas entre o paganismo e o cristianismo, como no caso da Arte Insular, da arte paleocristã que nasce sob o signo das sobrevivências clássicas de um cosmopolitismo helênico e decadente da Roma Antiga, das infiltrações islâmicas que se instalam na Espanha, em Portugal, na Sicília, do espectro e sedução bizantinos (DURAND, 1999). Tudo é contaminação nesta Europa medieval a ser fabricada pelo texto do historiador que a ela se dedique.

É o que aparenta confirmar a observação presente no Volume 2 de *A pintura, A teologia da imagem e o estatuto da pintura*: “Presas numa rede de determinações tão heterogêneas, a imagem medieval não pode ser objeto de uma definição unívoca”, como salienta Jean-François Groulier no texto de apresentação da coleção ao redor da pintura, sob direção de Jacqueline Lichtenstein (2007). À impossibilidade de uma univocidade apaziguadora da imagem no Medievo, proporíamos a *indecibilidade* derrieana, que se explora no Capítulo I desta tese como uma espécie de resignação à pluralidade heterocrônica da imagem com reverberações para sua constituição como entidade tropológica a que a figura da alegoria a sentença uma vez que se a converte em escrituralidade.

E quão esclarecedor parece-nos a remissão à ideia agostiniana, no texto de Groulier, de uma “região de dessemelhanças” em que o construto esdrúxulo do alegórico da teologia medieval em que a leitura anagógica – a interpretação “mística” dos símbolos e alegorias da Escritura e de obras de extração religiosa – impele que seja justamente o dessemelhante aquilo que, por repulsão – quando se trata do que se considera “rebaixado” como signo- a desejar aceder ao mais elevado que há. A vacilação que caracteriza a alegoria encontra em sua motivação medieval e anagógica uma razão suplementar para figurar na estrutura argumentativa desta tese.

### **3.2 A *Literariedade* e a História da Arte**

Este segundo capítulo dedica-se à escavação de traços de uma retoricidade em cujo terreno cruzam olhares a Literatura e a História para que se possa melhor compreender aquilo que se escava como motivação sintomal e alegorizante no texto de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), com um texto em que a linguagem abraça sem qualquer hesitação o recurso à *literariedade* – este bastião sob a forma de conceito que fez a glória dos Formalistas Russos (TODOROV, 1999).

A Teoria da Literatura do início do Século XX procurava determinar aquilo que no texto o confirmaria como intrinsecamente e inequivocamente “literário”. Os modernismos nas Artes Visuais e na Literatura precisavam determinar com desespero cientificista e precisão terminológica e conceitual aquilo que poderia circunscrever seus objetos como autônomos, autorreferentes, impermeáveis a tudo aquilo que se julgasse exógeno ao eminentemente “literário” ou “pictórico”. O formalismo teve em Henri Focillon (1881-1943) e Clement Greenberg (1909-1994) dois de seus maiores teóricos nas Artes Visuais.

Foi justamente a expulsão de uma determinada concepção de narratividade que caracterizou a condição estruturante para a excomunhão do “histórico” naquilo que se identifica na História como o diacrônico, o causal. A linearidade narrativa que caracteriza por excelência o relato histórico cede lugar, na Literatura, para as experimentações com o formato privilegiado que o

histórico vem a assumir no campo da Literatura: o gênero do romance. E aqui não se faria uma distinção entre o romance de “pleno direito” e o dito “romance histórico”. O exógeno, o proscrito, o excomungado, o condenado ao anátema da Literatura seria portanto o “histórico”, aquilo que se pudesse decantar do literário, seria rejeitado.

O romance modernista rebela-se contra a causalidade diacrônica e aproxima-se das condensações tropológicas associadas à poesia. O romance modernista, cuja genealogia se deve retroceder a Lawrence Sterne (1713-1768) e seu *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, cuja publicação em nove volumes espaçaram-se de 1759 a 1769, em que uma série de expedientes estilísticos – retóricos- como sequências de dezenas de asteriscos, páginas em branco, ausência de “enredo” e “conclusão satisfatória” atordoavam o leitor oitocentista e continuam a o fazer em pleno século XXI.

Em Marcel Proust (1871-1922), James Joyce (1882-1941) e Virginia Woolf (1882-1941), responsáveis pelas reinvenções do romance modernista, a ordem narrativa marcada por um transplante do biologismo para a escrita literária do gênero romance é perturbada no cerne de sua escansão temporal. Com sabedoria costumeira, Paul Ricoeur arremata a questão com uma afirmação inequívoca: “O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal”. (RICOEUR, 2016, p.9).

Todos conhecem de cor o brado de Agostinho no começo de sua meditação: “Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem, já não sei”. Assim, o paradoxo ontológico opõe não só a linguagem ao argumento cético, mas a linguagem a si mesma: como conciliar a positividade dos verbos “ter passado”, “sobrevir”, “ser” e a negatividade dos advérbios “já não”, “ainda não”, “não...sempre”? Portanto, a pergunta fica circunscrita: *como* pode o tempo ser, se o passado já não é, se o futuro ainda não é e se o presente não é sempre? (RICOEUR, 2016, p. 17. Grifo do autor).

### 3.3 Retórica de uma tese em torno da História da Arte

Uma insistência ronda nossa tese. É da concentração na própria linguagem, como nos descortina o texto ricoeuriano que em última instância será o palco desta encenação em que a discórdia é protagonista. Foi com grande hostilidade que a disciplina histórica recebeu os eflúvios estruturalistas. A possibilidade de que sua especificidade disciplinar fosse abalada pelas reflexões posteriormente batizadas de virada ou giro linguístico continuam até hoje, após terem sido objeto de toda espécie de tentativa de desmonte, a incomodar; nem que seja sob a forma de um rebaixamento afeito ao desprezo marcado pelo sarcasmo e pelo escárnio.

O desmonte estruturalista expôs à diatribe o escrito histórico tornando-o obsoleto e ultrapassado. Tratou-se de um paradoxo e de um achado: apesar de arrancar da História seu bem mais precioso, o estruturalismo possibilitou que o escrito histórico fosse questionado a partir de suas máculas retóricas, que estas ou fossem objeto de um recalque, ou simplesmente ignoradas ou ainda rebaixadas ao posto de mais elementar e prescindível acessório.

Em nossa tese, ainda que se possam compreender certas objeções ao radicalismo do apagamento referencial pelos estruturalismos - cabe que se o pense no plural, pelas divergências apresentadas por distintos autores – isolamos trechos ou elementos de um pensamento que se desdobra complexo e, em nosso entender, fundamental. O legado dos estruturalismos aqui sobrevive. Pois, como denuncia Luiz Costa Lima, a disciplina histórica carece de um “objeto próprio” quando se a compara às “ciências particulares” e é da inevitabilidade deste enfrentamento que nasce, para a História, a aporética da “verdade”. “Sem essa aporia, seu jogo não começa”. Resta-nos pois a indagação concernente às regras a serem adotadas para o “jogo de sua escrita”. (COSTA LIMA, 2006, p.62). Em nosso entender, é a Retórica em suas formas mutantes e metamorfoseadas que subsiste e sobrevive como um inescapável mecanismo discursivo no relato histórico quando este se converte em escrito. Um posicionamento que se confirma em Hayden White: “[...]E isto porque a história não apresenta objeto que se possa estipular como sendo unicamente seu; ela sempre é escrita como parte de uma disputa entre

figurações poéticas conflitantes a respeito daquilo em que o passado *poderia* consistir.” (WHITE, 2014, p. 115).

A história, diferentemente das ciências da natureza, não pode aspirar à formulação de leis, pois a parcialidade – de sua “verdade”- lhe é constitutiva e estrutura-se de maneira semelhante ao que se passa com a “verdade judiciária”, a seguirmos o argumento de Luiz Costa Lima, pois resulta de um “processo” em que se apresentam “provas”.

Não há reduplicação daquilo que já se contivesse no fato, seus “dados” são submetidos a deliberações valorativas e judicativas, as quais não apenas põem em xeque sua objetividade mas, para nós, são a um só tempo inevitáveis e constitutivas. Nossa posição, contudo, não pretende “rebaixar” o campo de saber delimitado como “História”. O aspecto ou faceta mais delicada de nossa argumentação repousa na crítica a uma denegação, por parte daqueles que professam o ofício de historiador, da coerência narrativa que a história, em sua condição de “relato”, forçosamente precisará tomar emprestado das estruturas tropológicas, das figuras do discurso.

As elaborações teóricas que inspiram esta tese, em complexas e por vezes desestabilizadoras noções acerca da “verdade”, da constituição do discurso como uma “ficção” necessária e intrínseca aos mecanismos próprios do *logos*, da linguagem como sistema autocontido marcado por um autismo em que o “referente” de que vive o histórico se torna ilusão tecida no interior do discurso não inviabilizariam o papel que desempenha a História como instância geradora de discursos que permitem um certo enquadramento, uma determinada “visualização” do mundo de que se ocupam escrituralmente. O que se problematiza aqui é uma certa atribuição à História de guardião da “verdade” sem que se reconheçam as múltiplas motivações que impelem uma busca da “verdade”.

A História pode meramente propor, apontar por meio de suas formulações, elas também, enredadas nos muros do *logos*. A objeção de que “pensamento” e “linguagem” não constituem sinônimos ou de que “nem tudo é linguagem” fencecem, em nosso entender, uma vez que são postuladas e viabilizadas pelas estruturas da linguagem, que nos antecedem e constituem como sujeitos – “efeitos”- de linguagem na linguagem. Trata-se de uma



aporética, sabemos-lo bem, que se torna a um só tempo mola e obstáculo desta tese.

No intuito de poder desmascarar o que de uma retoricidade, no que tange ao tropológico, define o texto de Winckelmann, é preciso antes que se possa compreender de que modo e sob que prisma se podem aproximar Literatura e História. Indagar das aparições figurais do retórico que definem o “tom” do texto de Winckelmann ao mesmo tempo em que se aponta para o recalque de toda uma abordagem marcadamente “literária” nos discursos que procuram dar conta, “representar” os objetos da arte, seus fenômenos e personagens principais, elementos que podem ser o objeto dos mais distintos cruzamentos narrativos, os quais revelam associações que são, por sua vez, presididas por quadros valorativos que se infiltram disfarçados nos textos que nos (re)contam e fabricam o tecido da História da Arte.

Problematizamos antes o referente de modo amplificado e seu lugar no saber histórico, a partir das elaborações propostas pela teoria lacaniana e pela filosofia de Jacques Derrida, ambas imbuídas do desejo de poder desnudar o arcabouço do que, para Derrida sobretudo, poder-se-ia parafrasear como um esqueleto.

Trata-se então de “invadir” e “violar” escopicamente este corpo, à maneira do excerto albertiano já citado ou compreendê-lo como “imagem que dá a ver” a partir da “figura” do *transido* escultórico que se instalava nos túmulos do Medievo tardio europeu como forma de reconhecimento da inevitabilidade da morte. Tal ineluctabilidade se alegoriza sob esta forma: ver o morto metamorfoseado em caveira e ossos, morbidamente exposto como se o túmulo que encerra o corpo se pudesse ocularizar já no que o veda ao olhar. Assim, se traduz o trabalho de Lacan e Derrida *dar a ver em vida o morto*: em uma metafísica vacilante, claudicante e tirânica. É o que se permite entrever no texto de François Hartog:

A operação historiográfica moderna, de acordo com a observação de Michel de Certeau, está colocada, em primeiro lugar, sob o signo da separação entre o passado e o presente. Concebida desde o final do século XVIII como desenvolvimento ou processo, a história pressupõe- para que sua escrita seja

possível- um corte entre o passado e o presente, entre ela e seu objeto, entre os vivos e os mortos. Ela “enuncia” a morte e nega a perda. Uma pesquisa sobre as maneiras de escrever a história encontraria, portanto, rapidamente o problema de maneiras de aculturar a morte. Que tipo de relação uma sociedade mantém com seus mortos? Com a morte? Em que aspecto e como a história é um discurso da imortalidade que vem- por exemplo, na Grécia- substituir o canto épico que celebra a “glória imperecível” dos heróis mortos em combate, forjando algo de memorável para uma nova memória social do grupo? A obsessão da morte transformou o historiador ocidental moderno em homem de dívida. (HARTOG, 2011, p. 22).

Se é a lógica do referente que se abala em definitivo e daí termos apelado à Alegoria, resta-nos agora escavar o que constitui a ossatura deste “morto” que é preciso tornar vivo em nosso texto. Neste sentido, não nos apartamos aqui de um percurso ou via historiográficos. É de um já inexistente “como tal” que vive a escritura histórica. É sempre a lacuna que move o desejo de a ver preenchida:

A historiografia consiste em fazer com que o discurso seja dotado de referencialidade, em levá-lo a funcionar como “expressivo”, em autorizá-lo pelo viés do “real” e enfim em instituí-lo como suposto saber. Sua lei é ocultar o nada, preencher os vazios. (CERTEAU, 2011, p.111).

Revisitamos, assim, os textos teóricos que se ocupam de uma genealogia do relato, da narrativa, da trama, do enredo, da intriga, da ficção, do mito – este último a “estrutura das estruturas”- para que pudéssemos avizinhar-nos desta fronteira marcada por belicosidade. Esta cena encerra uma disputa. Sob o travestimento de “Verdade” é que se digladiam a História depois dos abalos dos estruturalismos. Cabe, pois, que se possa iluminar esta

via que temporalmente estrutura ao mesmo tempo em que rasura os reais motivos de uma querela.

Começamos, portanto, pela compreensão do que se passa com o “referente” na *Poética* de Aristóteles na análise que nos oferece Paul Ricoeur acerca do “prazer de reconhecimento” que se atrela ao “verossímil”. Uma vez que o *artefato* que é oriundo da fabricação poética tenha sido bem tramado, seu êxito advém de sua excelência como objeto capaz de, por meio da “representação” que se encerra em sua engenhosidade “mimética” – usemos este termo entre parênteses por ora – dar a ver aquilo que preside à sua fabricação. É ao verbo “ser” que se entrega a ontologia bem-sucedida do artefato poético.

O prazer de aprender é, com efeito, o primeiro componente do prazer do texto. Aristóteles considera-o um corolário do prazer que extraímos das imitações ou representações, que é uma das causas naturais da arte poética [...] Ora, Aristóteles associa ao ato de aprender o de “concluir o que cada coisa é, como quando se diz: esse é ele”. O prazer de aprender é portanto o de reconhecer [...] O prazer do reconhecimento é portanto, ao mesmo tempo, construído na obra e experimentado pelo espectador. (RICOEUR, 2016, p. 88).

No intuito de compreender o que do retórico define o texto de Winckelmann ao mesmo tempo em que se aponta para o recalque de toda uma abordagem marcadamente “literária” nos discursos que procuram dar conta, “representar” os objetos da arte, seus fenômenos e personagens principais, elementos que podem ser o objeto dos mais distintos cruzamentos narrativos, os quais revelam associações que são, por sua vez, presididas por quadros valorativos que se infiltram disfarçados nos textos que nos (re)contam e fabricam o tecido da História da Arte.

### 3.4 Biografismo ficcional e História da Arte

Uma determinada espécie de História da Arte, aquela encarnada pelo biografismo de Giorgio Vasari ou mesmo no modelo das crônicas como o que se encontra na *História Natural* de Plínio o Velho, é com o “literário” que se aparenta compartilhar uma “forma” capaz de acomodar o relato cuja única e primordial função seria a de “contar uma história”, o que, no caso vasariano, em particular, equivaleria a legitimar, por meio do elogio dos feitos dos artistas ali repertoriados, um determinado “modo”, uma “modalidade” específica de se “fazer arte”, a qual se materializa sob forma de paradigma canônico. Os grandes artistas da Renascença tornam-se “heróis” responsáveis pela “escrita” da História da Arte sob forma da inscrição de seus gestos eternizados nas obras doravante entronadas no panteão que a escrituralidade vasariana lhes reservará.

O “verossímil” que gera o prazer aristotélico converte-se no fetiche que a História sob forma escritural confirma e valida. Ricoeur irá detectar no texto aristotélico o mecanismo retórico que se atrela à fabricação do verossímil, do qual dependem os efeitos, sobre o espectador/leitor, que exerce o texto.

Este prazer do reconhecimento é, por sua vez, fruto do prazer que o espectador extrai da composição segundo o necessário e o verossímil [...] Já fizemos uma alusão, por ocasião, dos casos extremos de consonância dissonante, ao vínculo que Aristóteles estabelece entre o verossímil e o aceitável- “o persuasivo”-, principal categoria da *Retórica* [...] ‘Deve-se preferir o que é impossível mas verossímil mas verossímil ao que é impossível mas não persuasivo’ ( 60 a 26-27) [...] O persuasivo nada mais é que o verossímil considerado em seu efeito sobre o espectador, e , por isso, o último critério da *mimesis*”. (RICOEUR, 2016, p. 88).

O escrito historiográfico torna-se assim instrumento de poder e não é de outro lugar senão deste do qual se emanam lições, técnicas, temas que se incrustam nas obras concebidas pelos artistas que figuram no “romance vasariano”. Espera-se nada menos de seus leitores que a mais completa

adesão. Como dissemos anteriormente a linguagem é uma questão de “fé” e o que se demanda a partir destes textos é que eles possam gerar um tal tipo de “identificação” com aquilo que suas personagens foram capazes de produzir “como arte” que o mesmo tipo de comoção gerada pelo “como se” do verossímil em Aristóteles marca este texto de Vasari.

Vasari reclama daquele o que lê o mais profundo envolvimento e tal não se dá de outro modo senão por sua capacidade de “persuadir”. Em larga medida, o “romance vasariano” exige uma espécie de “adesão” ainda mais dependente do vínculo retórico do que aquele que na tragédia é “arte” – *téchné* – pois a dimensão catártica do trágico se ausenta do romance biográfico de Vasari. Ele se insere com a força de uma “lei” e não apenas pelo poder de “sedução” da engenhosidade que se embute no “artefato textual”.

Giorgio Vasari, ousaríamos sugerir, acaba, com suas histórias laudatórias calcadas no modelo biográfico, por antecipar o formato do romance que levou quase dois séculos para emergir como gênero literário e, como já se o explicitou aqui, plasma do biologismo da *Naturalia* seu encadeamento de marcos traduzidos por nascimento, vida e morte como surgimento (aurora), estabelecimento (amadurecimento e glória) e decadência e degenerescência (envelhecimento, enfraquecimento e morte).

O modelo narrativo transplantado para o gênero literário romance não necessariamente replicará esta tradução que o “romance vasariano da história da arte” propõe. Dele reterá o encadeamento dos marcos de começo, meio e fim, o que só torna o discurso que atravessa o campo de saber nomeado “História da Arte” tão mais surpreendente. Dele sempre espera-se que a aurora mais intensa um dia converta-se na escuridão de uma condenação oriunda da decadência de um “estilo” ou “modelo”. O desvio canônico é blasfêmia e deverá ser objeto de anátema e excomunhão.

Não pode ser outro senão o desejo e a paixão pelo “verossímil” o motor do texto winckelmanniano do qual nos ocupamos nesta tese. É a ruína que lhe fornece o motivo alegorizante que se transmuta na obsessão de reescrever o que se imagina ao redor dos vestígios que são e rondam a ruína. É ela que cobre todo o espectro do texto winckelmanniano. O fetiche arqueológico e antiquário que domina o imaginário intelectual oitocentista na Alemanha fará de Johann Joachim Winckelmann seu arauto no mundo das artes visuais. Diante

de um mundo “corrompido” pela Arte Barroca, o olhar germânico se volta melancólico e enlutado para o passado grego cuja *preteridade* se torna então o objeto a ser tornado sensível, a ser “capturado” pela escritura winckelmannana.

Goethe nos conta que, em seu afã de lidar/manusear o antigo, ele (Winckelmann) se interessava pela insignificância dos vestígios que sua vizinhança em Estrasburgo guardava. Assim, sabemos das andanças antiquárias do menino Winckelmann por entre os feios bancos de areia de Brandenburgo. Tal conformidade entre ele mesmo e Winckelmann, Goethe o teria notado com prazer.<sup>26</sup> (PATER, 2010, p.87. Tradução nossa).

O posicionamento de Winckelmann, ainda que amiúde invalidado por sua incipiência historiográfica, é portador de uma ruptura com a abordagem histórica que vigorava até então. Os momentos *pré-críticos* de uma História da Arte em a *História Natural* de Plínio, o Velho e em Giorgio Vasari adotam o modelo de crônicas e elogios e não tentam, como o faz Winckelmann, *decompor* a Antiguidade ao *estabelecer padrões de classificação das épocas, analisar* tempos, povos, escolas, estilos, nuances, *abordar a história – os efeitos do tempo – nos monumentos, comparar* monumentos entre si, *descobrir características seguras, estabelecer princípios de crítica* em que, de acordo com Quatrème de Quincy, “retificam-se erros e prepara-se a descoberta de uma profusão de verdades”(Quatrème de Quincy APUD DIDI-HUBERMAN, 2015, op.cit, p.14).

O espírito de ordenação do mundo tão caraterístico do período oitocentista encontra-se assim presente em Winckelmann mas é objeto de incessante “invasão” e investimentos tropológicos. O tom de seu texto é assim vacilante, oscilatório e demarca sua posição histórica no terreno da História da Arte como aquela de um “entre-lugar” que oscila, à sua revelia, entre as Luzes iluministas e as paixões e desvios – tropológicos- barrocas, que tanto rechaça em Bernini, por exemplo.

---

<sup>26</sup> “Goethe has told us now, in his eagerness to handle the antique, he was interested in the insignificant vestiges of it which the neighbourhood of Strasburg contained. So we hear of Winckelmann’s boyish antiquarian wanderings among the ugly Brnadenburg sandhills. Such a conformity between himself and Winckelmann, Goethe would have gladly noted”.

A aparição de Winckelmann aqui não é tampouco fortuita no que diz respeito à sua ligação com a Verdade e o discurso que dela depende e ao qual está atrelada. Este capítulo inicia-se com um trecho do historiador medievalista Georges Duby em que o passado medieval assume a forma de relato dependente do “literário”, daquilo que só o alcance explicitamente metafórico pode oferecer. Duby ancora-se, ampara-se na “literariedade”. Seu Medievo é dela integralmente dependente e “efeito”.

Dissemos que o metafórico é o que determina o sentido literal. Tal inversão constitui o motivo teórico que fornece a sustentação para que a detecção dos motivos de uma literariedade se possam rastrear em um texto historiográfico em sua fase escritural (RICOEUR, 2007) mas igualmente e sobretudo que sejam estes motivos que mantêm um vínculo estreito com uma visão renovada do retórico possam ser, na verdade, a condição mesma do relato histórico.

Como não poderia deixar de ser, dentro da cena teórica aqui descrita até o momento, Winckelmann recorre a um procedimento retórico em tudo devedor de uma história das fronteiras e disputas entre Literatura e Pintura (LICHTENSTEIN, 2005) e o discurso que delas pretende dar conta para fazer com que a arte pretérita grega pudesse emergir em sua potência de arrebatamento ligada a uma *Aisthesis*, a Estética, como se a vê em Alexander Baumgarten em *Meditações Filosóficas sobre as Questões da Obra Poética*, obra publicada em 1735, vinte anos portanto antes da publicação do primeiro livro de Winckelmann, datado de 1755.

### **3.5 Winckelmann e o passado da História da Arte**

É preciso retroceder no tempo para compreender um pouco da cultura antiquária da Europa nos séculos XVII e XVIII. O passado era percebido como uma realidade estática e o acesso ao “antigo” era mediado por abordagens filológicas em que havia pouco ou nenhum interesse pela cultura material, pelos objetos da arte propriamente ditos. O passado era o produto de glosas sobre os textos que estabeleciam o belo no passado. Havia igualmente um

interesse pelos monumentos e objetos do passado mas estes não eram envolvidos por uma aproximação ou abordagem *estética* (MATTOS, 2008).

É o que assevera, sem nenhuma reserva, Walter Pater em *Studies in the History of Renaissance*, texto publicado em 1873, em que se dedica um dos ensaios ao legado de Winckelmann: “O que é importante portanto não é que o crítico possua uma definição abstrata correta de beleza para o intelecto mas um certo tipo de temperamento: o poder de ser profundamente movido pela presença de objetos belos.” (PATER, 2010, p.4). É a esta rasgadura do texto winckelmanniano, aquilo que ela simboliza como o lugar de uma fissura no tecido do discurso que pretendia dar conta do passado dos objetos antiquários, que nosso texto se dedica.

Como nos diz Michel Foucault em *A ordem do discurso*: “Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado para além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa.” (FOUCAULT, 2006, p. 5). É esta voz que parece emprestar o tom que mais singulariza o texto de Winckelmann como produção discursiva capaz de sobreviver à sua inscrição eucrônica oitocentista.

Winckelmann usa amplamente o “eu” em seu texto, algo que certamente causaria desconcerto hoje em dia pois contradiz aquilo que se espera do discurso acadêmico. Por um outro lado, seu texto igualmente permite que dos objetos de um passado grego se extraia tamanha potência em suas reverberações “estéticas” que tenha sido este e não outro o texto que marca a “origem” de um reenvio incessante capaz de haver estruturado todo um campo discursivo. Tanto no que de mais explícito quanto naquilo que de mais recalcado se possa nomear como “História da Arte”.

Eu imagino-me, em verdade, surgindo no Estádio Olímpico, onde acredito ver incontáveis estátuas de jovens, viris heróis, e carruagens de beronze de dois e de quatro cavalos, com as figuras dos vitoriosos ali eretas, e outras maravilhas da arte. Na verdade, minha imaginação mergulhou-me por diversas vezes



em tal devaneio, no qual eu me identifico/comparo (*likened myself*) com aqueles atletas, de vez que minha tentativa/ meu esforço (*essay*) deve ser considerado(a) não menos suspeito(a)/ duvidoso(a) do que o esforço/ a tentativa deles naquilo que o/a define (*issue*). Não posso deixar de pensar em mim mesmo, pois, ao aventurar-me no empreendimento de elucidação dos princípios e das causas de tantas obras de arte, visíveis ao meu redor, e de suas sublimes belezas; em cuja tentativa, como nos concursos de beleza, vejo diante de mim, não um mas inúmeros juízes esclarecidos.<sup>27</sup> (WINCKELMANN, 1850, p. 27. Tradução nossa).

No trecho acima, extraído de *The History of Ancient Art among the Greeks*, texto publicado originalmente em 1764, cuja tradução inglesa, publicada em 1850, é a versão textual que utilizamos em nossa tese, Winckelmann apresenta seu programa intelectual de revisitação no solo grego, do qual surgirá o que, em larga medida, poder-se-ia reconhecer como o fio estruturante do discurso que atravessa, justifica e amarra o edifício da História da Arte cujo esqueleto pretendemos iluminar. Não há qualquer hesitação em seu texto ao assumir que é, em torno de um “devaneio” – “*reverie*”- na versão em língua inglesa, que se estrutura a entrada – literalmente uma vez que o autor imagina-se adentrando um Estádio Olímpico na Grécia Antiga, - e é este “devaneio” que autoriza o *como se* aristotélico que se torna instrumental no que diz respeito ao mecanismo textual de Winckelmann em suas dimensão narrativo-escritural.

Para que seu texto - como o texto de uma revisitação à *preteridade* grega – o dispositivo imaginativo da *ficcionalização* adquira aqui uma dupla e mesma função, a saber, ao mesmo tempo em que dá o ponta pé inicial na narrativa, que a põe em movimento, ela permite igualmente que o texto

---

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

winckelmanniano possa responder às demandas de “juízes ilustrados/iluminados”.

Não é acidental que se aluda ao passado de uma Grécia Antiga em que os concursos de beleza que ali se realizavam costumeiramente o fazem daí retirar uma das razões do esplendor da beleza grega, a mesma que, em seu entender, vai habitar o corpo escultórico que sobrevive como ruína a ser intensamente fetichizada pela História da Arte Ocidental. O mais interessante, contudo, é que os “juízes iluminados” sejam também os pares intelectuais de Winckelmann, aqueles a quem seu “empreendimento de elucidação dos princípios e causas da (beleza) de tantas obras de arte” possa satisfazer<sup>28</sup>, pois que se a identificação daquele que escreve se torna explícita ao referir-se à desejada aproximação com os “jovens” e “viris” jovens gregos com sua própria tentativa naquilo que a particulariza ( *its issue* ), seu próprio esforço, por fim, o seu “ensaio”, pois que esta é uma das traduções possíveis do vocábulo *essay*. A História de Winckelmann portanto não se intimida nem se acovarda diante de suas motivações desejantes e nem tampouco diante daquilo que se abre como o literário no seio da história, a despeito de acomodar tudo o que o encapsularia como produção intelectual de um século dedicado à categorização, classificação, ordenação e estabelecimento de tipologias que marcam o enciclopedismo iluminista.

Em Winckelmann, não se trata, pois, de estabelecer, à maneira de Kant (1952), quais seriam as condicionantes a presidir o juízo estético e sua consequente impossibilidade de universalização. Há um sensualismo patente no discurso winckelmanniano. O apelo sensorial de sua escrita procura fazer com que o estético se o perceba nas malhas da linguagem com que descreve seu arrebatamento diante das imagens gregas que analisa, pertencentes ao período helenístico.

Winckelmann recorre à *ékphrasis* ( *ekphrasis* ), a descrição verbal de uma pintura ou escultura para que se possa (re)viver o impacto estético que estas imagens teriam sobre aquele que as contempla. Walter Pater em seu ensaio

---

<sup>28</sup> É o que nos elucida o seguinte trecho: “[...] Winckelmann extrairá uma concepção da ciência histórica articulada não apenas ao redor dos problemas de classificação típicos da epistemologia das Luzes...” Tradução nossa do trecho: “[...] Winckelmann aura tiré une conception de la science historique sur les problèmes de classification typiques des Lumières...” In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image survivante – histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002, p. 18.

sobre Winckelmann assevera que ele tem o desejo de “atingir o conhecimento da beleza” (PATER, 2010 p. 88). Tal “conhecimento”, contudo, assemelhar-se-ia em Winckelmann a uma espécie de “segredo intuído”, conhecimento que não se pode compartilhar ou universalizar. Tal conhecimento poderia tão somente “tocar” a fronteira que é a “pele” do invólucro do belo. Conhecimento, por fim, que, paradoxalmente, acaba por encarnar tudo o que Kant dirá do “belo” ao estabelecer que o juízo estético diz respeito ao sujeito da linguagem. Este “saber” o belo só se o pode “capturar” em um lampejo que se vislumbra na fissura, na rasgadura que os devios a que o sujeito lacaniano da linguagem se rende para emergir enviesado na linguagem que de resto o eclipsa. Daí que a linguagem que o captura como uma ilusão – é isto que é o olhar de soslaio-capture-o como um átimo do tempo que depois é puro efeito de uma fabulação da captura do olhar qual uma armadilha escópica – relativa ao olhar – que Lacan surpreenderá nos olhares das personagens de *Las Meninas* de Vélazques em seu Seminário 13: *L’objet* (1966-7).

É esta indagação, acerca do lugar do belo no discurso histórico, que intriga Winckelmann e cuja capacidade de desestabilizar a tranquilidade do solo da História e Filosofia da Arte perdura de tal maneira que Arthur Danto precisou dedicar-lhe um obituário (DANTO, 2015). Dirá Winckelmann:

Mas como se pode compreender que enquanto tantos tratados tão bem fundamentados em todos os outros domínios do saber/conhecimento existam, os princípios da arte e da beleza tenham sido tão pouco estudados? A falha, leitor, repousa em nossa indolente indisposição para pensar por nós mesmos, e na filosofia acadêmica. Por um lado, as obras de arte antiga têm sido consideradas como belezas que não se podem jamais almejar fruir e que, por esta razão, facilmente estimulam algumas imaginações mas não tocam o coração; e as antiguidades permitiram a exibição (*display*) de leitura apenas, mas têm oferecido pouco ou nenhum alimento para o entendimento. Por outro lado, a filosofia vem sendo praticada e ensinada primordialmente por aqueles que, por conta da leitura de seus sombrios predecessores, permitem pouquíssimo

espaço para os sentimentos, sobre os quais aparentam haver criado uma cutícula insensível, e vemos conseqüentemente sendo levados através do labirinto de sutileza e verbosidade/palavrório metafísico, o que tem sobretudo servido ao propósito de produzir grandes livros e causar desprazer ao entendimento”<sup>29</sup>(WINCKELMANN, 1850, p. 29. Tradução nossa).

Duas questões destacam-se no trecho acima. A primeira diz respeito ao fato de que o texto de Winckelmann não propõe sinonímia entre o belo e a arte, ainda que os associe, como se cruzam conceitos ao inserirem-se em uma ordem discursiva. A outra revela a maior, embora não menos problemática contribuição winckelmanniana, a seguirmos Gerd. A. Bornheim, responsável pela introdução da edição brasileira do texto winckelmanniano que data de 1755 *Reflexões sobre a Arte Antiga* (1975), com “Winckelmann”, dirá Bornheim, “começa o aprendizado de ver” para uma cultura germânica que “havia estragado os olhos de tanto ler”. É esta aprendizagem do “ver” que acaba por converter-se no romance formativo (*Bildungsroman*) de Winckelmann.

O escrito passa, entretanto, a servir como conversão, tradução, notação do que se passa no “ver”. Ao seguir-se o fio argumentativo que atravessa a escrituralidade de nossa tese, este “ver” nada faz senão, na verdade, “criar”, no tecido e na trama do escrito. Daí o *tropikos* literário, que se adona do texto winckelmanniano, se impõe à maneira do sintoma, como o concebe Lacan, em sua potência figurativa e metafórica.

A *ekphrasis* seria assim a mais fiel translação a operar no interstício entre a “imagem” e o texto. E é deste “borrar” que nasce o retorno derriedeano ao emblemático texto de Rousseau em que se escavam estas “primeiras

---

<sup>29</sup> “But how has it happened, that, whilst well-grounded elementary treatises on all other departments of knowledge exist, the principles of art and of beauty have been so little investigated? The fault, reader, lies in our innate unwillingness to think for ourselves, and in scholastic philosophy. On the one hand, the ancient works of art have been regarded as beauties which one can never hope fully to enjoy, and which on this account easily warm some imaginations, but do not touch the heart; and antiquities have given occasion for the display of reading only, but have ministered little nutriment, or absolutely none at all, to the understanding. On the other hand, philosophy has been practiced and taught principally by those who, from reading the works of their gloomy predecessors, have but little room left for the feelings, over which they have, as it were, drawn an insensible cuticle, and we have consequently been led through a labyrinth of metaphysical subtlety and wordiness, which principally served the purpose of producing big books, and disgusting the understanding.”

vozes” da “paixão” – *pathos, pathemata* – como a base vidente, imagética, pictórica da linguagem: “a imagem como véspera da fala” torna-se então a razão de um “resgate” que comanda a escrituralidade winckelmanniana à maneira de uma sombra espectral.

É da visão e de tudo que ela implica que nasce o texto winckelmanniano. Tudo o que se passa no “ver”, a partir do que se elabora será desconstruído quando analisarmos *Le Théâtre de la Représentation* de Hubert Damisch. Este “teatro do olhar” nos servirá como alegorização para aproximarmo-nos das nossas reflexões conclusivas, em que uma *História-Imagem* se faz “aparecer” no horizonte que é a miragem necessária e constitutiva da cena representacional.

A seguirmos o argumento de *Evidência da História – os que os historiadores veem* (HARTOG, 2005, pp. 11-12): “Evidência” deriva, com efeito, de *evidentia*, palavra que entrou na língua latina graças a Cícero, o qual a havia forjado para traduzir o étimo grego: *enargeia*.”

Em Homero, o *aedo*, por excelência, o adjetivo *enarges* (claramente, visível, brilhante, evidente) qualifica a aparição de um deus que se mostra “em plena luz”. A palavra orienta assim para a visibilidade do invisível, uma *epifania*, o surgimento do invisível no visível. Que seja então esta “aparição” mesma que em seu ineditismo textual, fora do enquadramento “científico”, constitua o objeto do desejo winckelmanniano.

Evidência, ainda, segundo François Hartog, avizinha-se mais da filosofia e da retórica do que da história. Entretanto, esperam-se invariavelmente que do passado se ofereçam *evidências*. Para o *cogito* cartesiano, concebe-se a evidência como intuição, visão completa, que fornece a certeza de um conhecimento claro e distinto. (DESCARTES, 1953, pp. 43-45). É preciso recuar até Aristóteles, para quem a visão é “o sentido da evidência”. A *enargeia* está aí para garantir uma conformidade entre a aparição do objeto e aquilo que ele é. Dirá Hartog:

É, em primeiro lugar, essa evidência que Cícero (*Lucullus*, 17) traduz por *evidentia*. É totalmente diferente o que se passa com a evidência dos oradores: ela nunca é dada, mas impõe-se fazê-la surgir, produzi-la inteiramente pelo *logos*. Não

estamos na visão, no primeiro sentido, mas no *como se* da visão, já que o verdadeiro trabalho do orador consiste em transformar, como é sublinhado por Plutarco, o ouvinte em espectador. A força da *enargeia* permite justamente colocar sob os olhos (*pro omnaton tithenai; ante oculus ponere*): ela mostra, ao criar um efeito ou uma ilusão de presença. Pela potência da imagem, o ouvinte é afetado à semelhança do que teria ocorrido se ele estivesse realmente presente. (HARTOG, 2011, p. 12).

### 3.6 A “visão” de Winckelmann

O descompasso entre a visão (o testemunho ocular) e sua translação para o relato oral (dependente do *logos*), o que já se encontra antecedido pelo traço de uma escritura, deveria compor uma verdadeira aporética para o discurso histórico, como o demonstra Georges Didi-Huberman em *Images malgré tout* (2003), ao discorrer sobre quatro imagens fotográficas feitas clandestinamente por um membro do *Sonderkommando* (comando especial formado por judeus forçados a trabalhar para os nazistas no campo de extermínio de Auschwitz). Em *Images malgré tout*, o que está em jogo é o acesso a imagens de um extermínio cuja veracidade repousa de outro modo nos relatos dos sobreviventes.

De que modo uma imagem fotográfica, dado seu vínculo indiciário com o “real” do acontecido, converte-se em documento, em prova documental? Uma *evidentia* inquestionável talvez que é o resultado de uma invenção tecnológica. Seria a fotografia o traço da verdade por excelência? Ela poderia ser anexada aos autos do julgamento dos perpetradores nazistas do extermínio judeu? Ela é anexa, ou seja, marginal, acessória, ou prescinde por completo de sua verbalização, que aqui se materializam nos relatos – orais- dos sobreviventes, por sua vez, testemunhas – originais, presenciais – oculares?

Não à toa Claude Lanzmann dedica a estes relatos um documentário de quase 10h de duração intitulado *Shoah* (1985) em que se evita propositalmente qualquer dramatização dos relatos dos sobreviventes entrevistados. É daquilo

que eles dizem que se escreve esta história de horrores inomináveis. A imagem já está portanto contida no traço da escritura, como o lê Derrida. Daí, poderemos ver ao ouvir.

Ao retornarmos a Winckelmann, encontramos-nos em um espaço de encenação imaginativa bastante diverso do exposto acima a partir das elaborações de natureza filosófica que tencionam o estético e o ético no que tange ao uso de imagens pelo arranjo historiográfico. Entretanto, cremos que o contraste neste caso pode servir-nos de recurso para, na distinção, identificar o específico da elaboração de Johann Joachim Winckelmann. De que espécie de “História” estamos nós ao depararmos com o texto de Winckelmann? A que função ele serve como entidade discursiva? Que razões presidem ao recalçamento ou - esquecimento *tout court* – daquilo que se fabula em seu texto?

O “estilo” de Winckelmann indubitavelmente talvez desempenhe papel determinante neste ostracismo, o qual, todavia, parece-nos apontar para um sintoma mais delicado, qual seja, aquele de um recalque a envolver um esforço historicista com vistas ao soterramento de qualquer indício de uma retoricidade. O que nos interessa neste recalçamento não se confina à condenação do “estilo” de exposição ou de escrita de Winckelmann mas sim o fato de que um tal ostracismo signifique um recalçamento injustificável ainda que perfeitamente explicável do ponto de vista epistemológico.

Como já se apontou alhures neste texto, não há encobrimento possível para o que constitui a linguagem como aparato de significação. A alegoria, assim como a tropologia em sentido amplificado como o delineamos aqui, será sempre a responsável por autorizar a significação. Assim, a tentativa de “apagamento” dos rastros de uma retórica inalienável atada à linguagem é o que torna o esforço deste apagamento um malogro que se pressente pois há uma rasura. Pode-se portanto entrever seus indícios. Aqui a rasura é cicatriz.

Walter Pater ressaltará que, para Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), Winckelmann poderia classificar-se *como* certas obras de arte, as quais possuem um inesgotável “poder de sugestão”, ao qual a crítica pode retornar indefinidamente com igual frescor. Ainda, segundo Pater, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), em seu texto *Lectures on the Philosophy of Art*, ao avaliar o trabalho de seus predecessores, afirmou que Winckelmann, ao

contemplar as obras de arte antigas ideais recebeu uma espécie de inspiração através da qual ele empresta um novo sentido ao estudo da arte. Ele deve ser estimado como um daqueles que, na esfera da arte souberam “iniciar” um “novo órgão para o espírito” (PATER, op.cit. p.86).

Ter “emprestado um novo sentido”, “deixado à mostra” – *laid open* na versão original em língua inglesa- é, como o observa Pater acerca do juízo de Hegel sobre o legado winckelmanniano; “o máximo (“the “highest”) que pode ser dito acerca de qualquer esforço crítico.” (PATER, Id. Ibid. p.86. Tradução nossa).

O arrebatamento que Winckelmann tenta exprimir em seu texto advém, ele também, de uma *ocularização*. Seu primeiro contato presencial com as obras de arte da Antiguidade deu-se à luz de tochas na escuridão da noite de uma Roma Antiga em ruínas. À época de Winckelmann, abundavam as representações impressas das obras de arte antigas e, mesmo que por vezes de qualidade imprecisa, constituíam o *corpus* analítico de que dependiam e se valiam os estudiosos antiquários do século XVIII. Quando Winckelmann consegue finalmente ver com os próprios olhos as estátuas e ruínas romanas, seu impacto sobre seu discurso e sua pesquisa se faz sentir.

Este é momento de ressonâncias fenomenológicas e sensualistas, como se vê igualmente em *Investigação sobre o Entendimento Humano* (HUME, 2009), assim como no texto de Diderot, *O Paradoxo do Comediante* (DIDEROT, 2000), em que a obra de arte, como se o pôde ler na remissão a Aristóteles que se encontra no texto de Ricoeur citado neste capítulo, tem seu *como se* “mimético” atado a seu efeito sobre o leitor.

É desta *identificação* com os objetos de sua eleição, em que, como vimos nos trechos do texto winckelmanniano aqui já citados, torna-se constitutiva e estruturante para a *escrituralidade* presente no texto de Winckelmann. Identificação quase “catártica” com o gozo e o prazer que estes objetos que se encontram na origem do desejo de winckelmann e cuja intensidade passional (*pathos*) ele deseja incrustar em seu texto. *Vejam o que eu vi, como eu vi*, parece ser o mote do texto winckelmanniano. Este testemunho ocular visa a uma transposição poética de uma sensação que se atrela ao objeto eleito.



Tal translação de um *como se ocular*, na verdade, “cria” um mundo que passa a existir por intermédio daquilo que suas estruturas ou materialidade fabulam, uma *poiésis*, portanto a presidir à reconstituição do que, em linhas gerais, passou a ser a percepção ocidental da arte grega, fundamental para a cultura germânica e igualmente para todo um pensamento estético posterior a Winckelmann.

O retorno germânico ao classicismo caracteriza-se portanto por um afastamento de tudo o que a poderia perder-se nas indesejáveis impurezas e contaminações da *Renascentia Romanitatis*. O atraso do retorno germânico ao antigo se dá com atraso de pelo menos dois séculos em relação ao que o Renascimento de irradiação italiana havia representado para boa parte da Europa. Winckelmann é um dos arautos deste retorno, a que Georges Didi-Huberman nomeará a “Restauração Neoclássica”.

A “Restauração Neoclássica” nada é senão a insistência no fetiche citacional de que se nutre o *corpus* da “História da Arte”. Esta preteridade, colonizada pelo “belo” que nela se “espelha”, opera como “cicatriz” na pele que envolve a ossatura e os nervos que se interligam “como texto” – *texere* – no “corpo winckelmanniano” – epíteto plenamente justificável a partir de nossas proposições. Este epíteto marca uma sobrevivência que se estende e distende no “tempo” deste reenvio estruturante e a um só tempo antecede e sucede o texto de Johann Joachim Winckelmann.

É este enquadramento que nos abre uma janela que nos autoriza asseverar que Winckelmann inventa o Grego para o Ocidente sob a alegação de o (re)criar por meio da *estrutura ecfrasal* a que recorre. Sua obsessão quase fetichista com uma arte que cessara de existir mas cujos efeitos se fizeram sentir nas obras helenísticas que analisa, a saber, *O Torso Belvedere*, *o Apolo Belvedere* e *o Laocoonte* guiará por um vasto tempo as percepções do belo na Arte Ocidental ou ainda mais precisamente desnuda o papel deste belo que se desprende de seu discurso desempenhará em todo o campo do saber conhecido como História da Arte por ele constituído.

A melancolia enlutada de Winckelmann acaba por refletir toda uma mentalidade germânica em que a busca pela Antiguidade Clássica grega distancia-se da *Humanitas* latina, a qual se confunde com uma *Romanitas*, da

qual a cultura alemã se mantivera isolada durante a Renascença por conta do luteranismo.

Mas, como vimos, a melancolia tem por conteúdo algo mais do que o luto normal. Nela a relação com o objeto não é nada simples e se complica pelo conflito da ambivalência. A ambivalência é ou constitucional, isto é, inerente a cada uma das ligações amorosas desse ego, ou surge justamente das ameaças acarretadas pela ameaça da perda do objeto. Por isso a melancolia pode, quanto aos motivos que a ocasionam, ir muito mais longe do que o luto, que via de regra só é desencadeado pela perda real, a morte do objeto. (FREUD, 2011, p.81).

A melancolia que marca o texto winckelmanniano oscilaria, a seguirmos o trecho de Freud supracitado, entre o que ela ocasiona e que se aproxima de uma angústia (*angst*), cujo objeto parece ser “ausente” ou apenas atuar sem clara definição no que tange a suas motivações e o trabalho do luto por uma “perda real”.

Se melancolia e luto não constituem sinônimos intercambiáveis para a teoria freudiana, vemo-nos então diante da necessidade de recorrer ao objeto a lacaniano, aquele que Lacan nomeia *objeto causa do desejo*, ao qual Lacan atrelará o olhar, a ponto de asseverar que o “olhar é um objeto” (LACAN, 1996): o objeto *a* – de “autre” (outro), por excelência.

É particularmente esclarecedor que seja um objeto irremediavelmente perdido que seja o gatilho de um desejo melancólico por excelência. Se o luto se configura, para Freud, como aquilo que afeta o sujeito, aquilo de que ele padece após o que ele chamará de uma “perda real” sua “morte”, o luto é marcado por um “acontecimento” no sentido mais exato da palavra.

Assim, o luto que dizemos pautar o desejo escritural em Winckelmann é, como o compreendemos a partir de uma tensão freudo-lacaniana, a centelha de algo que se havia perdido anteriormente para seu artífice. É de um enlutamento determinante que Winckelmann se insinua como sujeito de uma perda constitutiva em seu texto. Seria ele o autor inconsciente ou o intérprete coletivo de uma melancolia marcadamente germânica e obcecada pela Grécia

a ser ali inventada a partir de seus textos?

A História em sua obsessão com o passado e os “mortos” seria a manifestação do sintoma melancólico mais intenso e esta a nossa alegoria. Aquela em que a ruína, o destroço, os vestígios, os rastros, os inícios, a relíquia (*relicta* – este resto de objeto) é um mais- de- memória, nas palavras de Gérard Wacjman. É o que o trecho winckelmanniano abaixo deixa claro:

Embora, ao refletir sobre a destruição da arte, eu tenha sentido o mesmo desprazer que experimentaria um homem que, ao escrever a história de seu país, se visse obrigado a descrever o panorama de sua ruína após havê-la testemunhado, não pude me impedir de acompanhar o destino das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar. Assim, uma amante em prantos fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela crê ainda discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado [*das Bild des Geliebten*]. Tal como essa amante, já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios. (WINCKELMANN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, op. cit, p. 17).

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

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

winckelmannianos, como se pode ler no texto de Walter Benjamin abaixo:

Esse olhar penetrante encontra-se ainda no estudo de Winckelmann *Beschreibung des Torsos des Hercules im Belvedere zu Rom* (Descrição do Torso de Hércules no Belvedere de Roma): no modo como ele, fragmento a fragmento, membro a membro, o percorre num sentido mais clássico. Não é por acaso que isso acontece com um torso. No campo da intuição alegórica a imagem é um fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidos*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior. Nos *rebus* áridos que restam há uma intuição ainda acessível ao pensador melancólico, por confuso que este seja. (BENJAMIN, 2011 pp. 187-188).

Winckelmann expõe o desprezo e o horror que nutre pela arte barroca, a seu ver, um filho bastardo e corrompido da Grécia Antiga, forjado pela Contrarreforma romana, e aparenta ressentir-se de uma clara mudança paradigmática que se materializa na produção artística barroca, como se pode constatar no trecho abaixo em que Winckelmann critica a relação entre belo, arte e natureza do mestre do Barroco escultórico Gian Lorenzo Bernini

Sabe-se que o grande Bernini foi um daqueles que quiseram negar aos gregos tanto a superioridade de uma natureza mais bela, como a beleza ideal de suas figuras. Opinava ainda que a natureza sabia dar a todas as partes beleza necessária: a arte consistia em encontrar essa beleza. Vangloriava-se de haver renunciado a um preconceito que lhe inspirava, a princípio, o encanto da Vênus de Médicis e teria mais tarde, depois de um penoso estudo, descoberto o mesmo encanto na natureza, em diversas ocasiões. Consequentemente, foi a Vênus que o levou a descobrir na natureza belezas, que, sem ela, não teria procurado na natureza. Não resulta disso que se deve descobrir a beleza das estátuas gregas antes do que a da natureza? Que, por conseguinte, a primeira nos comove mais,

é menos dispersa, mais concentrada do que a segunda?  
(WINCKELMANN, 1975, p.47)

A concepção que Winckelmann expressa no excerto acima de que o belo na arte é superior àquele que se encontra na natureza antecipa a posição hegeliana pois resulta de uma fabulação do “espírito”, salvo no tocante à circunscrição deste belo à arte escultórica grega. As formulações hegelianas tendem a assumir um caráter de maior generalização, típico das generalizações que figuram nos sistemas filosóficos.

À *intentio recta*, em que o gesto criador do artista deve submeter-se ao anonimato exigido pelas demandas litúrgicas, como no caso da arte medieval e certamente para Winckelmann igualmente presente na arte grega, sobrepõe-se, a partir da Renascença com desdobramentos que se radicalizam no Barroco, a *intentio obliqua*, em que o “gênio artístico” e seus “indesejáveis desvios” dominam o fazer artístico setecentista.

A imitação cristaliza-se no texto winckelmanniano como a “regra grega da beleza” e, na verdade, acaba por revelar um quadro retroativo: pois é uma tal concepção da “mímesis” que terá presidido a todo o programa estético renascentista, o qual via no Medievo nada senão uma pausa, um hiato, uma espera, que em tudo se assemelha à morte do clássico e sua ressurreição renascentista e sobrevivências fantasmiais ao longo da História da Arte e muito nitidamente na “Restauração Neoclássica” germânica de Winckelmann. A “regra grega” que deveria ser um princípio torna-se uma tirânica alegoria que encampa uma visão da Grécia Antiga que se precisava preservar dos investimentos que ameaçariam seu fabricado rosto apolíneo, alusão à concepção nietzschiana de que nossa visada argumentativa já se valera no Capítulo I desta tese.

A Antiguidade que interessa a Winckelmann encontra-se assim irremediavelmente perdida nas brumas do tempo e este é o gesto de restauração que, em última instância, funda a disciplina “História da Arte”, pois é o arrebatamento diante do que pode a língua em Winckelmann evocar e, sustentá-los aqui, criar da Antiguidade grega, que assenta as bases discursivas para o campo de saber constituído como História da Arte.

A contragosto talvez, Winckelmann acaba por dar um passo decisivo,

por meio de sua evocação *ecfrasal*, no sentido de que seu discurso se deixa marcar por uma subjetivação explícita que acentua o *como* um objeto de arte se produz. Em suas obras, anuncia-se um modo inteiramente novo de aproximação das obras de arte, mesmo que os espectros platônicos insistam em assombrá-lo e que não se desprenda por completo de uma *intentio recta*. Algo da ordem de um princípio fenomenológico se instala no modo como Winckelmann faz os objetos de sua eleição surgirem para o leitor de seus textos. Ao descrever as obras que compõem o objeto de sua escrita, Winckelmann não mantém o distanciamento que passou a ser exigido de um historiador novecentista, por exemplo.

Winckelmann, em que pesem todas as ressalvas a suas inconsistências historiográficas, inaugura um modo inteiramente singular de lidar com a obra de arte. Em larga medida, ele inventa uma particular perspectiva no trato da obra, em que se anuncia uma sensibilidade de inclinação romântica que marcará toda a crítica novecentista e cujo espírito permanece em sua essencialidade como um motor da crítica contemporânea, como se pode constatar nas abordagens marcadas por uma explícita literariedade em Walter Pater e John Ruskin, exploradas mais detalhadamente no Capítulo III da tese.

### **3.7 *Détruire* a História da Arte<sup>30</sup>?**

Para além de suas fragilidades epistemológicas, o que se destaca em Winckelmann parece-nos resistir e insistir na contemporaneidade no discurso crítico em torno da arte: o imiscuir-se de uma subjetivação que sustenta o olhar, assim como a sobrevivência do recurso *ecfrasal* como via de acesso à aparição (*enargeia*) ou impressão da obra por meio de seus efeitos significantes. É o que este trecho de *Détruire la peinture* de Louis Marin deixa claro, há um “gozo”, uma “jouissance”, que se instala na linguagem ao falar/escrever sobre uma imagem. Marin indaga acerca da viabilidade de falar de uma pintura sob pena de destituí-la de seu gozo enquanto um objeto do

---

<sup>30</sup> O título desta seção do texto de nossa tese inspira-se no nome dado a um dos textos mais importantes de Louis Marin, *Détruire la Peinture*, em que o legado estruturalista, assim como a influência lacaniana se fazem sentir ao longo do texto e de cuja contribuição argumentativa nos valem neste trecho da tese. Ver bibliografia.

olhar, em termos lacanianos (LACAN, 1996). Marin compreende então que uma outra forma gozosa se instale a partir da fala em torno do furo simbólico da imagem em que o desejo (*désir*) inscreve-se na decifração dos segredos figurais do quadro:

Como encontrar o caminho da obra pictórica? E porque falar do quadro, se nos bastaria, a fim de cumprir a finalidade do ato de pintar, daí retirar prazer ou gozo? E falar do quadro, não equivaleria a matar-lhe o prazer, o gozo que ele oferece, as linhas e as cores em uma dada superfície, de modo a substituir o desejo que ele suscita ou o prazer que ele propicia por este outro prazer: o prazer de saber o enigma do ato pelo qual abre-se o espaço do desejo para o encerrar sobre a satisfação de decifrar-lhe o segredo, soletrar as letras ou a letra única de sua fórmula e enfim declarar o discurso do qual esta fórmula parece conter a formulação: fazer então do prazer do quadro ou de seu gozo, um prazer ou um gozo da linguagem.<sup>31</sup> (MARIN, 1997, p. 17. Tradução nossa)

É um tal arrebatamento estético que marcará indelevelmente o discurso de Winckelmann ao redor dos objetos que elege para re-criar a Grécia Antiga dentro do enquadramento propiciado pelo antiquarismo oitocentista. Só o gozo da linguagem, de que nos fala Louis Marin, pode permitir a compreensão da ousadia e do alcance que o texto winckelmanniano poderá representar como fenda e fissura no tecido do discurso ao redor da imagem e dos objetos da arte. É esse interesse estético que singulariza a abordagem winckelmanniana em relação aos antiquaristas oitocentistas. Cabe ainda que se reconheça o esforço de Winckelmann em particularizar os distintos objetos e monumentos em vez de inseri-los como componentes de um quadro percebido como um

---

<sup>31</sup> “Comment trouver le chemin de l’oeuvre de peinture? Et pourquoi parler du tableau s’il suffit, par accomplir la finalité de l’acte de peindre, d’y prendre plaisir ou jouissance? Et parler du tableau, n’est-ce pas le faire mourir au plaisir, à la jouissance qu’il donne, les lignes et les couleurs en quelque superficie, à moins de substituer au désir qu’il laisse ou au plaisir qu’il offre cet autre désir et cet autre plaisir : celui de savoir l’énigme de l’acte par lequel est ainsi ouvert l’espace du désir pour le renfermer sur son accomplissement, celui de déchiffrer le secret, d’épeler les lettres ou la lettre unique de sa formule et enfin de déclarer de discours dont cette formule recèle l’engendrement: faire donc du plaisir du tableau ou de sa jouissance, un plaisir ou une jouissance de langage.”

*continuum* estático, em que Grécia e Roma eram uma só e mesma coisa. É o gozo que se transmuta tropológico na fase escritural do histórico (RICOEUR, 2007) que a disciplina histórica procura recalcar sob a alegação de que não é neste prazer do *como se* que torna “presente” no escrito a *preteridade* fosse nada senão uma engrenagem e não o próprio mecanismo.

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

Assim, Winckelmann revela-nos a aurora da arte grega – perdida, eclipsada – nas brumas de um tempo em tudo oposto à melancolia vigente marcada pelo decadentismo barroco. A ruína, o fragmento perdurará como um motivo alegórico que aparenta colonizar o discurso crítico posterior a Winckelmann. É um motivo sobrevivente em John Ruskin, por exemplo, que em *A Lâmpada da Memória* dirá como que a ecoar Winckelmann:

A época de Homero está envolta em escuridão, sua própria personalidade, em dúvida. O mesmo não acontece com a época de Péricles: e está próximo o dia em que nós admitiremos ter aprendido mais sobre a Grécia através dos fragmentos esfacelados de suas esculturas do que os seus doces trovadores ou historiadores soldados. (RUSKIN, 2015, p. 55).

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



de seu texto de 1764:

A mesma observação aplica-se ao estudo da arte grega, assim como à sua literatura. Não se pode formar um juízo correto de uma ou de outra, sem haver lido, repetidamente tudo desta ou sem haver visto e investigado, se possível, tudo o que resta daquela. Mas como o estudo da literatura grega se faz mais difícil que aquele de todas as demais línguas juntas, pelo grande número de seus autores e comentadores, assim a incontável multitude dos vestígios/daquilo que resta da arte grega torna sua investigação infinitamente mais laboriosa que o estudo dos vestígios de outras nações/civilizações antigas; nenhum indivíduo pode observar esta totalidade (WINCKELMANN, 1850, p. 3. Tradução nossa)<sup>32</sup>.

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

O recurso *ecfrasal* em Winckelmann cristaliza-se como alegórico e é então capaz da fabulação e proposição de mundos, cujo corolário, para nós, seria a aproximação entre teoria e história como *poiesis*. Todo o arcabouço

---

<sup>32</sup> “The same remark is applicable to the study of Greek art, as that of Greek literature. No one can form a correct judgement of either, without having read, repeatedly, everything in the later, and without having seen and investigated, if possible, all that remains of the former. But as the study of Greek literature is made more difficult than that of all other languages United, by the great number of its authors and commentators, so the countless multitude of the remains of Greek art renders the investigation of them far more laborious than that of the remains of other ancient nations; no one individual can possibly observe them all.”

teórico circundante que se adota aqui serve ao propósito de sustentar a sobrevivência de estratégias alegóricas que se detectam em Winckelmann e insistem, a nosso ver, na contemporaneidade, pois que anunciam a radicalidade sígnica que caracteriza as teorias da linguagem a que nos filiamos.

É o alegórico que pauta a representação que se vê nos quadros de Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), explicitamente *anacrônicos*, conforme a proposta de Georges Didi-Huberman (2000). Neles, veem-se personagens trajados com trajes típicos do século XVIII. Entretanto, qualquer certeza quanto à fixidez temporal é perturbada pois estas personagens passeiam por entre terrenos povoados por ruínas, monumentos, arquitetura antiga. A junção destes vestígios de uma antiguidade clássica no plano pictórico é o resultado de uma manipulação “retórica”, pois que só capaz sustentar sua existência como uma proposição que encontra, na imagem, a possibilidade de encenar uma apenas aparente “mentira” ou “imprecisão” histórica, pois que o que tais imagens de Pannini “teatralizam” é precisamente uma alegoria: aquela de uma obsessão que perdura no Século das Luzes em que Winckelmann escreve seu texto.



Giovanni Paolo Pannini (1691-1765)  
*Fantasy view with the Pantheon and other monuments of Ancient Rome, 1757*  
óleo sobre tela, 172.1 cm × 229.9 cm  
Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA

Ou ainda, se considerarmos as galerias em que as paredes se abarrotam de representações fetichizadas de uma Roma Antiga, podemos ler as telas de Pannini como alegorias de ruínas que certamente inspiraram o imaginário oitocentista.

As ruínas tornam-se elas mesmas objeto de uma representação pictórica, o que confirma nossa hipótese da escritura winckelmanniana como sendo capaz de catalisar e canalizar toda uma potência simbólica que marca a Restauração Neoclássica a desprender-se da melancolia de um desejo que se confirma tão mais intenso quanto maior for sua impossibilidade de satisfação plena.

A compulsão da representação pictórica das ruínas e fragmentos de uma Roma Antiga, em Pannini, articula-se, em nossa leitura, como o correlato pictórico da escrita winckelmanniana marcada pelo luto de um objeto irremediavelmente perdido: a arte antiga.

Tal qual fabricam a arte antiga, a escrita de Winckelmann e a pintura de Giovanni Paolo Pannini estruturam assim a moldura representacional em que as figuras se movem contra o pano de fundo alegórico ao redor da inflação da ruína, do vestígio, da relíquia – *relicta*, resto de objeto – sobre cuja rasura se escreve e inscreve “histórico” e ficcional o Neoclassicismo.



Giovanni Paolo Pannini (1691-1765)  
*Picture Gallery with views of Ancient Rome*, 1757  
óleo sobre tela, 172.1 cm × 229.9 cm  
Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA

A datação é ela mesma fruto de uma convenção, ainda que necessária, como se pode ler exemplarmente no texto *A História deve ser dividida em pedaços?* (LE GOFF, 2014). Sua divisão em pedaços acomoda recortes epistêmico-discursivos. Assim, a associação de eventos a datas é, portanto, o fruto da mais pura arbitrariedade. A concomitância destes distintos planos temporais é a Alegoria que encobre, encampa e permite o significar de um fascínio: aquele do Ocidente pelo fetiche das ruínas, dos vestígios, dos destroços (RUSKIN, op.cit). Como nos aponta Gérard Wacjman, a ruína, que em tudo remonta à alegoria barroca benjaminiana, é “um-menos de objeto para um mais de memória”:

A ruína é uma pompa à memória. Um resto de objeto reinflado, completo, reedificado pela memória. Ou sobretudo uma ponta de objeto tornado suporte da memória- do próprio objeto e também, portanto, como uma mancha de óleo, pouco a pouco, de todo o resto que a acompanha. A ruína é um-menos de

objeto que carrega um mais-de memória.<sup>33</sup> (WACJMAN, 2011, p.14. Tradução nossa)

Só a ruína, como um “menos de objeto” para um “mais de memória” pode equacionar a devolução retardada (*anacrônica*) da *preteridade* que implica o retorno escritural da História. Inflaciona-se uma memória que é pura “encenação”, à maneira de como se arranjam no impossível que dá a ver as pinturas de Pannini, por exemplo. São estas pinturas, contemporâneas de Johann Joachim Winckelmann, e não a Grécia inacessível, interdita pela clivagem temporal que mais pode significar Winckelmann e sua escritura melancólica e pré-romântica. É o que ilumina exemplarmente Paul Ricoeur ao discorrer sobre a “fidelidade” que se problematiza a partir da lembrança:

A ameaça permanente de confusão entre rememoração e imaginação, resultante deste devir-imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. E, contudo....E, contudo, nada temos de melhor que a memória para assegurar que qualquer coisa se passou antes que dela formemos uma lembrança (RICOEUR, 2007, p. 7)

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

Cabe, portanto, que se possa traçar uma linha distintiva fundamental entre a lembrança testemunhal presencial e aquela que é o objeto de fabulação escritural por parte do historiador. Se, mesmo entre a lembrança “presencial” e

---

<sup>33</sup> “La ruine est une pompe à mémoire. Un reste d’objet regonflé, complete, réedifié par la mémoire. Ou plutôt un bout d’objet devenu suspensoir de la mémoire – de l’objet lui-même et aussi, donc, comme une tache d’huile, de proche en proche, de tout le reste autor qui va avec. La ruine est un moins-d’objet qui porte un plus-de-mémoire” (WACJMAN, 2011, p.14).

sua transposição para o plano verbal já existe um hiato que abala o veritativo, a que espécie de “verdade” se pode aspirar no relato histórico?

Não à toa, ele depende de seus vínculos genealógicos com o *mythos* (estrutura primordial da “intriga”), assim como da Epopeia, em que ao *aedo*, (sustentado pelo apoio que lhe é concedido pelas musas), sucede o *histor*, aquele responsável por narrar a história dos homens na terra e torna-se simbolicamente responsável por aquilo que narra e relata.

A função da História, neste sentido, seria tão somente a de criar as condições de reconstituição não apenas ou exatamente deste objeto irremediavelmente perdido mas de enxergar na sua perda a *causa mesma do desejo* de uma História da Arte que o restaurasse por meio da língua, as estruturas linguísticas que veiculam as narrativas históricas.

Assim, ainda que Winckelmann nos tenha ofertado uma percepção da passagem do tempo presentificada nas mutações e metamorfoses morfológicas incrustadas na aparência formal dos objetos ao longo do tempo e detectar aí a temporalidade associada à História como um conjunto, um compêndio de efeitos do tempo na materialidade dos objetos, sua história é *natimorta*. Sua escritura, viva em seus eflúvios “literários”. Em sua potência eterna para o retorno, como este a pautar nosso esforço reflexivo. Algo que se poderia encapsular sob a seguinte fórmula: A morfologia temporal da materialidade da Arte. É nesta visada do morfológico que se incrusta – a escultura grega, no caso winckelmanniano, e é a partir dela – sob a lógica de efeitos, impressões, ressonâncias – que se pode pensar o belo enviezadamente, objeto privilegiado e fantasmal de todo o tecido discursivo e escritural da “História da Arte”.

A partir da delimitação conceitual concernente ao lugar e sentidos do passado no discurso histórico, pareceu-nos legítimo que se analisassem as configurações sígnicas da emergência deste passado *em construção* em textualidades cujo enraizamento se finca no solo da imagem. Em particular, a imagem artística como que inserida em um simulacro espectral e alegórico em cujas verdades mais substanciais criam-se a partir de uma simulação ficcional (*poiesis*) em que as narrativas estruturam-se a partir de *tropos* cuja averiguação veritativa não encontra razão para além da cena da obra, como se o sugere aqui em Winckelmann em sua visada ecfasal das esculturas gregas

cuja sedução guia seus escritos e erigem o arcabouço estruturante a partir do qual se ficcionalizam tropologicamente o que se convencionou nomear “verdade”.

Winckelman, portanto, vive uma espécie de *entre-histórias*, no sentido de que comunga a um só tempo da herança cartesiana que se infiltra na obsessão catalogal e categorial que toma conta da prática do colecionismo na Europa e se desdobra na prática do enciclopedismo e da corrente sensualista de contornos fenomenológicos e sensoriais que emerge na filosofia de Baumgarten e Hume, desemboca na aproximação filosófica de Hegel na *Fenomenologia do Espírito* e encontra no texto aqui citado de Diderot um emblema: o passado, o belo, a arte são (re)criadas pelo discurso que delas pretende dar conta.

### **3.8 A escrita da História da Arte como encenação**

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

A escrita é nada senão ficção, encenação. A escrita histórica é o sustentáculo de uma fantasia do impossível do passado perdido, revisitação de uma necrópole da qual só os fantasmas insistem. São os mortos de que nos fala François Hartog em *Evidência da História- os que os historiadores veem* (2011).

E o que veem os historiadores, o que tocam “seus olhares”? Nos ossos dos mortos, aos quais o escrito reenvia como se agarram as relíquias – restos mortais, despojos, vestígios –, tudo que é ruína torna-se fetiche referencial da escrituralidade histórica. “Continuador e rival do *aedo*, memória e memorialista, o *histor* pretende salvar do esquecimento os atos, as palavras, os monumentos dos homens” (HARTOG, 1982).

A epopeia separa “passado” e “presente”, por simples *justaposição*. Tão logo um aedo começa a cantar, é este o contrato épico, opera-se uma cesura: os *klea andron* –feitos gloriosos dos homens- transformam-se em altos feitos dos homens de outrora, anteriores (*proteroi*). Como no sonho, os mortos estão aí e falam. O aedo é aquele que passa para o outro lado. [...] Normalmente, Ulisses deveria estar morto, é um desses homens de outrora e, no entanto, está lá. [...] Celebrando aqueles que passaram, fabrica, se se quiser, o passado, mas um passado sem duração, terminado. (HARTOG *apud* COSTA LIMA, 2006).

Aqui, portanto, arriscar-se-ia, uma aproximação com a base fenomenológica que Paul Ricoeur procurará emprestar à memória em *A história, a memória, o esquecimento* (RICOEUR, 2007). Há algo da memória que é da ordem de uma insistência que é própria da reminiscência, uma insistência que, em Aby Warburg, se batiza de *Nachleben* (a sobrevivência das formas) para além do aprisionamento de uma temporalidade estanque. Como nos dirá Jacques Derrida acerca da “memória” em Freud, um tempo dos mortos, um tempo de fantasmas.

Portanto, as eclosões sintomais, ligadas ao objeto da falta e causa do desejo, poderão apresentar facetas insuspeitadas dos cruzamentos entre uma espécie de paleontologia do passado – a imagem como fóssil vivo – e sua relevância para uma compreensão amplificada do presente em sua relação retrospectiva com este passado (re)construído.

A imagem como representação mental, efeito do significante (*phantasia*) e a distinção correlata estabelecida por Mitchell entre *images* e *pictures* (1994), leva-nos à constatação de que a *imagem* que se tem da Antiguidade Clássica é um construto viabilizado pelo exercício efrasal winckelmanniano. O efeito de uma (re)fabulação, de uma *poiésis*, portanto.

Em *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*, Marc Bloch (BLOCH, 2002), desconstrói uma visão calcificada da História e defende a perspectiva da “História como problema”, pois segundo um dos fundadores da escola dos *Annales*, a História não poderia ser entendida como uma ciência do passado, pois que o passado não se pode constituir como objeto da ciência. As



implicações discursivo-epistemológicas para esta visada da disciplina História são definitivas para o fio argumentativo que aqui se propõe, uma vez que, a seguirmos a leitura de Bloch, o acento investigativo da História recairá não sobre o pétreo cristalizado dos fatos mas sim sobre um olhar que se trama no presente, compondo-se assim um tecido em permanente por vir.

A História torna-se assim uma “estrutura em progresso” e, portanto, investe-se da possibilidade, como se o defende aqui, de deixar-se percorrer pela tessitura mais complexa e, em muitos aspectos, dotada de circularidade e simultaneidade da sincronia e não exclusivamente pela linearidade da diacronia ou ainda pela contribuição do *anacronismo* presente em Warburg e explorada por Didi-Huberman. A História configura-se como um terreno de plasticidades em que o presente preside às demandas investigas que, em última instância, fazem do passado uma topologia em permanente (des)construção (DERRIDA, 1995). A História seria então, para Bloch, “a ciência dos homens no tempo”.

Walter Benjamin confirma que essa “História da Arte” é um objeto fabricado, resultado de uma fabulação que põe em xeque a referencialidade atada ao símbolo na metafísica ocidental em oposição à artificialidade retórica da Alegoria Barroca, ao mesmo tempo em que descortina as sobrevivências pagãs que continuam a atuar:

O nobre mundo clássico dos deuses antigos está tão presente em nós, desde Winckelmann, como símbolo da Antiguidade, que nos esquecemos completamente de que ele é uma invenção da cultura humanista erudita; esse lado ‘olímpico’ da Antiguidade teve primeiro de ser arrancado ao mundo tradicional, ‘demoníaco’; porque os deuses antigos, vistos como demônios cósmicos, pertenceram ininterruptamente, desde o final do mundo antigo, às forças religiosas da Europa cristã, e condicionaram de forma tão decisiva a sua vida prática que é impossível negar a vigência paralela, tacitamente tolerada pela igreja, da cosmologia pagã, em especial da astrologia. (BENJAMIN, 2011, p. 243)

A História nunca está “escrita” e ao mesmo tempo é por depender do suporte escritural e de tudo o que tem lugar neste movimento que vai de remissão a remissão que a verdade histórica não pode depender de sua *escrituralidade* apenas. Denegar sua fabulação narrativa, seus vínculos fantasmiais com a *poiesis* é um recalçamento insustentável diante do que fizeram da história as reflexões em torno da linguagem. Na impossibilidade de aceder-se a uma metalinguagem redentora, fiadora da verdade, cabe à História um outro lugar que ainda carece da devida reflexão. Quanto à “História da Arte” e da possibilidade de uma *outra história* que possa aproximar-se dos objetos “ditos da arte”, por ora só podemos sinalizar que os crimes imputados a Johann Joachim Winckelmann reclamam revisão, pois, em nosso entender, ainda que explicáveis, não se justificam, como se intentou demonstrar ao longo deste texto.

Entre as muitas questões epistemológicas que se apresentam, cabe que se cite o lugar da “verdade histórica”, o que, para nós, confunde-se com a demarcação mesma do objeto da História. Há, portanto, na abordagem de Bloch, uma problematização do fazer histórico, em que se desmistifica a aparente imutabilidade do passado em sua posição de objeto da História e se promove a aceitação de que o passado só pode interessar ao pensamento na medida em que se permite investir da constatação de que se trata de uma estrutura cujos cruzamentos textuais nunca cessam de se (re)escreverem. Esta “verdade” é, em nossa tese, problematizada diante de uma reflexão que se delinea ao longo de nosso texto. No terceiro capítulo dedicaremos as considerações e ponderações finais de nosso esforço investigativo.

### CAPÍTULO III: *HISTÓRIA-IMAGEM* OU A HISTÓRIA DA ARTE COMO MIRAGEM

“Seria preciso que não tivéssemos necessidade do auxílio da escritura, mas que nossa vida se oferecesse tão pura que a graça do espírito substituísse os livros na nossa alma e se gravasse nos nossos corações como a tinta nos livros. É por termos repellido a graça que é preciso empregar o escrito, o qual é uma segunda navegação”

(Jacques Derrida)

#### 4.1 Imagem, Pensamento e Escrita: Aporias

Pensar a imagem comporta dificuldades portentosas, ousaríamos dizer. Pensar a imagem, pensar os objetos da arte se dá, ao menos naquilo que diz respeito à uma sua determinada forma de apreensão, transmissão e perpetuação sob forma escritural, na língua. É naquilo que permite e veicula o *logos* que se acomoda isto que se nomeia “pensar a imagem”. Seria a “imagem” o “outro da linguagem”, o outro da filosofia? Gostaríamos de iniciar este capítulo com um excerto de *Margens da Filosofia*, em que Derrida se põe a pensar os limites da filosofia. Não apenas a linguagem, como se o argumenta ao longo desse texto, mas também o “passado” se afigura como esta alteridade que se apresenta sob a forma da preteridade escritural, como se buscou aprofundar anteriormente.

A filosofia ateu-se sempre a isso: pensar o seu outro. O seu outro: o que a limita e aquilo que ela supera na sua essência, na sua definição, na sua produção. Pensar o seu outro: isso não reconduz apenas a superar (*aufheben*) aquilo de que ela dimana, a não abrir a marcha de seu método senão passando o limite? Ou então o limite, obliquamente, de surpresa, reserva

sempre um golpe a mais ao saber filosófico? Limite/passagem.  
(DERRIDA, 1991, pp. 11-12)

Este fragmento encerra o desafio sempre recorrente da filosofia: o próprio limite do pensar. A filosofia se nutre da dúvida que a constitui. E é por isso que o limite se articula à “passagem” no texto derrideano. O limite impele as margens da circunscrição filosófica e a faz poder atravessar a fronteira do (im)pensável. Um pensar que, para Derrida, sempre se dará naquilo que seu escrito “toca” *como literatura*. O texto é sempre artefato literário em Derrida, o que não impede, ao contrário, viabiliza e sustenta o objeto de seu pensar: a língua, a linguagem, a escritura e seu traço de *différance* que se instala na página que é submetida a um tratamento gráfico, visual e poético, considerado excêntrico apenas quando se ignoram as escritas hegelianas ou heideggerianas, estas centrais para a desconstrução do pensamento derrideano. De Heidegger, já nos valem de alguns excertos. Citamos abaixo uma breve passagem de Hegel no intuito de sustentar nosso posicionamento no tocante à retoricidade que preside à *poiesis* de determinados textos filosóficos:

Não é difícil ver que nosso tempo é um tempo de nascimento e trânsito para um nova época. O espírito rompeu com o mundo de seu ser-aí e de seu representar, que até hoje durou; está a ponto de submergi-lo no passado, e se entrega à tarefa de transformação. Certamente, o espírito nunca está em repouso, mas sempre tomado por um movimento para a frente [...]. Do mesmo modo, o espírito que se forma lentamente, tranquilamente, em direção à sua nova figura, vai desmanchando tijolo por tijolo o edifício de seu mundo anterior.  
(HEGEL, 1992, p.26)

A escrituralidade do texto hegeliano é integralmente dependente de sua construção tropológica. Para tecer este quadro que se converta em uma “alegoria” de um “mundo em transição”, ele empresta ao “espírito”, que se trama em seu texto, o caráter figural de uma “personagem”, que “rompe” com o mundo do seu ser-aí e o “submerge” no passado. A “formação” deste “novo espírito” é “lenta” e constrói-se ao destruir laboriosamente “tijolo por tijolo” o

edifício de seu “mundo anterior” rumo à “nova figura”. O trânsito dialético implica que se possa “destruir” para “formar”. A concisão que permite a escrituralidade hegeliana denota uma consciência do “tempo” que se desdobra tripartido e alegórico: a indecifrabildade de um presente, o passado como “processo” e um futuro que se anuncia como promessa de um porvir que é pura “possibilidade”.

Nossa análise do excerto hegeliano bifurca-se em duas asserções, que consideramos centrais para a nossa argumentação: 1) Só a inflação retórica pode “tocar” “mundos” que ainda não se cristalizaram em formas travestidas de “naturalidade” discursiva “científica”; 2) O retórico, como já se o disse alhures, não se confina ao campo da literatura *stricto sensu* e tampouco “nubla” um dizer, que, de resto, como se argumenta ao longo do texto, já é desde sempre “clivado” das primeiras vozes – metafóricas- do *pathos*, ou que, para Lacan, se instaura a partir da elisão do sujeito na cena em que é implicado por seu olhar. (LACAN, 1996).

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

É lapidar que Derrida assumia que seus esforços escriturais: “os desvios, os períodos, a sintaxe” sejam primeiramente percebidos como exigências endógenas ao texto. São recursos a que o texto “tem de recorrer”, nas palavras do próprio autor (DERRIDA, 1991, p.37). Derrida insistirá que tal retoricidade não se pode confundir com uma “Teologia Negativa”, em que a circunscrição semântica de “Deus” é perpetuamente recusada, pois “Deus” ultrapassa o entendimento, a compreensão, a conversão em objeto cognoscível que o possa delimitar. Derrida apressa-se em afirmar que não se deseja, ao negar, afirmar enviezadamente qualquer ontologia divina, superior, inefável, inapreensível.

Tudo no traçado da diferença é estratégico e aventureiro. Estratégico porque nenhuma verdade transcendente e presente fora do campo da escrita pode comandar teologicamente a totalidade do campo [...] O conceito de *jogo* mantém-se para além de qualquer oposição binária, anuncia, às portas da filosofia, a unidade do acaso e da necessidade num cálculo sem fim. (DERRIDA, 1991, pp. 37-8)

A *História-Imagem* que nos mobiliza como fabricação textual neste capítulo não encontra outra cena senão esta em que a problematização, o *pensar o pensamento* ao redor da imagem só se viabiliza uma vez que se compreenda que a “História da Arte” é um campo discursivo e não apenas um saber soberano a ponto de crer que haveria uma transparência científica naquilo que sempre se esgueira como *empuxo* à imagem, *empuxo* à escrita. O sintoma aqui é que repentinamente se abre à leitura daquilo que se escreve. O sintoma é a insistência na denegação das motivações valorativas e, dentro dos termos derrideanos, “teológicos”, que insistem em atuar sobre o encaminhamento de ordenação discursiva do campo de saber nomeado “História da Arte”.

O excerto a seguir, extraído do texto de Hayden White, em que se problematiza a denegação do retórico e, por aproximação, do literário no discurso histórico, trata da centralidade do motivo retórico na lida com qualquer discurso e, em particular, com o discurso histórico, o qual, em sua fase escritural, nos termos ricoeurianos (RICOEUR, 2007), já mencionados em outros momentos deste texto, impede que se ignore a retoricidade que subjaz ao discurso e o comanda, à maneira de uma “imposição” inescapável.

Concebida dessa forma, a chave para o “sentido” de um dado discurso histórico está contida tanto na *retórica* da descrição do campo quanto na *lógica* de todo e qualquer argumento que se possa oferecer como sua explicação. Se existe alguma diferença, esse elemento retórico é ainda mais importante do que o elemento lógico para se compreender o que acontece na composição de um discurso histórico. Pois é mediante a figuração que o historiador virtualmente *constitui* o tema do

discurso; sua explicação é pouco mais do que uma projeção formalizada das qualidades atribuídas ao tema na figuração original que ele elabora a respeito dele. (WHITE, 2014, p. 146)

Uma imposição que nunca se poderá arvorar destituída das motivações valorativas e judicativas que nosso recurso ao legado de Freud encontra no signo, segundo Saussure, um campo arqueológico em que Lacan e Derrida nos emprestam ferramentas para repensar a “indestrutibilidade científica” da “História da Arte”, cujas aspas, ao longo do texto de nossa tese, constituem um *rébus*, um quase-ideograma. “História da Arte”, assim grafado, converte-se em uma insígnia, um quase-emblema alegórico que nossa escrituralidade procurou gradualmente desvelar no “tempo” desta escritura, que é a incerteza sempre outra da leitura, daquilo que se dispõe na superfície papírea da página a desenrolar-se como se desenrola um pergaminho, pele velina. O radicalmente outro do escrito é a leitura.

O recurso a Lacan e a Derrida perturba qualquer fixidez que se possa almejar quando a cena em que nos encontramos implica a linguagem como rasgadura do cogito cartesiano e o que na linguagem em que se insinua – como sugere Lacan – ou se elide o sujeito vidente e o substitui pelo rastro da escritura – é o que nos dirá Derrida – indaga-se do que se pode passar com a imagem e os objetos da arte, uma vez que se pretende deles falar. Pois que, como ressalta Derrida: “O *telos* da imagem é a sua própria imperceptibilidade. Ao cessar, a imagem perfeita, de ser outra coisa, ela respeita e restitui sua presença originária” (DERRIDA, 1999, p.364).

Que a “perfeição” da imagem, como professa Derrida, seja uma sua ilusória e certamente utópica singularidade como “coisa” sem vínculo ou finalidade representacional situa a imagem – em sua perfeição “identitária” – em um terreno paradoxal no que tange à significação.

Como amparar-se, no que nos oferece o *logos* como recurso para fazer algo significar se, uma vez que a imagem perfeita só se confirma como tal a partir do momento que não seja nada além “dela mesma”, a linguagem encontra-se “impedida” de, por meio, de sua estrutura, calcada nas remissões de significante a significante, poder significar, fazer disto sentido “redentor”?

Presentificar a imagem a ponto de, notemos o paradoxo, prescindir-se da linguagem, dispensá-la – dispensar a linguagem “mediadora” – como tal. Este paradoxo impele-nos à compreensão da linguagem não como instância mediadora mas como um “universo autorreferente” em que, mesmo quando cremos falar *sobre* algo, o que se fala é sobretudo fadado à ficcionalização constitutiva de nosso ser como ser da linguagem: o *parlêtre* (*falasser*) lacaniano. (LACAN, 1998). Ao crer “falar sobre”, o que se passa é pura “ficção”, no sentido em que a ficção viabiliza uma *crença de verdade do mundo, no mundo, sobre o mundo*.

Ao significar, a imagem desvencilha-se, segundo Derrida, de sua “substância” ontológica. Há algo, portanto, de irredutível na imagem em sua posição de objeto. É o que afirmará Gérard Wacjman em *L’Objet du Siècle*: “Fundamentalmente, eu defendo que nenhuma análise das motivações esgotará o objeto daí produzido; há algo de intratável e irredutível, que não se dá senão em si mesmo, na sua presença pura.”<sup>34</sup> (WACJMAN, 1998, p.180. Tradução nossa).

A imagem perfeita – isto é, sua tradução no *logos* – parece assim implicar uma “perda” constitutiva, implicada em seu ingresso no registro do simbólico. A simbolização implica a “morte da coisa” (LACAN, 1998) e assim ao falarmos de uma imagem, ao torná-la o *outro algo* a que a linguagem destina e condena os objetos que nela se veiculam, algo desta imagem se perde irremediavelmente.

Que espécie de linguagem poderia, ainda que enviezadamente, “tocar” na *coisidade* da imagem, parece ser algo com que as obsessões estéticas melancólicas e enlutadas de Winckelmann acabam por “topar” – no sentido da surpresa que é o (des)encontro de uma *invenção*, nos termos sugeridos por Didi-Huberman ao falar de como as irrupções sintomais se podem “flagrar” na encenação fotográfica histórica conduzida por Charcot (DIDI-HUBERMAN, 2015).

O que a superfície do “instante” que se captura no fotográfico pode entregar-nos como imagem a auxiliar nosso argumento na decifração do modo

---

<sup>34</sup> “Fondamentalement, je tiens qu’aucune analyse des motivations n’épuisera l’objet qui en serait le produit; qu’il y a, dans l’objet, quelque chose d’intraitable et d’irréductible, qui ne se donne qu’en lui, dans sa pure présence”.



como o texto Winckelmann se permite ser o veículo de um “tom” pautado pelo “véu” das motivações subjetivas dos objetos de que sua escrituralidade se ocupa? O instante a que o *punctum* fotográfico (BARTHES, 2015) parece aceder se resolveria de que modo(s) no escrito? Haveria a possibilidade de uma “sutura” analógica aqui a sustentar esta nossa aproximação de dois distintos sistemas semióticos?

Marie-José Mondzain em *Home Spectator - ver-fazer ver* dirá na seção *A língua do espectador falante* de seu texto acerca do texto de Rousseau, igualmente determinante para a desconstrução a que Derrida o submeterá em *Gramatologia*:

No discurso paulino, é perfeitamente audível o emaranhado contraditório entre a comunicação carismática e a transmissão eclesial. Esta oposição entre a língua do coração e a língua da razão poderá ser encontrada em Rousseau, quando evoca essa língua neumática tão próxima para nós de uma língua pneumática. Sopro vocálico, natural, que é imaginado por Rousseau como a língua primitiva das paixões. Voltar ao pensamento desta língua que remete para o questionamento da língua da arte como língua do desejo, levada desde o limbo dos nossos primeiros gritos até aos espaços de indeterminação fértil (MONDZAIN, 2015, p. 212).

Não nos parece fortuito que seja, pois, o texto de Rousseau a constituir a desconstrução de seus *leitmotifs* metafísicos e profundamente estruturantes, e muitas vezes antagônicos, para as formações discursivas assombradas pela metafísica ocidental no texto derrideano. Que tipo e espécie de impacto e implicações “voltar ao pensamento desta língua”, como se lê no excerto de Mondzain, pode comportar para a reflexão ao redor da circunscrição discursiva a demarcar o território conhecido como “História da Arte”, a partir do retorno *anacrônico* e escritural que o texto de nossa tese postula?

O texto de Rousseau provê a ficção por excelência, ao propor “como o Outro da linguagem”, essa língua “perdida” cuja anterioridade é marcada pelo *pathos* – uma repetida vez a figurar no texto de Mondzain sob os significantes que a definem como um “sopro vocálico” das “primeiras paixões” a constituir uma *língua desejante* cujo gradiente que acompanha desde os “primeiros

gritos” até os espaços de “indeterminação” que fertilizam, sem que o recurso à teologização negativa cuja evitação Derrida laboriosamente fabrica em seu texto, por meio da concentração que a “imaginação” retórica, como a concebemos aqui, concentra-se *no texto mesmo*.

A “indeterminação fértil” do texto de Marie-José Mondzain nada é senão aquela dos *indecidíveis* derrideanos, comentados nas páginas do Capítulo I desta tese. Converter a experiência do escrito em “suspensão temporal” é transformá-lo em “espera”, é adiar sua determinação definitiva. O tempo da escrita é assim o tempo de leitura.

Trata-se de abrir o texto para sua vacilação constitutiva à maneira da Alegoria Barroca, como ela surge em Walter Benjamin, e alcançar quase utopicamente a, apontar “para” a “Alegoria da indeterminação fértil do texto”. Esta poderia ser a fórmula de nossa *História-Imagem*.

É Hayden White quem nos pauta o exercício reflexivo:

Todo discurso genuíno leva em conta estas diferenças de opinião na formulação de dúvida quanto à sua própria autoridade que ele sistematicamente exhibe em sua própria superfície. Isto ocorre particularmente quando se trata de *demarcar* para análise preliminar o que parece ser uma nova área da experiência humana, de *definir* os seus contornos, de *identificar* os elementos contidos em seu campo e *discernir* os tipos de relação que predominam entre eles. É aqui que o próprio discurso deve estabelecer a adequação da linguagem utilizada na análise do campo, aos objetos que parecem ocupar. E o discurso efetua esta adequação por meio de um movimento *pré-figurativo* mais trópico que lógico. (WHITE, 2014, pp. 13-14. Grifos do autor)

O excerto extraído de *Trópicos do Discurso* aparenta “ecoar” a metafóricidade primeira do discurso – a figurar em *Ensaio sobre a origem da linguagem* - em um momento que se distancia do “lógico” para amparar-se na retoricidade de um “momento pré-figurativo” capaz de *adequar-se* às motivações que o inspiram.

A preleção encerrada no trecho supracitado de Hayden White confirma nossa hipótese acerca do “tom” que se adota no texto winckelmanniano – seu *tropikos* -, sobretudo quando este se “curva” às ressonâncias do “belo” metafísico – como o procuramos assinalar em outros trechos desta tese – que presidem à totalidade de sua estruturação argumentativa mesmo nos momentos mais “descritivos”, “classificatórios”, “tipológicos”.

#### 4.2 O Belo em Winckelmann e a Escrita da História

O “belo” do texto winckelmanniano estrutura-se em sua escrituralidade à maneira de um *deus ex machina* retórico que preside à toda a engrenagem textual. Literalmente, nas encenações das tragédias gregas, esta máquina que se suspendia por uma grua trazia ao palco um “deus” capaz do desenlace necessário à resolução da trama “num passe de mágica”. É o “inesperado”, assim como o “providencial” de uma intervenção e intercessão divinas, que, nas palavras de Aristóteles na *Poética*, sustenta o recurso ao *deus ex machina*: “para acontecimentos que se passaram antes, acontecimentos que o homem não pode saber, ou por acontecimentos que se passaram depois e têm necessidade de ser preditos e anunciados”.(ARISTÓTELES, 1454b). Toda a trepidação que marca a transição temporal a figurar no texto de Hegel ou nos limites do pensar filosófico de sua alteridade constitutiva presentes no texto de Derrida, com que iniciamos este capítulo, insiste na fabulação que ora propomos do *deus ex machina* como figura operatória do alegórico.

A supresa do desenlace que a “figura” do *deus ex machina* comporta para o encaminhamento da peça, sobretudo em Eurípedes, que se valia do recurso frequentemente, é inequívoca e leva-nos a encontrar no que o *deus ex machina* implica como um recurso “retórico” que “inesperadamente” soluciona um impasse criado pelo próprio encaminhamento da peça como narrativa uma figura de “mostração” retórica – como aquilo de que se incumbem as imagens no *rébus* do sonho como visto alhures, em que o “eu olho” se elide em nome do *isso mostra* da imagem - que nos será instrumental na leitura que proporemos mais adiante no texto da seção *Le Théâtre de la Représentation* do texto *Théorie du /Nuage/ – Pour une Histoire de La Peinture*.

Com efeito, Hubert Damisch (1972), ao problematizar a lógica representacional a partir das aproximações existentes entre o teatro e a pintura que atravessam a Renascença e atingem sua teatral apoteose no Barroco, acaba por fornecer-nos o motivo para uma revisitação de inspiração lacaniana às proposições ali contidas. Em nossa leitura do texto de Damisch, partimos das elaborações em torno da “esquize” – divisão, clivagem – do olhar presentes no *Seminário XI* de Jacques Lacan (1996).

O modelo teorizado por Damisch é, portanto, submetido a “investimentos” lacanianos em que a “cena do teatro do olhar” – “vejo de um ângulo e sou visto por todos”- é tratada por Lacan a partir de uma “elisão” constitutiva que marca a possibilidade de representar, na qual o “quadro” se torna uma alegoria que dá a ver aquilo que o olhar implica para o sujeito da representação, como impossibilidade de aceder a um “para-além da cena” em que me vejo vendo. O olho – ver o que está diante dos olhos – distingue-se assim do “olhar”, que comanda a simbolização da cena vista.

Em outras palavras, o que está diante de nossos olhos é de antemão “presidido” por uma visão em que tudo é objeto de simbolização. Há um “dado a ver” preexistente que comanda a ordem simbólica e veda a “imagem” destituída do vínculo referencial. O motivo do olhar serve-nos como uma alegoria, que tomamos emprestada de Jacques Lacan, para refletir sobre a apreensão do “estético” nas malhas e estruturas da linguagem no intuito de *dar a ver* como esta cena estruturante poderia iluminar a presença do estético no tecido das elaborações textuais winckelmannianas.

O belo se oferece ao olhar, na escritura de Winckelmann, a partir de seus reflexos enviesados, à maneira do que passa com o *rébus* do sonho, tido como a face mais enigmática do significante para Lacan, pois nesta cena onírica, o sujeito consciente se rende e abandona àquilo que o “*isso mostra*” inconsciente do sonho encerra, como se lê no excerto abaixo:

No estado de vigília, há elisão do olhar, elisão do fato de que não só isso olha, mas que *isso mostra*. No campo do sonho, ao contrário, o que caracteriza as imagens é que *isso mostra*, no sonho, nossa posição se situa como “aquele que não vê”, apesar de tudo sou consciência deste sonho. (LACAN, 1996, p.76)

. O “olhar” encerra o paradoxo de um “ver” do qual o sujeito só participa como “objeto” do que se desenrola na cena. O “sonho” torna-se então, assim como a *preteridade* ricoeuriana e os “objetos estéticos”, destinado à fabulação de sua translação mnemônica. O sonho é um rastro do olhar, como se o concebe na teoria lacaniana. O olhar implica-nos como partícipes da constituição como sujeito vidente daquilo que nos olha, como se pode ler no excerto extraído de *Objet du Siècle* de Gérard Wacjman:

Tarefa da obra: fazer ver, quer dizer, dar a ver por ela mesma, o que viria a situar nossas indagações em um nó da arte para além da arte. Em sentido contrário, as obras implicam aqueles que as olham não apenas como amadores da arte, mas tão simplesmente como sujeitos, sujeitos videntes, quer dizer sujeitos implicados naquilo que veem.<sup>35</sup> (WACJMAN, 1998, p.36. Tradução nossa)

Em nossa leitura, instrumental para o fio argumentativo da tese, o “estético” como reflexo de um sujeito que não se ininua exceto por seus “desvios” e reflexos enviesados arremeda aquilo que esta cena estruturante para o sujeito da representação é capaz de alegorizar em nossa arquitetura argumentativa.

Nos objetos de sua eleição, Winckelmann nos leva a propor que, para fazer “aparecer” e “surgir” o “belo” – no texto – somente uma figura retórica com as funções narrativo-discursivas do *deus ex machina* pode *indicar* uma “presença” que *nunca se dá como tal*. O belo nunca se dá então como “o belo em si” mas por “efeito” de seus reflexos no objeto. É neste princípio que Winckelmann estrutura sua fabulação da Grécia Antiga e de sua “História da Arte”.

O texto winckelmanniano, portanto, move-se entre entre estas duas cenas: a ordenação enciclopédica e “cerebral” oitocentista e a “teimosia” da

---

<sup>35</sup> “Tâche de l’oeuvre , faire voir , c’est à-dire donner à voir par elle-même , au-delà d’elle-même. Ce qui reviendrait à situer ses enjeux dans un noeud obligé de l’art avec un au delà de l’art . En sens inverse , les oeuvres impliquent leurs regardeurs non seulement comme amateurs d’art , mais tout simplement comme sujets , sujets voyants , c’est-à-dire des sujet impliquees dans ce qu’ils voient” (WACJMAN, id.ibid, p.36).

insistência winckelmanniana em “enfrentar” o estético em seu texto, a *despeito* das inquestionáveis, ainda que estruturantes complexidades, aí presentes.

Estas duas cenas são “(des)harmonizadas” no texto de Winckelmann como resultado da hesitação desestabilizadora que os efeitos estéticos assumirão em seu texto, constituindo, por assim dizer, sua própria estrutura esquelética.

O “estético” é o Outro estruturante e inacessível da Arte que se esgueira sob a forma fantasmal. Só este desvio gráfico – (des)harmonia – pode apontar para o que efetivamente se dá no entre-histórias winckelmanniano.

É o que cremos que se ancora no tom “literário” do texto de Winckelmann que ali figura patente: incapaz de conter-se, acaba por “esfacelar” o pétreo aparente do edifício categorial, classificatório, morfológico que o chancelaria como um “intelectual do Século das Luzes. Seu texto não se reduziria jamais a um “erro historiográfico”. Ele tangencia as margens de um “tratado estético” em que sua posição subjetiva protagoniza a cena da escritura.

Ele nada faz senão operar como entidade de produção de sentido a partir do campo de feições teológico-metafísicas que o “comanda”. Dentro deste quadro propositivo, o texto winckelmanniano aventura-se a erigir todo um edifício cuja inspiração primeira é sua *rendição ocular*, a fusão de uma inversão especular a abrir uma janela que dá para esta paisagem em que sujeito e objeto confundem-se numa “armadilha de olhares”, nos termos de Lacan (1966-7). Winckelmann é capturado por aquilo que vê. Seu texto é o resultado de que, como sujeito, ele é olhado. É deste “enigma”, que resiste à *objetificação* cognoscente, ao redor do qual gira a escrituralidade de Merleau-Ponty, a qual se recorre para fins argumentativos:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente....É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão,

por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2014, p.17).

Merleau-Ponty fornece-nos uma espécie de “tradução alegórica”, de vez que é alegórico o papel que tal tradução aqui desempenha, ela “alegoriza” nosso argumento viabilizando-o - daquilo que se passa com o olhar winckelmanniano como fundamentação basilar de sua retoricidade, “desvios” e complexidades “rebaixadas” como “imprecisões” indignas do “científico” ou da veracidade e fidegnidade historiográficas.

Caso fossem comparadas e constratadas com as complexas iconologias de Cesare Ripa e Erwin Panofsky, o “tom”, estilo e “achados” do texto winckelmanniano poderiam considerar-se bastante menos abrangentes ou “rigorosos”. E é precisamente aí que reside o nó da questão: na ignorância das motivações que presidem à exaustiva compilação de alegorias proposta por Ripa ou à notável teoria iconológica panofskiana com seus níveis de “leitura” que arremedam a abordagem medieval concernente à alegoria teológica.

Ambas encarceram e não apenas enquadram. Elas partem do pressuposto de que a imagem, como significação, já teria seu sentido determinado por grades interpretativas. A imagem, como entidade de significação, impede, dentro de suas grades de leitura, “novas imagens”. Não se trata de uma aproximação com a complexidade explorada acima da posição derrideana acerca do par imagem/linguagem. Ao contrário, aqui a imagem se torna prescindível e não o inverso. Suas iconologias poderiam quase “dispensar” as imagens, delas prescindir.

É a linguagem, ou melhor, a proposição discursivo-teórica iconológica, em em e outro caso – ainda que a visada de Panofsky seja mais complexa e tenha sido objeto de dúvida por parte de seu artífice posteriormente (DIDI-HUBERMAN, 2000)- que invalida a possibilidade de que a imagem não se “dobre” à tirania do *logos*. A iconologia em Panofsky aparenta reservar a seu criador o apanágio intransferível de exegeta privilegiado da imagem. De todas

as imagens, mesmo daquelas que nunca foram ou serão objeto do que sua teorização encerra como “segredo” erudito e hermético, cujo poder seu sacerdote-mor - o próprio Panofsky- detém.

Assim, como se o delineou nos dois últimos parágrafos acima, lemos a contribuição de Merleau-Ponty para uma reflexão epistemológica, objeto em larga medida, deste terceiro e derradeiro capítulo de nossa tese. Lemos as implicações de um sujeito vidente que a um só tempo olha e é olhado como isto que, talvez de maneira “ingênua”, ainda que não destituída de potência poética e interpretativa, constituem os esforços winckelmannianos de dar conta do “belo” que procura desvendar enviezadamente – por reflexo mesmo, o poderíamos dizer – pois que o belo ali se insinua não “em si mesmo”, como ele o dirá mas esgueira-se como o brilho que se reflete *a partir* daquilo que emite como cintilação o objeto que brilha.

Há, em Winckelmann, portanto essa compreensão dos limites do conhecimento objetivo – do “belo”- que se confirma no texto de *O olho e o espírito*. Há, neste entrelaçamento entre sujeito e objeto, que se avizinha do dizer o belo enviezadamente: “confusão”, “narcisismo”, “inerência daquele que vê ao que ele vê”. Trata-se, por assim dizer, de uma *alegoria da alegoria* winckelmanniana, de uma *mise en abyme* teórica.

É o que se passa com o trecho abaixo, retirado do texto de Winckelmann de 1764:

Uma vez que, ademais, esta perfeição tiver sido concedida pelo Criador a todas as suas criaturas, em um nível a elas adequado, e toda ideia origina-se de uma causa que precisa ser encontrada, não na ideia em si, mas em um outro algo, assim, a causa da beleza não pode ser deduzida a partir de si mesma, uma vez que existe em *todas* as coisas criadas. Desta circunstância, e como todo o nosso conhecimento é composto de ideias de comparação – da impossibilidade de comparar a beleza com qualquer outra coisa mais elevada que ela mesma,



surge a dificuldade de uma sua explicação clara e geral<sup>36</sup>.  
(WINCKELMANN, 1850, p.43. Tradução nossa)

### 4.3 A Coisa Literária: a iconicidade em Winckelmann

Seria a leitura derrideana do texto de Rousseau se não a “saída”, um modo ao menos de compreensão de como a “coisa literária” é a única que nos parece acomodar aquilo que afeta o sujeito da linguagem? É o que nos mobiliza a haver tomado o texto winckelmanniano como *exemplum* do que se passa na língua, de que espécie de arremedo sensorial de apelo à imagem a que se atrela a metafóricidade se trata e que aqui nos leva à constatação de um impasse representacional que se resigna ante a impossibilidade de construir um objeto sem que a linguagem se desvie clivada, fraturada e nada lhe reste exceto o recurso à “imagem” que a metáfora lhe pode conceder?

É a quarta espécie de metáfora, segundo Aristóteles, que empreendemos descrever, a metáfora segundo a analogia ou a proporção. Mas este traço também deve ser generalizado justamente para além da proporção em quatro termos; trata-se de um paralelo entre dois pensamentos, como se uma situação fosse apresentada ou descrita nos termos de outra que lhe é semelhante. (RICOEUR, 2005, p.290)

A “quarta espécie de metáfora” aristotélica descrita no texto ricoeuriano nada faz senão aproximar-se da descrição clássica a que a Retórica confina o alegórico exceto por *um*, porém determinante, detalhe. A sutura analógica, a que esta espécie de metáfora apela, baseia-se em um jogo de semelhanças, as quais, como se o intentou demonstrar ao longo de nossos esforços argumentativos, pulveriza-se em um jogo infinito de remissões perpétuas calcadas em uma noção calcificada, engessada, embalsamada da significação,

---

<sup>36</sup> “Since, moreover, this perfection has been bestowed by the Creator on all his creatures, in a degree suitable to them, and every idea originates from a cause which must be sought, not in the idea itself, but in something else, so the cause of beauty cannot be found *out* of itself, since it exists *in* all created things. From this circumstance, and- as all our knowledge is made up of ideas of comparison – from the impossibility of comparing beauty with anything higher than itself, arises the difficulty of a general and clear explanation of it.”

fincada no modelo binário e metafísico. Restringir o campo do alcance discursivo do metafórico ao puramente semântico o invalida como recurso retórico, como se o enxerga, a partir das elaborações em torno da linguagem, a figurar no texto de nossa tese.

Interessa-nos infinitamente mais a explícita artificialidade de uma abordagem “anagógica”, como se a determina no texto agostiniano acerca da leitura alegórica da Escritura (GROULIER, op.cit.). É um tal disparate – insustentável como desdobramento ou duplicação mimética – que nos parece revelar da maneira mais coerente com nossa visão da linguagem como uma estrutura destinada a *significar a possibilidade de significar* em vez de poder evocar a externalidade de um referente que se fetichiza e cujo acesso é tão mais ilusório quanto maior for a ilusão das “semelhanças” – estas também construídas no interior do discurso como figuras de linguagem – pois que a sutura fundada sobre a analogia é nada senão ilusão representacional.

E se é ilusão representacional, não é nada senão ilusão “codificada”, “alegórica” de uma “referente” de inspiração teológica. Que se possa compreender que o modo de “aparição” do alegórico em nosso texto é operatório mas igualmente retórico, à maneira de como o retórico preside à escritura, segundo Derrida. É um modo atinente àquilo que se constrói “como significação alegórica” *em nosso texto*. Só assim se o pode compreender como hipótese de trabalho a “tocar” no tecido de uma “história” ainda inexistente: “nossa” *História-Imagem*. É o que nos lembra Hayden White ao insistir na denegação do escrito histórico como artefato verbal, pois, paradoxalmente como o possa ora aparecer, o que se faz aqui é “história”, percebida, contudo, a partir de uma outra “moldura”:

Reluta-se, em geral, em considerar as narrativas históricas como o que são mais declaradamente: ficções verbais cujos conteúdos são tão *inventados* como *achados*, e cujas formas têm mais em comum com seus correlatos na literatura do que nas ciências (WHITE, 2014, P.82).

O texto de Winckelmann é a trama que aqui se (des)faz, que aqui se(re)faz). A trama se (des)fia. Um neologismo gráfico, a partir do

enquadramento aqui proposto e sustentado pela literatura que nos inspira, nunca é “acidental”, “aleatório”. Ele é oriundo tanto da demanda argumentativa do texto quanto do que nos impõe sua escrituralidade, sua *tropologia*. Assume-se, pois, sua retoricidade mas questiona-se o seu “rebaixamento” epistêmico.

É o que o breve trecho abaixo esforça-se por defender ao demonstrar como um desvio gráfico pode remeter a desdobramentos a um só tempo devedores daquilo que antecede e estrutura o texto como possibilidade de significação mas igualmente como algo que se dá a partir das remissões e relações internas das tramas interligadas do texto, *a partir do texto*. Analogamente, acontece algo parecido com a já clássica grafia derrideana de *Différance*, uma “criação” da textualidade de Derrida, que a um só tempo se “opõe” mas igualmente procura, por meio de seu rastro sígnico-discursivo-escritural, fabular um “outro” sempre por vir, sempre “fertilmente” indeterminado.

Ora, a palavra diferença (com um e) não pôde nunca remeter, nem para o diferir, como temporização, nem para o diferindo, como *polemos*. É essa perda de sentido que a palavra diferença (com um a) deveria – economicamente- compensar. Ela pode remeter simultaneamente para toda a configuração das suas significações, é imediatamente e irreduzivelmente polissêmica e isso não será indiferente à economia do discurso que procuro manter. (DERRIDA, 1991, p. 39)

De que espécie de anterioridade mítica e constitutiva, origem de toda fabulação escritural, se trata quando, como o sugeriremos aqui, a “imagem” que se desprende do escrito, que coloniza o significante torna-se “aparição”, à maneira da mitificação que em Homero se identifica no *enarges* “a aparição de um deus em plena luz” (HARTOG, 2011,p.12)?

A esta “aparição em plena luz”, segue-se a tentativa de sua captura na língua. A escrita fonética, dentro do enquadramento interpretativo que nos apresentará Derrida em sua leitura do texto de Rousseau, trabalha com vistas à redução, ao “apagamento” do resíduo pictográfico do *ideofonograma* que “pinta as vozes”. Linguagem que “apaga” os vestígios, restos, traços do

percurso de uma imagem cuja perda é constitutiva e origem da melancolia que se apodera do texto winckelmanniano, como uma reiterada vez, o excerto abaixo, retirado de seu texto de 1764, *The History of Ancient Art Among the Greeks*, revela:

Aqui, mal posso conter as lágrimas, quando, ao pensar em Baco, uma vez mutilado, mas agora restaurado, na Villa Albani, originalmente com cerca de 2m de altura, aos quais faltam os antigos cabeça, tórax e braços. Ele drapeia-se do meio do corpo para baixo, ou, de forma mais precisa, seu traje ou manto, o qual é amplo, deixou-se cair, e recolhe-se em fartas dobras ao redor dos quadris, e aquela sua porção que de outro modo repousa sobre o chão encontra-se jogada sobre o ramo de uma árvore, sobre a qual a hera cresceu, e onde uma serpente se enrosca. Nenhuma outra figura oferece uma ideia tão elevada do que Anacreonte<sup>37</sup> nomeia o ventre de Baco<sup>38</sup>. (WINCKELMANN, 1850, p. 95. Tradução nossa)

As lágrimas confessas e tão pouco “dignas” do discurso acadêmico banham a leitura winckelmanniana da estátua de Baco. Muitos poderiam mesmo sugerir que a “encharcam” a ponto de “macular” aquilo de que se ocupa. Eis aqui aquele “narcicismo”, a referida “confusão” entre o ver e o visto, como problematizado em Merleau-Ponty (2014).

---

<sup>37</sup> Anacreonte (em grego: Ἀνακρέων, na transliteração Anakréōn Teos, 563 aC- Teos, 478 a.c.), foi um poeta lírico grego. Foi conselheiro de Polícrates, tirano de Samos. Com a morte deste em 522 a.C partiu para Atenas, onde foi recebido por Hiparco, filho de Psístrato. Tendo ele sido assassinado em 514 a.C, o poeta voltou para sua terra natal, onde morreu. A poesia de Anacreonte chegou até nós sob a forma de fragmentos. Cantava as musas, Dioniso/Baco e o amor. Foi muito apreciado pelos gregos, e seu estilo, posteriormente conhecido como "anacreônico", foi muito imitado ao longo da antiguidade e do período bizantino, tendo nos chegado diversas *odes anacreônicas*. Segundo Clemente de Alexandria, ele foi o inventor das *canções de amor*. Ver SPINELLI, Miguel. “Os preceitos estoicos e a crítica de Clemente de Alexandria aos filósofos” In: SPINELLI, M. *Helenização e recriação de sentidos. A Filosofia na época da expansão do Cristianismo - Séculos, II, III e IV*.

<sup>38</sup> “Here I can scarcely refrain from tears, when I think of Bacchus, once mutilated, now restored, in the villa Albani, originally nine palms high, to which the antique head, breast and arms are wanting. He is draped from the middle of the body to the feet, or, to speak more correctly, his garment or mantle, which is ample, has fallen down, and is gathered in rich folds about his hips, and that portion of it which would otherwise lie upon the ground is thrown over the branch of a tree, about which ivy has crept, and a serpent is twisted. No single figure gives one so high an idea of what Anacreon terms a belly of Bacchus.

#### 4.4 Corpo em ruínas, objeto de ficção

Um corpo mutilado, corpo em ruínas e tão mais digno de uma fabulação imagética em que as partes que lhe são ausentes tornam-no o objeto privilegiado de uma fetichização escritural que se deixa perder nas “fartas dobras” do panejamento que o corpo nu da escultura é objeto de investimentos que beiram o libidinal. Entre as dobras, perdemo-nos nós também como leitores de Winckelmann instalados na imagem fabricada pelo escrito, enroscados que estamos qual a serpente que envolve o ramo da árvore, ao texto que nos captura o olhar. *Como se do verossímil aristotélico a hesitar entre a suspensão de descrença que se exige do leitor do escrito e a vivência passional – pathos, pathemata - de sua ficção estruturante.*

Há, sem qualquer dúvida, um sensualismo erótico que se desprende da abordagem de Winckelmann de tudo que é relíquia – *relicta*: resto de objeto- da Grécia Antiga. Não é apenas a amputação daquilo que lhe era constitutivo como “unidade” perdida de um “corpo”. O fetiche instala-se em um antes da fabricação escriturária que nos devolve, não a estátua, mas Winckelmann em sua posição de sujeito inconsciente da linguagem entregue à deriva, ao abandono de seu olhar que desliza sob os significantes enfeixados para que a obra faça Baco “aparecer” diante de nossos olhos.

Como dizíamos, o fetiche antecede e em larga medida antecipa, anuncia o que da estátua mutilada de Baco seu texto fará. O que se tece não poderia possuir outra ancoragem na língua senão aquela que lhe ofertara o poeta lírico Anacreonte cujo “ventre de Baco” encontra na estátua duplamente restaurada: materialmente, como se o descreve em Winckelmann, e textualmente, como tecida pelo trecho supracitado, sua materialização definitiva. É desta remissão perpétua que surge a citação (DIDI-HUBERMAN, 2015) no campo da significação.

É do horizonte de reflexão que a rasgadura freudiana do tecido do sujeito da linguagem e da representação que emerge uma observação lapidar e iluminadora daquilo que se abre como “potência figurativa” a partir de tudo o que as apreensões de Lacan e Derrida serão capazes de desencavar do sítio arqueológico em que linguagem e inconsciente tramam não apenas a sintomatologia clínica psicanalítica mas reverberam em todo o campo

epistemológico em que linguagem e imagem figurem. É só dentro deste enquadramento, em que há “elisão”, “falta”, “lacuna”, “desvio” que nosso retorno à textualidade winckelmanniana se pode dar.

É de Georges Didi-Huberman que nos chega uma descrição exemplar do que a rasgadura, a fissura, a fenda, a fratura que a descoberta freudiana representa para o sujeito da linguagem e da representação e que nos autorizou a percorrer o texto de Winckelmann a partir do que aqui se sintetiza:

Trata-se de uma abertura da noção mesma de domínio ligada à assunção do inconsciente. De uma abertura às transferências, às associações, às atenções flutuantes, às superinterpretações e, por fim, a todas as fecundidades inesgotáveis do trabalho do inconsciente: a metáfora e a metonímia, a condensação e o deslocamento, o lapso e o chiste. Enfim e sobretudo, tratar-se-á de reconhecer e experimentar as *potências de figurabilidade* onde proliferam, segundo Freud, todas as trocas de conversão entre formas verbais e visuais.<sup>39</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp.42-3. Tradução nossa. Grifos do autor)

#### 4.5 Mimesis, Citação, Alegoria

A citação surge fantasmal, uma vez que é invariavelmente de uma presença ancorada na *preteridade* – neologismo cunhado por Paul Ricoeur (2007), para lidar com aquilo que se passa com o passado quando ele se converte em escritura – de que aqui se trata. Há uma defasagem, um descompasso, um retardo constitutivo entre o passado e seu relato oral ou sua “versão” escritural.

A ameaça permanente de confusão entre rememoração e imaginação, resultante deste devir-imagem da lembrança, afeta

---

<sup>39</sup> « Il s’agit d’une ouverture de la notion même de maîtrise liée à l’assomption de l’inconscient. D’une ouverture aux transferts, aux associations d’idées, aux attentions flottantes, aux surinterprétations et, pour tout dire, à toutes les fecondités inépuisables du travail de l’inconscient : la métaphore et la métonymie, la condensation et le déplacement, le lapsus et le mot d’esprit. Enfin et surtout, il s’agira de reconnaître et d’expérimenter les *puissances de la figurabilité* où prolifèrent, selon Freud, tous les échanges de conversion entre formes verbales et formes visuelles. »

a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. E, contudo.... E, contudo, nada temos de melhor que a memória para assegurar que qualquer coisa se passou antes que dela formemos uma lembrança<sup>40</sup>. (RICOEUR, 2007. p.7)

Afinal, como esquecer-se de Homero e da *enargeia*, quando nos diz Winckelmann, na abertura de seu *The History of Ancient Art Among the Greeks*: “A mesma observação aplica-se ao estudo da Arte grega e de sua literatura. Ninguém pode formar um correto julgamento de uma ou de outra, sem haver lido repetidamente tudo desta e, se possível, tudo o que resta daquela”<sup>41</sup> (WINCKELMANN, 1850, p.3).

A todo o instante em seu texto, Winckelmann recorre à sustentação que lhe pode prover a literatura e filosofia gregas no intuito de desenhar – na linguagem – os contornos do que, em seu entender, traduz o a “aparição” do espírito – *Geist* – da Grécia Antiga- a *Sophrosyné* – placidez- que marca toda a *Kalokagathia* – o “belo” grego.

A obsessão winckelmanniana com o conceito de “imitação” que atravessará toda a discursividade da “História da Arte” oculta uma motivação de complexidade considerável e cuja elaboração propomos neste trecho de nossa tese a partir da glosa de um excerto de *Reflexões sobre a Arte Antiga*, seu texto de 1755, o qual nos fornece o motivo que legitima nossa insistência na particularidade inalienável que os objetos envelopados por reverberações e investimentos “estéticos” como aquilo que preside aos desvios e condensações tropológicos que, como se delineou ao longo desta tese, “comandam” a discursividade da “ficção da História da Arte”.

A citação é o objeto de uma fetichização discursiva que estrutura a fantasmagoria mimética como forma de um desespero melancólico que se manifesta claramente no texto winckelmanniano. Citar o passado escultórico

---

<sup>40</sup> “La menace permanente de confusion entre remémoration et imagination, résultant de ce devenir- image du souvenir, affecte l’ambition de fidélité en laquelle se resume la fonction véritative de la mémoire. Et pourtant...Et pourtant nous n’avons pas mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s’est passé avant que nous en formions le souvenir.”

<sup>41</sup> “The same remark is applicable to the study of Greek art, as to that of Greek literature. No one can form a correct judgement of either, without having read, repeatedly, everything in the later, and without having seen and investigated, if possible, all that remains of the later”. Tradução nossa.

grego converte-se em fetiche operatório. A partir do que permitem as “potências figurativas” propostas no trecho de Didi-Huberman de que nos valem na seção anterior do texto de nossa tese, citar converte-se em um expediente retórico que se estrutura como a engrenagem do *deus ex machina* na conversão encenada do texto dramaturgico na Grécia Antiga.

Recorremos a esta figuração, uma vez que a um só tempo empresta a sustentação – citacional – que invariavelmente legitima o texto a partir de uma anterioridade que o legitima como “verdadeiro” e fornece à argumentação um elemento que se lê anacronicamente nesse terreno que é a preteridade grega revisitada e “inventada” por Winckelmann.

Ao valermo-nos do *deus ex machina* como recurso que ancora nossa tese, Winckelmann teria encontrado um modo de a torná-la crível como escritura dentro daquilo que as figuras que encaminham a narrativa textual propõem como “ficção teórica”, a qual nunca prescindirá da coerência que o ficcional deverá invariavelmente emanar a partir de sua retoricidade.

Em *Passés Cités par JLG* (2015), texto de Georges-Didi Huberman dedicado ao cinema de Jean-Luc Godard, e no qual a citação é o dispositivo que o autor elege para estruturar o fio argumentativo deste texto em que se esforça no intuito de compreender as relações que o cinema godardiano mantém com a história e o passado, pode-se ler:

O passado passa mal, a maior parte do tempo [...] O *passado mal passado*, o passado mal visto, torna-se então a condição desoladora de nossa *cécité* (cegueira) quanto ao presente, esse estado sempre problemático em que nos debatemos. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.11. Tradução nossa. Grifos do autor)<sup>42</sup>.

Citar, portanto, demanda que se o faça no intuito de que o que resulta da citação possa iluminar isto que é o passado que se lê oriundo do material citado. Citar, em Godard, reescreve o espaço citacional da obra resultante. São os deslocamentos que a citação como se a trama o cinema godardiano que empresta à citação seu caráter de estranheza e excentricidade.

---

<sup>42</sup> “Le passé mal passé, le passé mal vu, devient alors la condition désolante de notre *cécité* quant au présent, cet état toujours problématique où nous nous débattons ...”



A citação assim surte um efeito que assemelha as coleções que constituem os Gabinetes de Curiosidades (MAURIÈS, 2011), formas colecionistas embriônicas seiscentistas e setecentistas que antecederam os museus, cuja existência mais precisa data do Século XVIII.

Os objetos que compunham os Gabinetes de Curiosidades ou Quartos de Maravilhas (*Wunderkammer*) calcavam-se na “representação” do passado materializada nos objetos que ali se exporiam. Forma de *dar a ver* uma certa ordenação do mundo a partir de objetos advindos tanto da *Naturalia* quanto da *Artificilia*.

Tais coleções baseiam-se, em nosso entender, na lógica da “citação” que se converte nos objetos heteróclitos a compor antes uma espécie de “alfabeto”, no sentido de que as letras a compor um alfabeto podem iniciar significantes os mais disparatados partindo de uma mesma letra. Assim, citar o passado por meio de relíquias, fósseis, artefatos, animais empalhados, objetos de arte constitui uma espécie de alegoria do funcionamento “arbitrário” da linguagem. A linguagem, todavia, exige daqueles por ela afetados nada menos que a adesão a seus códigos. Códigos compartilhados por uma mesma cultura e período ao serem *convertidos em citação* por um período posterior ou uma cultura distinta daquela em que se produziu o código resultarão excêntricos, criptografados, herméticos para aquele que ignora a codificação. Assim, a adesão a uma língua que nos fala implica que se possa crer que, para além, de sua codificação, algo de fato se “diz”.

Ao compor seus Gabinetes de Curiosidades, seus colecionadores antiquários não necessariamente possuíam um real conhecimento acerca dos objetos que ali figuravam. Daí, passamos lê-los como “fetiches” atrelados ao objeto, cuja significação se dá indiretamente por uma espécie de reflexo retroativo e invertido no sujeito da linguagem e da representação.

A “Alegoria” é a figura que mais pode definir o que se passa com a linguagem uma vez que abramos os olhos para sua condição de código, cuja adesão implica a mesma espécie de “aprendizagem” que a escrita implica.

A língua é antes de tudo a escrita codificada. É só a partir dessa constatação que se pode compreender a formulação lacaniana de que o significante “nada significa” e quanto maior for sua indestrutibilidade como este “nada” maior é sua força como um código que é o próprio enquadramento e

moldura do mundo como se o sugere no texto de Jacques Derrida *La Vérité en Peinture* (1978) em que, das formulações kantianas acerca do juízo estético, Derrida irá reter o *parergon* – moldura que ao enquadrar, converte-se no *locus* privilegiado da “estrutura da beleza livre” com implicações e ressonâncias inequívocas para o “enquadramento” argumentativo de nossa tese:

Segundo Kant, o *parergon* constitui o lugar e a estrutura da beleza livre. Destitua um quadro de toda a representação, toda significação, todo tema, e todo texto como querer-dizer, retire-lhe também todo o material (a tela, a cor) que, segundo Kant, não pode ser belo em si mesmo, apague todo o desenho orientado para um fim determinável, substraia o fundo mural, sua sustentação social, histórica, econômica, política, etc..., o que fica? O quadro, o enquadramento, o jogo das formas estruturalmente homogêneas à estrutura do quadro<sup>43</sup>. (DERRIDA, op.cit, p. 111. Tradução nossa. Grifos do autor)

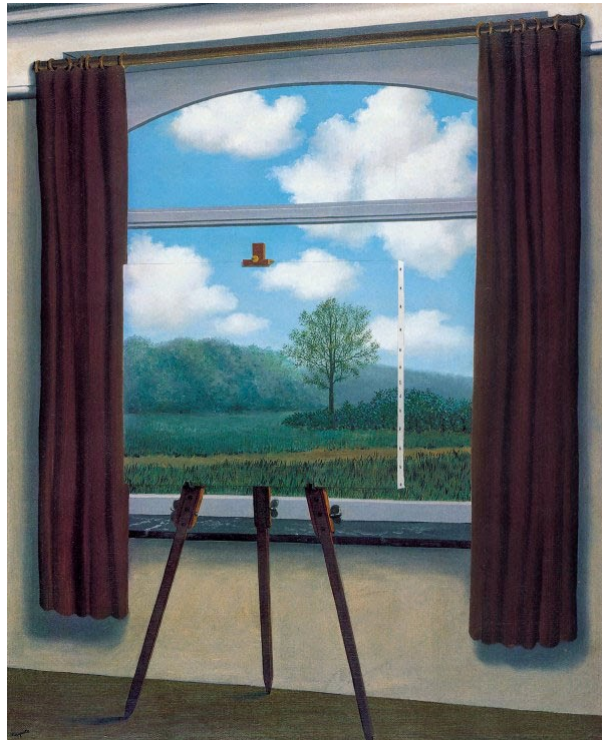
A leitura derrideana da *Terceira Crítica* kantiana (1952) retoma e confirma a complexidade da “moldura” como uma “pura estrutura” representacional. A moldura aparenta manter os mais estreitos vínculos com o conceito freudiano de *Vorstellungsrepräsentanz*, “representante da representação”. A essa argumentação em torno do “quadro dentro do quadro”, no *Las Meninas* velazquiano, que Lacan precisará recorrer como “imagem” capaz de iluminar o que o *parergon* derrideano irá associar à “pureza”. Por pureza, neste caso, entende-se aquilo que destitui qualquer vínculo representacional – exceto aquilo que uma espécie de “miragem” constitutiva se atrela à noção de “metalinguagem” como “linguagem-objeto”, capaz de conceder o correlato daquilo que encerra e comporta a *myse en abyme*.

O quadro de Diego Velázquez, segundo a leitura de Lacan no *Seminário XIII: L’objet*, é capaz, portanto, de sustentar a visão como *ocularização e mostração*.

---

<sup>43</sup> “Selon Kant, le parergon constitue le lieu et la structure de la beauté libre. Otez d’un tableau toute représentation, toute signifiante, tout thème et tout texte comme vouloir-dire, enlevez-lui aussi tout le matériau (la toile, la couleur) qui selon Kant ne peut-être beau pour lui-même, effacez tout dessin orienté par une fin déterminable, soustrayez le fond mural, son soutien social, historique, économique, politique, etc., qu’est-ce qui reste? Le cadre, l’encadrement, des jeux des formes et des lignes qui sont structurellement homogènes à la structure de cadre”

A reflexão em torno da moldura como estrutura que complexifica a significação que se atrela ao sujeito vidente, da linguagem e da representação encontra-se igualmente encenada nas duas telas homônimas de René Magritte, *A Condição Humana*.



René Magritte (1898-1967)  
*La Condition Humaine* 1933. Óleo sobre tela. 100 cm X 81 cm.  
National Gallery, Washington, DC, EUA

Ali, a “janela”, que, por sua vez, será Lacan a retirar com a figura mais determinante para sua reflexão em torno do sujeito da representação que se projeta no “quadro”, torna-se explícita, pois ali a “janela” se confunde e dissolve no *parergon*.

Assim, o espaço ótico encarna a fusão entre o sujeito e o objeto nesta cena primitiva, estruturante, que “condiciona o humano”. O olhar preside ao campo do simbólico a partir de uma elisão constitutiva em que a estrutura representacional equivale àquilo que ela devolve como possibilidade de representar.

A questão que surge do horizonte da proposição derrideana é a mais misteriosa e é ela que nos reenvia à retoricidade das primeiras vozes do *pathos* de que nos fala Jean-Jacques Rousseau: de onde surgem as motivações que

implicam o sujeito nas representações que, externas a “ele” como “corpo”, possuam a capacidade de capturá-lo como sujeito da significação que a representação implica?

Só o objeto da falta, causa do *desejo*, o objeto *a* lacaniano (LACAN, 1996), pode nos fazer compreender que do “nada” que é o significante se possa aderir àquilo que as motivações desejantes da linguagem implicam, por reflexo, em “mim”.

Citar, portanto, é um princípio de fatura alegórica, pois que a insistência de um motivo que se cita nunca é o mesmo exceto na sua externalidade mas ele permite que se possa crer na continuidade diacrônica do discurso a partir daquilo que se ignora: só a sincronia autoriza que o mecanismo citacional funcione.

A estrutura da linguagem que se calca no significante é puramente citacional, contanto que aqui a citação se aproxime alegoricamente da convenção de um código escrito que precisa colonizar-se como sujeito da representação.

A mimesis é o pavor de que se esfacele o que tão somente é a fabulação pretérita por meio da suspensão alegórica da citação. O estético, contanto que se o possa entrever para além de uma circunscrição localizada na determinação do “belo” que se possa determinar e talvez daí advenha sua mitificação, necessária mesmo no texto deleuziano, citado na Introdução desse nosso trabalho, é aquilo que se pode intuir a partir daquilo que intentamos descrever como a redenção possível para o desamparo constitutivo do ser da linguagem.

Reconhecemos, finalmente, a presença de ressonâncias de fatura estética que se alojam na retoricidade que irá remeter-nos às vozes da paixão eclipsadas pelo *logos*.

É forçoso admitir a sugestão da ameaça denunciada por Derrida em *Margens da Filosofia* do risco que uma tal sustentação que se adona do escrito possa “evocar” por negatividade uma ausência de fatura atinente à teologia negativa. Todavia, a compreensão das especificidades que compõem a textualidade winckelmanniana, acaba por impor-nos que a sedução de sua retoricidade nos envolva sem engolfar-nos o fio argumentativo. Leia-se o excerto de Winckelmann que se propõe glosar:

A imitação do belo na natureza ou diz respeito a um objeto único ou reúne as observações sugeridas por diversos objetos e realiza um todo único. O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato; é o caminho que leva às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e às imagens ideais desse belo; foi o que os gregos trilharam. Mas a diferença existente entre eles e nós é a seguinte: os gregos teriam obtido essas imagens mesmo se não as tivessem tomado a corpos mais belos que os nossos, pela oportunidade quotidiana de observar o belo na natureza, o que não se oferece a nós todos os dias e raramente se apresenta como o artista deseja. [...] A imitação ensina a pensar e a conceber com firmeza, pois aqui se revelam os limites extremos tanto do belo humano como do belo divino ([...]) Quando o artista constrói sobre essa base e deixa a regra grega da beleza dirigir sua mão e seus sentidos, está no caminho que o levará com segurança à imitação da natureza. (WINCKELMANN, 1975, pp. 47-8).

A “imitação”, para Winckelmann aparta-se, como se o pode ler no excerto supracitado, de uma “cópia parecida” oriunda da observação de um “objeto único”, o que sem dúvida se adequa à precisão que se empresta aos detalhes na pintura flamenga e, por extensão, naquilo que o século de ouro holandês confirmará nos meticulosos interiores das pinturas de gênero setecentistas. Tal concepção da imitação não se pode comparar àquilo que fizeram os gregos, a seguirmos o texto winckelmanniano, responsáveis por uma forma indubitavelmente mais elevada de arte: o “belo universal”. E então a imaginação narrativa do historiador sustenta que isto não poderia ser diverso, uma vez que a beleza invadia a retina dos gregos quotidianamente, esta encontrava-se, como o inferimos aqui, em um princípio de extração metafísica, teológico poderíamos dizer. Daí que sua “aparição” no texto Winckelmanniano se o tenha aproximado em nossa escrituralidade da figura, em tudo retórica, do *deus ex machina*, cuja interecessão nos será instrumental.

É preciso partir, naquilo que se depreende da proposição

winckelmanniana do particular rumo ao geral para a circunscrição conceitual de seu conceito de belo, em outras palavras, é do como este belo se vincula à sua materialização na escultura grega que Winckelmann fabula o belo que o *Geist* da preteridade grega é capaz de produzir como a realização mais elevada, de onde se deduz a “superioridade” que a Grécia Antiga foi capaz de produzir como civilização e espírito, em oposição aos holandeses, cuja produção artística, calcada na tradução pictórica da mais meticulosa observação dos objetos que os acompanha desde seus antecedentes regionais – esta zona que oscila entre o gótico e o anúncio de uma renascença flamenga – é incapaz de aceder, como cultura, ao “belo universal”, um *feito grego*, pois que, o que se infere da elaboração winckelmanniana é que o “belo grego” é a expressão de algo que a um só tempo se instala na escultura como morfologia ao mesmo tempo em que a “transcende” e “ultrapassa”, pois o morfológico, entre os gregos, é resultado de uma tradução de certo modo inatingível para qualquer outra temporalidade, no sentido de que irremediavelmente perdida nas brumas de um tempo.

É de um “não-saber” humano que a retoricidade encarnada pela figura do *deus ex machina* se justifica no sentido daquilo que tal “intervenção” permite como desfecho “lógico”, naquilo que a “lógica” implica como coerência *interna* às proposições do texto. Mais que um elemento textual, o *deus ex machina* é um recurso alegórico que vem “socorrer” a *encenação* do texto. É do “ver” – cuja etimologia se instala no significante *theatrum* – que nos socorre aqui.

O que se poderia reduzir, para fins de formulação sintética em Winckelmann, a um algo, um “traço”, que escreve e se inscreve nestes vestígios escultóricos, e que os engendra, e que não é apenas a escultura mas sim o próprio princípio do belo que ali se instala como reflexo de um “sujeito” que só se pode adivinhar por meio daquilo que se insinua no “belo” – isto que Winckelmann nomeia “belo” e que nada é, dentro daquilo que nossa arquitetura propositiva pode fabular, senão a própria inflação da cópula fusional de um sujeito que se perde neste objeto que o captura em uma “armadilha de olhares” e estrutura o sintoma alegórico que batiza nossa tese como aquele em que do estético se pode ter um lampejo à maneira de uma “teologia negativa”, no que a argumentação divergeria de Derrida.

Aqui, uma vez que se elege Winckelmann em sua posição escritural

como objeto de nossa análise, cabe a resignação àquilo que dele se pode entretecer. É a Lacan que se curva aqui, o que nos manteria dentro da coerência requerida pela argumentação proposta ao longo do texto.

E é nisto que se teceu aqui até o momento que se pode justificar o recurso a textos que se valem da rasgadura lacaniana no tecido do *logos* em que flagra nos desvios do significante um sujeito que de outro modo não se insinua. Textos como *Théorie du /nuage/. Pour une Histoire de la Peinture*, de Hubert Damisch (1972), *Détruire la Peinture*, de Louis Marin (1977) e *La Vérité en Peinture*, de Jacques Derrida (1978) são todos devedores da escavação lacaniana e nos concedem sustentação teórica nesta tese.

Todos estes textos comungam de uma determinada apreensão dos objetos de que se ocupam a partir de uma visada teórica em que o legado estruturalista (a reflexão em torno do signo desencadeada por Ferdinand de Saussure e que se mostrou instrumental para as elaborações lacanianas e derrideanas) permite indagar sobre a imagem e os objetos da arte naquilo que deles se faz na linguagem, no discurso. É esta a via teórica a que se filia esta tese e é a partir desta filiação que propomos a aproximação a uma “ficção teórica” (CERTEAU, 2011).

#### **4.6 O Teatro Representacional e sua Desconstrução**

Encontramo-nos, como leitores, *implicados* nesta “trama de olhares” em que os nossos olhos ocupam o lugar dos olhos de Johann Joachim Winckelmann. A cena – e não poderia ser outro o campo semântico que nos guia aqui senão aquele de um “teatro da representação”, como o exploraremos adiante neste capítulo, a partir de elaborações presentes na seção *Le Théâtre de la Représentation* de Hubert Damisch (1972) – ocupa o proscênio da alegoria a que recorreremos. O olho organiza o campo da visão e nele se encontra direta e inequivocamente implicado. Que espécie de retórica senão esta de uma reflexão que torna a metalinguagem – linguagem-objeto – a superfície opaca, difusa, embaçada que a nada remete exceto à sua própria condição de poder representar? É como uma janela que se enquadra para a cena de sua própria “mostração”. É o que Lacan problematizará no *Seminário XIII*:

A representação como tal, *o mundo como representação* e o sujeito como *suporte* deste mundo que se representa, aí está o sujeito transparente a si mesmo da concepção clássica e é justamente sobre o que nos é demandado, pela experiência da pulsão escópica, *rever*<sup>44</sup>. (LACAN, 1966, p.234. Tradução nossa)

Trata-se de uma “anterioridade escópica” que organiza o campo do visível como aquele em que a um só tempo se olha e é olhado. Com efeito, para Lacan, o olhar é o “avesso da consciência”, de algum modo nela implicado, ainda “pelo avesso”, o que implica que imaginá-lo requer um exercício da intuição imaginativa, à semelhança do que se passa com o estético e a linguagem:

Esse olho é apenas metáfora de algo que melhor chamarei de *empuxo* daquele que vê – algo de anterior a seu olho. O que se trata de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica, é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto mas sou olhado de toda parte. (LACAN, 2017, p.73)

O que Lacan nos descortina aqui é a preexistência da ordem simbólica que precede o sujeito que precisa, por força de lei. Daí podemos falar de uma “lei” que é sempre oriunda de um pacto simbólico, para compactuar com as estruturas de simbolização. A esta ordem simbólica, à cena do ingresso do sujeito no simbólico, Lacan identifica o “ver” que precede e estrutura o sujeito. A este “ver”, Lacan chama “olho”.

Este pacto, este contrato se dá à revelia do sujeito da linguagem. Com efeito, é a partir desta constatação que Roland Barthes poderá dizer que a língua “obriga a falar” (1978), pois que, ao abrir os olhos e “ver”, o visto já carrega em suas determinações o campo simbolizado ao qual o sujeito precisa sujeitar-se. O olhar me implica simbolicamente. Ele me antecede. A perspectiva

---

<sup>44</sup> « La représentation comme telle, *Le monde comme représentation* et le sujet comme *support* de ce monde qui se représente, c’est là « *le sujet transparent à lui-même* » de la conception classique et c’est là justement ce sur quoi il nous est demandé, par l’expérience de la pulsion scopique, ce sur quoi il nous est demandé de revenir. »



renascentista nada é senão a ocularização desta cena do par ver/olhar. É do olhar, como campo constituído do simbólico, que se trata a perspectiva. O que me constitui é o Outro da linguagem, o Outro que ao me ver, torna-me “seu” pelo nome próprio contraído. Todavia, não há Outro do Outro. O sujeito que “me” vê a partir do ângulo de seu olhar não pode tampouco acessar o momento de ingresso no simbólico que a estrutura que o coloniza encerra, por sua vez. Todo o “humano” emerge aí. Há algo de uma violência do simbólico que Barthes interpretará como “fascista” ao afirmar que “falar” é uma imposição, pois que a fala se veicula na estrutura colonizadora, da qual não pode haver escapatória. Não “falo” por “escolha”, a linguagem é a condição do “humano”.

Pareceu-nos imperativo erguer um arcabouço teórico capaz de desnudar o esqueleto que sustenta este pensar a imagem e os objetos da arte, pois que seu “lugar” de encenação e apresentação não é outro senão o *teatro representacional* que acomoda o *logos*. É de uma determinada apreensão do “teatro do olhar” que retiramos nossa inspiração argumentativa. É o que dirá Lacan: “Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar”. (1996, p.74)

É a esta teatralização ou encenação do “olhar” que nos envia ao texto de Damisch, cuja seção *Le Théâtre de la Représentation* mobiliza-nos a atenção aqui. O recurso a Damisch não se dá, contudo, sem uma ambiguidade, a um só tempo incômoda e constitutiva, no que tange à nossa argumentação.

Se, por um lado, desejamos dele tomar emprestada a aproximação entre a cena teatral e a pictórica naquilo que, como se deslinda em sua argumentação, o teatro e a pintura se irmanam, a saber, a estrutura representacional como se a concebia até o século XVII, por um outro lado, propomos questionar tudo o que a fundamenta como lógica de representação a saber a *reciprocidade* entre significante e significado e, sobretudo entre coisa representada e o representante, desejamos apontar o caráter de *miragem* que, para nós, uma tal reciprocidade representacional encerra. Sua fundação é tão ilusória e “teológica” quanto aquela que marca a definição benjaminiana do

símbolo e aproximação entre o teológico e o s'ignico em Jacques Derrida. A reciprocidade representacional ilus'oria, contudo, nos reenvia à "fé" que sustenta a linguagem.

Se a representação, no sentido discursivo do termo, deixa-se levar, no contexto da epistemologia clássica, a um jogo de substituições fundado sobre a reciprocidade do significante e do significado (como se diz na *Logique de Port-Royal*) e da coisa representada, as relações ambíguas que a arte terá mantido com o espetáculo, por um longo tempo antes do século XVII, não são um indício de um parentesco secreto entre os dois modos de representação? Que se passa com efeito com a pintura, uma vez que ela se dá por uma representação, e pelo equivalente ou substituto de um espetáculo do qual ela toma emprestado parte de seus meios, mas que não será sem por sua vez alegar imitar a vida, mesmo pintar as paixões? E o que dizer da própria representação, se o discursivo e o espetacular, longe de excluírem-se, podem ligar-se e conjugar-se sobre o palco do teatro assim como sobre o plano da tela?<sup>45</sup> (DAMISCH, 1972, p.91).

Tal apresentação do enquadramento representacional configura-se sobretudo como uma *encenação* – colocação em imagens – em que suas personagens instalam-se em um palco – lugar de visualidade e visibilidade – em que se desenrola um teatro que *alegoriza* a representação.

É também de uma alegorização em tudo teatral que Winckelmann irá fabular a imagem de seu ingresso no Estádio grego, em que a cena ali descrita bifurca-se entre o concurso de beleza que lhe serve de inspiração histórica e o juízo que de suas elaborações ao redor da arte grega os seus pares

---

<sup>45</sup> "Si la représentation, au sens discursif du terme, se laisse ramener, dans le contexte de l'épistémologie classique, à un jeu de substitutions fondé sur la réciprocité du signifiant et du signifié, de la chose qui représente (comme il est dit dans *La Logique de Port-Royal*) et de la chose représentée, les rapports ambigus que l'art aura noués avec le spectacle, ne sont-ils pas l'indice d'une parenté secrète entre les deux modes de la représentation? Qu'en est-il em effet de la peinture, dès lors que celle-ci se *donne pour* une représentation, et pour l'équivalent ou le substitut d'un spectacle auquel elle emprunte peut-être partie de ses moyens, mais qui ne sera pas sans prétendre à son tour à imiter l'avie, voire à prendre les passions? Et qu'en est-il de la représentation elle-même, si le discursif et le spectaculaire, loin qu'ils s'excluent, peuvent se lier et se conjuguer sur la scène du théâtre aussi bien que sur le plan de la toile?"

“enlightened judges” farão. É daquilo que a alegorização de uma “cena” comporta que buscamos a aproximação e alegoria em que teatro e pintura se conjugam em Hubert Damisch para tecer nossa tela argumentativa.

O século XVII é o século do Barroco: o século da teatralidade, por excelência. *Theatrum*, que etimologicamente articula-se como “lugar de onde se vê” é a Alegoria que estrutura o terceiro e derradeiro capítulo desta tese. O texto de Damisch fornece-nos o substrato argumentativo para que a “ficção teórica” que se tramou ao longo desta tese se possa compreender no sentido de que, uma vez que nos encontramos sob o signo da retoricidade, como se o deslindou até este momento de nosso texto, possamos valer-nos daquilo que Damisch utiliza para de certo modo “ilustrar” o que nos mobiliza o olhar nesta cena do “ver” que se desenrola a partir da alegorização de que nosso texto se vale para *dar a ver*, “ocularizar” *a partir* do motivo que identifica Damisch no interstício em que se confundem e copulam – no “ver”- o teatro e a pintura.

É no “ver” que se confirmam “representacionais”, para a lógica do “ver” setecentista, o teatral e o pictórico.

E não nos deveria tampouco causar espécie que seja deste modelo em que impera o “ver” *a partir* do que se dá como *encenação* no modelo de visualidade que autoriza o palco italiano que se estruturará todo o arcabouço representacional pictórico renascentista e suas mutações – a um só tempo desdobramento e desfiguração – no Barroco que o sucede. É na *circunscrição espacial* que instaura o modelo do “ver” pictórico que se confirma o teatro do “ver” da Renascença. É também este o modelo, em que se aproximam nichos escultóricos que aparentam espelhar-se ou duplicar-se pintura e escultura no Renascimento.

Em Damisch, a “*myse en abyme*”, em que a lógica da representação converte-se no objeto da própria representação – uma espécie de “miragem” da metalinguagem impossível como linguagem-objeto, que nunca se poderá arvorar a instância do “para-além da linguagem” – é invocada no texto de Damisch ao referir-se à “encenação dentro da encenação”, a “cena dentro da cena” que se encontra no centro da trama de *Hamlet*, em que, para apanhar na “armadilha” do olhar o tio assassino, segundo a fantasia hamletiana que lhe é “revelada” por um fantasma, Hamlet encena o assassinato paterno *segundo* a imagem que lhe oferece o fantasma do pai. São as reverberações da

encenação, desta “mostração” que desencadeiam o encaminhamento final da peça. A encenação hamletiana da morte do pai é o *deus ex machina* da peça de William Shakespeare. Dirá Hubert Damisch:

É assim que se passa no teatro quando, no interior da representação, instaura-se uma segunda representação segundo a qual uma parte dos atores são convidados a participar – teatro dentro do teatro cujo modelo permanece aquele da encenação de Hamlet a seus próximos-, pode parecer que por efeito deste encaixe/encaixotamento de uma cena dentro de outra, a representação exercita-se no sentido de destruir-se, pelo menos de denunciar a si mesma como representação: o que é dado a ver ao público não é mais uma representação, mas a representação de uma representação, e que deveria bastar a si mesma caso a representação, em sua essência, se pudesse reduzir à produção de um espetáculo<sup>46</sup>.  
(DAMISCH, op.cit, p.93)

A este aparente paradoxo representacional, Damisch nos lembra de que a representação pictórica nunca se ateve exclusivamente à “ordem natural das aparências sensíveis” mas, sobretudo, à “ordem instituída do espetáculo que a cultura oferece à si própria, sob as mais variadas espécies”<sup>47</sup>. A representação, dentro do enquadramento teórico que se delineou ao longo do texto desta tese, replica assim a própria lógica da linguagem e, mais especificamente, da alegoria como um construto que dá a ver não exatamente e apenas a narrativa subjacente ao encantamento alegórico mas antes desnuda o esqueleto do próprio funcionamento da linguagem.

---

<sup>46</sup> “Ainsi qu’il arrive au théâtre quand, à l’intérieur de la représentation, s’instaure une représentation seconde à laquelle une partie des acteurs sont conviés à assister - théâtre dans le théâtre dont le modèle demeure la comédie donnée par Hamlet à ses proches-, il peut paraître que par l’effet de cet emboîtement d’une scène dans une autre, la représentation travaille à se détruire, au moins à se dénoncer elle-même comme représentation: ce qui est donné à voir au public n’est plus une représentation, mais la représentation d’une représentation, et qui devrait se suffire à elle-même si la représentation, dans son essence, se réduisait à la production d’un spectacle.”

<sup>47</sup> Aqui cabe à remissão ao texto de Pierre Francastel presente na seção intitulada *Imaginação Plástica, Visão Teatral e Significação Humana* de seu *A realidade figurativa*. Ver bibliografia.

A “alegoria” que nos oferece o texto de Damisch serve-nos portanto no que tange à legitimação e à confirmação de nossas apreensões acerca das relações que se podem estabelecer, a partir de nossa leitura do texto winckelmanniano à luz de Lacan e Derrida, de um “olho” que antecede a linguagem e que se origina das paixões primeiras que se “calaram” e apagaram à invenção da escrita alfabética, que se distancia da picturalidade do hieróglifo, ou do ideograma.

Só a compreensão da representação como uma *estrutura* a acomodar sua própria *capacidade de representar representando*, o que se pode detectar em toda uma série de pinturas do Barroco, a saber, a já mencionada *Las Meninas* de Vélazquez, *Autorretrato em um Cavalete em um Atelier* (1604), de Annibale Carracci ou *A Arte da Pintura* (1666-8) de Johannes Vermeer, são telas em que de algum modo o sujeito vidente é problematizado a partir de uma reflexão sobre o “vazio” constitutivo da estrutura representacional, assim como, ao lermos detidamente o texto de Hubert Damisch, irá configurar-se como a capacidade de a cena desta miragem *metarepresentacional* propor mundos.

É notável que estas três pinturas problematizem precisamente a teatralização da representação pictórica: aquilo que o quadro pode dar a ver como uma encenação perfeitamente cônica de seu próprio “representar”, o pensamento que ali se pode *ocularizar*. O próprio representar seria o objeto da pintura, seus limites como objeto capaz de tornar o espaço da representação pictórica uma encenação alegórica que possa apontar, - a “*mostração*”- de que se trata a imagem no sonho.

Mais que a qualquer associação delirante que o onírico possa encetar, entretanto, aquilo que nos mobiliza o olhar nestas três pinturas barrocas articula-se não apenas com qualquer virtuosismo que estas obras possam comportar como objetos que comungam de uma determinada concepção da fatura pictórica barroca, eles são o mais perfeito *exemplum* – “fabulação”, fabricação – de uma verdadeira ficção teórica e filosófica. Como diz Gérard Wacjman, estas “obras” “pensam” e configuram-se à maneira de respostas que reclamam perguntas tão mais densas quanto mais complexas forem as obras (1998)..

Em *A Arte da Pintura*, de Vermeer, por exemplo, é esta cortina que aparenta ter sido aberta propositalmente para que aquele que a olha pudesse

ser convocado à cena da pintura que se desenrola diante de nossos olhos. A *myse en abyme* que a pintura de Vermeer encapsula faz-nos, de maneira explícita, testemunhas do *ato da pintura no momento em que se a produz*. Esta encenação que captura nosso olhar como sujeito vidente é em tudo devedora da experiência escópica que o texto de Hubert Damisch descortina entre as aproximações entre o teatro e a pintura pois a cortina que nos convida a penetrar visualmente o espaço de encenação do ato de pintar é também a cortina que indica o limite da suspensão de descrença que desencadeia o abrir das cortinas: limite entre duas cenas.

Não nos parece fortuito, tampouco, que seja *Clio*, a musa da História, a figura alegórica a figurar nesta tela, que aparenta apontar a um só tempo para o movimento de perpétua dissolução que ameaça a retenção e fixidez representacional, ao mesmo tempo em que garante que seja também a pintura que nos permite o reenvio imaginativo, ficcional e estruturante que o enquadramento escópico proposto por Vermeer nos convida como testemunhas do ato “histórico” de olhar e sermos olhados pelos tempos do quadro que a um só confirma e desconstrói sua fixidez *eucrônica*.



Johannes Vermeer (1632-1675),  
*A Arte da Pintura*(1666-1668)  
Óleo sobre tela, 120cm x 100cm  
Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria

O *Autorretrato em um Cavalete em um Atelier*, de Carracci, por sua vez, ensaia um gesto inaugural, nesta espécie de *bozzetto* que é a inserção deste quadro de aparentes reduzidas dimensões na cena da representação pictórica. Autorretratos já abundavam no vocabulário da pintura renascentista, todavia, aqui se trata de uma outra experiência deste olhar que, como o dissemos acima, problematiza a própria ontologia estrutural do sujeito vidente, sujeito da representação.

Neste exercício – ensaio – intelectual de Annibale Carracci o que está em jogo é o *quadro do retrato*. Em outras palavras, ao pintar “seu” próprio “autorretrato”, algo do circuito representacional colapsa como “verdade” da representação. De maneira explícita, a “metalinguagem” como ficção reflexiva do sujeito nas dimensões da linguagem, da “vidência” e da representação tornam-se o objeto da própria pintura e o que está em xeque aqui é a potência mesma de a pintura poder de fato representar “algo” de maneira crível e “objetiva”. Se nada mais, é a própria lógica referencial que entra em colapso aqui ao encenar, na miragem que é esta metapintura, sua própria falência como objeto de representação “natural”. A pintura é, portanto, “teatro” também nisto que a problematiza como uma encenação cônica de seu “representar” a representação.



Annibale Carracci (1560-1609)  
*Autorretrato em um Cavalete em um Ateliê*, 1604  
óleo sobre tela, 42,5cm x 30cm  
Galleria Degli Uffizi, Florença, Itália

Assim, mais que um espelho *do* mundo, a arte – por meio de suas figuras (em sentido explicitamente ambíguo aqui) - converte-se em uma janela *para* o mundo como estrutura capaz de *dar a ver*. A apoteose do que se passa com a metalinguagem acontece quando ela mesma se torna a miragem que dá a ver nada senão o limite, o umbral em que se problematiza este sujeito incapaz de escapar desta “armadilha de olhares”, conforme Lacan. São quadros como este que nossa hipótese considera terem levado Hegel a decretar o esgotamento de uma determinada função simbólica da arte: seu cessar, sua “morte”.



Diego Velázquez (1599-1660), *Las Meninas*, 1656.  
óleo sobre tela 3,20m x 2,76m  
Museu do Prado, Madrid, Espanha

À pergunta: “Que quis fazer o pintor?, responde-se: aquilo que está diante de nossos olhos. A presença do quadro que ocupa toda esta altura incita-nos a reconhecer o quadro mesmo...” (LACAN, 1966-67, p. 209). É de Lacan a proposição que se interprete a lógica representacional de *Las Meninas* segundo a janela e não segundo o espelho. Ele resgatará de Freud o termo *representante da representação* (*Vorstellungsrepräsentanz*), pois, mais que a alguma “realidade” exógena, o quadro remete à sua própria capacidade de



representar, o que, para Lacan, é se lê como o sujeito vidente que, é “preso” na “armadilha de olhares” que a engenhosidade velazquiana é capaz de encenar. Somos nós que a um só tempo olhamos e somos capturados pela armadilha velazquiana do olhar.

Uma tela vista do avesso. Ela está sobre este quadro. Ele abre este quadro e este quadro está virado – *O que vocês tem a dizer?* – este é o plano essencial de onde devemos partir, o que a meu ver Michel Foucault, que lhes recomendo ler, em seu notável texto, evitou. Este é o ponto ao redor do qual importa fazer girar todo o valor, toda a função deste quadro. Eu diria que este quadro é efetivamente uma espécie de carta virada, e não há modo de não se dar conta do fato de que ele é como uma carta virada, que ele assume seu valor de ser o módulo e o modelo de outras cartas. Esta carta virada aí está para fazer com que vocês possam derrubar as suas cartas<sup>48</sup>. (LACAN, 1966-67, p. 209).

Aquilo que se veda à visão – a tela virada do avesso – é o motivo – em tese interdito mas igualmente interdito (“entredito”) – que constituirá a mola propulsora da argumentação lacaniana, a qual gostaríamos aqui de aproximar de tudo o que se ergueu nesta tese como arcabouço teórico. A linguagem permite significar a partir de um furo (*trou*) constitutivo que marca a fissura do tecido do sujeito em seus efeitos.

O “vazio”, “o furo”, a “fenda”, a “fissura”, a “fratura”, a “rasgadura” são todos significantes que participam de um mesmo campo semântico – tramado, neste caso, de dentro das teorizações lacanianas, constituindo assim um campo discursivo. A noção de um claro “limite” representacional marcou as mais complexas e, por vezes, atordoantes máximas e proposições lacanianas.

---

<sup>48</sup> “Il est sur cette toile. Il œuvre ce tableau et ce tableau est retourné - *Vous avez quoi à dire ?* - ceci est le plan essentiel d'où nous devons partir, et qu'à mon avis Michel Foucault -que je vous ai tous prié de lire - dans son très remarquable texte, a éludé. C'est en effet le point autour de quoi il importe de faire tourner toute la valeur, toute la fonction de ce tableau. Je dirais que ce tableau est effectivement une sorte de carte retournée, et dont nous ne pouvons pas ne pas tenir compte qu'il est comme une carte retournée, qu'il prend sa valeur d'être du module et du modèle des autres cartes. Cette carte retournée, elle est là vraiment faite pour vous faire abattre les vôtres”. Tradução nossa

Este vazio estruturante assombra um determinado modo de “dar a ver” o “irrepresentável” – os conteúdos que resistem à simbolização e que, no entanto, deixam seus rastros ou efeitos, a partir de cujas ressonâncias é-nos dado, à maneira de como o “belo” se adona do texto winckelmanniano, ao insistir que não se trata da “beleza em si” mas de como ela fulgura na escultura grega.

Tal apreensão do belo também se captura na leitura que Jacques Derrida (1978) nos oferece do juízo estético kantiano em que o *parergon* – a moldura, o enquadramento – acomoda a estrutura e o lugar de outro modo “impensável” do “belo em si”, para além de toda e qualquer “representação” atrelada ao “referente”. É a esta “estrutura da beleza livre”, advinda da argumentação derrideana em torno do belo kantiano, que nos permite o desfiar da estrutura representacional exemplarmente apresentada pelo texto de Hubert Damisch.

A obra de arte como um “problema” filosófico, cujas ressonâncias estéticas afetariam o sujeito da linguagem, não só o atordoam, como aparentam estar na origem “mítica” das determinações do “tom” que se detecta no texto de Winckelmann. O texto – e, em específico, o texto de Winckelmann, não é senão um sintoma sob a forma de “rastro” de como a “captura” ocular, escópica (nos termos lacanianos), revela a impossibilidade de poder simbolizar de outro modo esta cena na qual tanto o sujeito se inclui como se organiza. Sua “metalinguagem” me é interdita e entredita.

É o que parece guiar a reflexão que expõe no excerto abaixo retirado de um texto de Gérard Wajcman, cujas ressonâncias lacanianas são determinantes para o modo como o autor lê as obras de arte em um quadro onde elas constituem a um só tempo indagação e resposta.

As obras de arte não se entregam facilmente, elas propõem questões, e as obras importantes mais questões que as demais, o que não as impede tampouco de serem respostas. Quer dizer, elas mesmas constituem-se como respostas às questões. Quando olhamos um quadro, há a pergunta que forma seu horizonte. É isto que é preciso achar. À qual pergunta ele oferece uma resposta? – um pouco à maneira do

jogo surrealista: tenho uma resposta, quem tem uma pergunta? Que haja uma pergunta que forma o horizonte de uma obra é o que desenha um gênero de perspectiva, outra que a geométrica ou a atmosférica, há qualquer coisa nas obras de arte como uma perspectiva do pensamento, que lhes concede sua profundidade não-ilusória, uma espessura, por assim dizer. Em uma obra de arte, é pois a resposta que nos propõe a pergunta frequentemente- não porque ela aí esteja enredada ou evitada, mas porque, na maior parte do tempo não se vê que a obra é tão simplesmente uma resposta.<sup>49</sup> (WACJMAN, 1998, p.34. Tradução nossa)

É o apelo a esta imagem interdita, que se oferece como resposta a propor indagações, que nos moveu para o resgate do texto winckelmanniano. Ao vermo-nos vendo aquilo que ele ali escreve, Winckemann sobrevive “como escritura” para além de suas imprecisões históricas. Sua poeticidade encontra-se na origem de nosso retorno a este texto quase esquecido, condenado ao olvido, proscrito como excentricidade datada. Ignorar a complexidade de suas motivações, dos sintomas que ali se puderam flagrar, surpreender, à maneira do *rébus* do sonho – material a ser decifrado neste abraço entre o escrito e a imagem, nos resultaria injusto.

Intriga-nos a denegação que implica na condenação das estruturas retóricas que figuram no discurso histórico, pois que não se pode ignorar aquilo que ele é: relato convertido em escrituralidade. Uma tal “denegação” oferece-se à escavação de fatura “arqueológica” em que se abismou Sigmund Freud. Denegar é compreender que a imposição deste outro sintomal é inegável. Eis o paradoxo que a psicanálise irá descortinar: denega-se pois a presença a ser elidida como latência já se mostra no exercício de suas aparições fantasmiais.

---

<sup>49</sup> “Les oeuvres d’art ne se livrent pas aisément, elles posent des questions, et les oeuvres importantes plus de questions que les autres. Ce qui ne les empêche pas d’être aussi des réponses. C’est-à-dire qu’elles sont elles-mêmes des réponses à des questions. Quando on regarde un tableau, la question qui fait son horizon, voilà ce qu’il faut trouver. À quelle question apporte-t-il une réponse ? – un peu comme dans le jeu surréaliste: j’ai une réponse, qui a une question? Qu’il y a une question qui forme l’horizon d’une oeuvre, cela dessine un genre de perspective, autre que géométrale ou atmosphérique; il existe dans les oeuvres d’art quelque chose comme une perspective de pensée, qui donne un profondeur, non illusoire, une épaisseur si on veut. Dans une oeuvre d’art, c’est donc la réponse qui nous pose souvent la question – non parce qu’elle serait spécialement emmêlée ou contournée, mais parce que, la plupart du temps, on ne voit simplement pas que l’oeuvre est une réponse, toute simple.”

O fantasma é uma resposta que proporá uma pergunta. A pergunta é o que está na origem do movimento de um pensar a imagem, reflexão com a qual se iniciou este capítulo.

#### 4.7 Winckelmann, Ruskin, Pater

Nosso retorno à textualidade de Johann Joachim Winckelmann no intuito de desvendar-lhe a retoricidade que sua escrita, marcada pela melancolia de um luto, em que vislumbramos o sentido mesmo, a razão ontológico-discursiva de todo um saber, compreende-o como inscrito em uma trama na qual se inserem outros “escritores” que se ocuparam de motivos a povoar a “História da Arte”.

Nesta seção de nossa tese, as escrituralidades de John Ruskin (1819-1900) e Walter Pater (1839-1894) se costurarão ao tecido argumentativo do texto, no intuito de iluminar os modos de relação e sobrevivência que possam justificar, por meio da análise comparativa, que os vejamos como partícipes que comungam de uma mesma “crença” na estetização retórica da escritura, em nossa aproximação às sobrevivências sintomais winckelmannianas.

O tom melancólico – o *tropikos* (WHITE, 2014, p.14) – por uma arte perdida ou que se deve preservar como monumento à memória, que se detecta em Winckelmann, é compartilhado sobretudo com Ruskin. Todos os três autores, todavia, encontram na escritura uma espécie de gozo, que será curiosamente perpetuada até as reflexões estéticas de Louis Marin (1977), em que o gozo do pictórico se converte no gozo que a *Ekphrasis* pode desencadear no sujeito. A entrega à deriva do poético é explícita e assumida como tal nos dois críticos novecentistas.

Ao lado do gozo estético, outros conceitos parecem ter origem na obra de Winckelmann, conforme nosso olhar interpretativo: a melancolia e o luto. São eles, à maneira de sombras sintomais ignoradas e denegadas- que pautarão o tom mistagógico e apocalíptico dos grandes tratados contemporâneos sobre o “fim da história da arte”, a saber, *O fim da História da Arte*, de Hans Belting (2006) e *Após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da história*, de Arthur Danto (2006), cujas motivações primeiras se

anunciam, é importante que se o ressalte, já em Georg Wilhelm Friedrich Hegel em seus *Cursos de Estética*, ministrados na Universidade de Berlim, em 1820, para nós, encontram-se já patentes no tom insistentemente nostálgico winckelmanniano.

À melancolia winckelmanniana, que sobrevive nos textos de que nos ocuparemos nesta seção da tese, segue o corolário de um tom que se confirma paulatinamente mais e mais apocalíptico, a partir das ressonâncias *não explicitamente enunciadas*, como nos instrui Werle, que se podem detectar no texto hegeliano e seus cursos de *Estética* (1993).

Esta “morte” da arte confirma-se em Hegel a partir do tom explicitamente alegórico que tende a marcar sua filosofia, em que o “histórico” vincula-se à maneira como a escrituralidade hegeliana o converte em nada senão reflexo do “tempo”. Em outras palavras, se a “História” alegoriza o tempo por meio da periodização, esta nada é senão um recorte que revelará como o tempo só se o pode “medir” a partir de sua escansão arbitrária. Esta “morte” ensaia-se a partir da problematização dos limites representacionais que a pintura encena no Barroco, isto é justamente no século que antecede a produção filosófica hegeliana.

Em Hegel, contudo, como o esclarece Marco Aurélio Werle (2011), a questão do “fim da arte” não é “diretamente enunciada” nos textos da *Estética*. A consciência histórica que se instaura sob as reverberações traumáticas, transformadoras e igualmente perturbadoras da Revolução Francesa (1789) implica uma certa escatologia em que os “objetos” que constituíam o “mundo” até então são repensados e as fundações da *poiesis* artística não poderiam sobreviver incólumes. Em Hegel, o presente e o passado da arte são implicados em uma dialética e aquilo que constitui sua “verdade” não pode ser enunciado senão “indiretamente”, como se o pode ler no excerto citado no início deste capítulo, extraído de *A fenomenologia do espírito*.

A este sentimento de uma força – que, uma vez que se a percebe como um movimento incessante e dialético, que aparenta em sua fenomenologia deixar nada senão “vestígios”, a partir dos quais se pode construir um edifício que se “desconstrói” “tijolo por tijolo” e se nomeia História – é que a “morte” e o “fim da arte” podem ser compreendidos no texto de

Hegel. Ele não decreta o “*fim*” da arte mas sim de uma determinada “função” simbólica que se atribuía a ela.

As significações elevadas e excelsas que se instalariam na arte como encarnação simbólica cessariam. Ela não seria mais “revelação” do Outro divino, teológico. Suas determinações “simbólicas” a haviam abandonado. Ao mesmo tempo, a arte abre-se para um campo indefinido, campo de indeterminações férteis. A arte poderia significar sem o vínculo de uma referencialidade a presidir e a comandar todo o sua delimitação morfológico-semântica.

As formulações hegelianas nascem da “emancipação” que a obra de arte e o domínio estético haviam atingido no século XVIII em que sua autonomia ontológica se confirma na fórmula “arte pela arte”. A obra de arte torna-se um “fim em si mesma”. Uma aporética instaura-se a partir deste novo estatuto da arte: a “arte” como conceito se encontraria clivada entre a “abertura” e a “restrição”.

É, portanto, emblemático que esta consciência de uma autonomia do campo artístico tenha lugar no século em que Winckelmann fabula sua “História da Arte” a partir de como o belo se reflete nas obras. Em outras palavras, não é de outro lugar senão da própria “arte” que se pode “depreender” o belo. Não o “belo em si”, este para sempre atinente ao campo de uma teologia negativa. Daí que não se possa senão o entrever, o “sonhar”. Todo um terreno de significações surge e se delimita a partir da impossibilidade de aceder ao “belo em si”, que, portanto, converte-se em uma ficção estruturante. Ousaríamos mesmo dizer que é o “belo em si” a ficção, por excelência, que provê o fundo do qual surge a “História da Arte” *como figura*.

É desta “ausência” constitutiva do inominável, do irrepresentável, do “belo em si” que escapa à simbolização que todo um território se demarca sob o nome de “História da Arte”: figura do discurso tramada a partir disto que não pode ser senão percebido indiretamente a partir de seus “reflexos”.

Este é o *leitmotif* mais estruturante, que autoriza nosso retorno ao texto winckelmanniano, assim como aquilo que nosso texto trama como “ficção teórica” (CERTEAU, 2011).

Trata-se de um *Leitmotif* que se imiscui sob os mais distintos “véus” e mascaramentos a presidir a abordagem lacaniana de um sujeito vidente,

sujeito da representação que se “perde” e “elide” neste “(des)encontro” estruturante com o objeto. Ora, ao projetar naquilo que se entende ali como “quadro”, nada seria senão um *trompe l’oeil* que tão somente se confirma como se articula a argumentação kantiana em torno do estético.

Esta seria a “estrutura” mesma da “beleza livre” que Derrida enxerga nas formulações de Immanuel Kant, e que se encontram aqui como um saber intuído que se alastra em efeitos, ante a renúncia winckelmanniana em “lidar” com o “belo em si” e “permitir” que a *literariedade* (TODOROV, 1999) se adone do tom de sua escritura. Não é outra a cena que nos autoriza aqui a propor aproximações entre Winckelmann e os críticos novecentistas Walter Pater e John Ruskin.

A possibilidade de que se possa pensar como a ser este *leitmotif* o fundo do qual esta figura – nomeada “História da Arte” – se destaque, invalida de antemão que se possa deixar de compreender o que constitui o centro da reflexão que propõe esta tese: pensar a “verdade” de todas as grades interpretativas, exegeses, tipologias, classificações, uma vez que se convertem em discurso da arte, para além desta presença espectral, suposta e imaginada que é o “belo em si”, seria ignorar a condição de “construto” que é o discurso em torno dos “objetos” da arte.

A “verdade histórica” não coincide com qualquer fabricação interna ao discurso. Não há coincidência alguma entre “verdade” e “referente”. Toda a lógica do par “ausência/presença” parte igualmente de um campo governado pelo que os teóricos com os quais se trabalha nesta tese identificaram como sendo o campo da metafísica a estrutura triunfante no pensamento ocidental. No fundo, esta é uma lógica que foi tramada para sustentar e acomodar uma oposição binária. É desta constatação que nasce a filosofia derrideana ou a afirmação lacaniana da indestrutibilidade atrelada à “nadificação” que implica o significante como elemento ao qual não se pode atrelar nenhuma significação última e definitiva, uma vez que ele é a face mais plástica da estrutura da linguagem. E é o que se passa no sonho como *rébus*, uma vez que ali, assim como na psicose, “os significantes se põem a cantar sozinhos” (LACAN, 1985).

O que se arremeda na língua como um sistema no qual as significações se tramam a partir das relações de “negatividade”. O sistema da língua é, portanto, *teológico* em como organiza o jogo de diferenças que o

estrutura. Ignorar este enquadramento invalida qualquer tentativa de conceber a Alegoria como se a trama neste texto em que, o “belo em si” figura como a figura capaz de ficcionalizar todas as proposições e narrativas a delimitar o campo discursivo da arte a partir do fantasma do “juízo estético”.

O “inchaço” ao mesmo tempo que uma certa impotência analítica que as proposições kantianas em torno do juízo estético implicam aparentam reverberar sobre aquilo que se dá com o sujeito hegeliano, em que, liberto das “relações substanciais primitivas”, calcadas em uma concepção fusional com a natureza, o homem avança para, nas palavras de Werle, um desdobramento das “potencialidades interiores subjetivas e reflexivas”.

O “sujeito”, como se o concebia em Hegel, é, portanto, “inflacionado” e isto se anuncia no faculdade de julgar kantiana. Isto se dá no horizonte do idealismo romântico alemão, cujos primeiros indícios cremos figurar no texto winckelmanniano. Afinal, como se o intentou demonstrar, por meio da glosa de suas citações, há na insistência winckelmanniana em “tocar” o belo sem o esgotar em formulações acadêmicas, como ele mesmo o afirma, a remissão a este sujeito que se “infla” e “incha”, nem que o seja por meio de sua poeticidade, uma “saída” em que se abisma o “sublime” do Romantismo.

Uma vez que uma determinada função simbólica da arte fenece, cessa e a arte “seculariza-se”, poderíamos ser levados a crer que, de fato, todas essas determinações metafísicas haviam desertado o campo da arte. Em primeiro lugar, cabe a constatação de que toda a formulação hegeliana não possui outra origem senão aquela instaurada pelos textos que estabeleceram uma espécie de mapa interpretativo calcado nas determinações metafísicas.

O que nos afigura como hipótese é que não tenha sido outra senão esta a motivação desejante que nos reenvia à escrituralidade winckelmanniana: a metafísica, que é objeto da reflexão estruturalista e pós-estruturalista, e que informa o tecido teórico desta tese, nada faz senão operar a partir de um desvelamento que resulta no desnudamento das estruturas da linguagem como molduras, enquadramentos que sustentam um olhar e o dizer que desencadeia a base vidente da linguagem.

Derrida não hesitará em denunciar o enredamento e os fantasmas metafísicos que insistiam em rondar as elaborações teóricas de seus contemporâneos, filiados ao estruturalismo.



Derrida assumirá o papel de compreender como o *logos* só pode levar às últimas consequências a “utopia estruturalista”, uma vez que se compreenda que uma tal desconstrução só se pode dar a partir da constatação de que é o texto em sua materialidade escritural, portanto, a partir do que a própria linguagem interditara como “desvio”, “indeterminação” que fertiliza o traço do texto que se pode “imaginar”, como Rousseau, uma outra cena, aquela que precisa ainda render-se às imposições que escravizam o campo da significação. Se é ainda de todas estas determinações que autorizam a significação que advém o *desconstrucionismo*, ele tampouco poderá ultrapassar aquilo que a linguagem autoriza.

E é daí que se aproximam Hegel e Derrida, como distintos momentos, de uma “morte” tão somente insinuada antes que categoricamente anunciada, pois que lidar com a linguagem como miragem representacional implica uma “espécie” de “morte”: aquela da cessão da possibilidade de significar.

Com efeito, dentro do quadro que aqui delimitamos, a significação é objeto de uma temporalização cuja indeterminação só se pode vislumbrar uma vez que se constate que o sujeito, ao ingressar no simbólico, passa a compactuar com uma estrutura que o precede e o sucederá.

Ele é nada senão eclosão transitória. Se esta estrutura cessasse de exercer aquilo de que se constitui o sujeito e que, ademais, nos ultrapassa, que espécie de relação manteríamos com o que nos dá a ver a linguagem?

Há, na escritura de Winckelmann, Pater e Ruskin uma encenação escriturária em que a declarada “evitação” dos motivos advindos de uma “filosofia acadêmica”, explicitamente aludida por Pater como aquilo que escapa ao escopo do crítico como desnecessárias questões “metafísicas”, insistem, contudo, na escrituralidade desses autores em torno dos objetos de que se ocupam, como uma sombra fantasmal, indício sintomal que acaba por impor sua presença como motivo que afeta a textualidade.

Como lembra Derrida, em *La Vérité en Peinture*, a “arte” tem sua lógica fincada no terreno das oposições metafísicas que a sustentam, que em seu texto assume a fórmula da vacilação entre “forma e matéria” e todos os seus “derivados”, binarismo extraído do texto heideggeriano *A origem da obra de Arte*, em que o questionamento se estrutura a partir do “ser-obra da obra e o ser-coisa de uma coisa em todas as determinações da coisa sustentam mais

ou menos implicitamente toda a filosofia da arte (*hypokeimenon*<sup>50</sup>, *aistheton*<sup>51</sup>, *hylè*<sup>52</sup>)<sup>53</sup>". (DERRIDA, 1978, p.35. Tradução nossa).

É possível que a arte agonise, mas à sua morte e a seu luto (Heidegger não fala de luto) serão necessários alguns séculos [...] A arte, no que tange à sua mais alta destinação, é para, Hegel, um passado (*ein Vergangenes*), ao que Heidegger aparenta vincular: "Apenas permanece a questão: a arte ainda é, ou não mais é um modo (*Weise*) essencial e necessário segundo o qual a verdade decisiva adviria (*geschieht*) para nosso ser-aí historial (*geschichtliches*)? Mas se ela não o é mais, insiste a questão de saber o porquê. A decisão no que diz respeito à proposição de Hegel ainda não teve lugar<sup>54</sup>." (DERRIDA, 1978, pp.35-36. Tradução nossa)

---

<sup>50</sup> *Hypokeimenon*: Hypokeimenon é um termo da filosofia grega antiga. Pela primeira vez, este termo é encontrado em Anaximandro e Anaximenes, mas também em Demócrito. Seu espectro completo não é desenvolvido por Platão, mas por Aristóteles. Em Aristóteles, hypokeimenon significa o que se diz ser algo, porque insiste como elemento de aterramento, como substrato ou assunto, na alternância de estados. Do *hypokeimenon* tudo é pronunciado, mas não é pronunciado por outro. O *hypokeimenon* é, por si só, totalmente livre de todas as determinações. Por causa de sua própria falta de propriedade, é adequado ser transportador de diferentes características. O substrato é, em particular, a matéria não qualificada, que assume formas em mudança. A palavra grega *hypokeimenon* traduziu Boeio com *subiectum* em latim. O *subiectum* latino foi originalmente compreendido como uma "coisa permanentemente presente".

<sup>51</sup> *Aistheton* – sensível, percebido pelos sentidos; usado por Platão em contraste com *noeton* (inteligível) para indicar o aspecto visível da causa primeva do mundo manifesto.

<sup>52</sup> Aristóteles sustentou que o composto, a *proté ousía* ( por exemplo: esta árvore) resulta da união de dois princípios universais, a *hylé* ou matéria-prima universal, indeterminada ( não é água, nem ar, nem fogo, nem terra, etc.) que não existe, com as "formas das espécies" (*eidos*), neste caso, com a forma comum de árvore. A essência (*eidos*), segundo Aristóteles, é a forma comum de uma dada espécie de entes. Todos os homens possuem a mesma essência, homem. A essência árvore tem um *tó tí*: os ramos, as folhas, o tronco, etc. O *tó tí* é o *quê-é* ou seja a forma, essencial ou accidental, de algo. Exemplo: o *tó tí* da espiga de trigo é a forma desta e distingue-se do *tó tí* da espiga de milha e do *tó tí* do rosto humano. Se Joana se distingue de Mariana e de Francisca isso deve-se aos acidentes, isto é, as particularidades singulares que as distinguem entre si e que são *tó tí*s: o nariz arrebitado de uma e o nariz aquilino de outras, O *tó ón* é o ente, o que é, o existente, qualidade que é comum aos diferentes *tó tí*s. O Mundo do Mesmo ou mundo dos arquétipos ou Ideias ou Modelos perfeitos, acima do céu visível, possui *tó on* e *tó tí* no que respeita a cada arquétipo: o *tó tí* do Triângulo é diferente do *tó tí* do Círculo e do *tó tí* do Belo.

<sup>53</sup> "...de la forme et de la matière, avec tous ses dérivés [...] questionnement sur l'être-oeuvre de l'oeuvre et l'être chose de la chose dans toutes les déterminations plus ou moins implicitement dans toute l'histoire de l'art (*hypokeimenon*, *aistheton*, *hylè*).

<sup>54</sup> "Il est possible que l'art agonise, mais à sua morte e à son deuil (Heidegger ne parle pas de deuil) [...], il faudra bien quelques siècles [...] L'art, du côté de sa plus haute destination, est pour nous un passé (*ein Vergangenes*)... Heidegger enchaîne: "Seulement la question demeure: l'art est-il encore, ou n'est-il plus un mode (*Weise*) essentiel et nécessaire selon lequel la vérité décisive [décidante] advient (*geschieht*) pour notre être-là historial

Em outras palavras, o *substrato* – “a coisa permanentemente presente”, o “sensível” e a “essência” que empresta identidade à “coisa” subjazem à escrituralidade dos autores que se encontram nesta seção de nossa tese.

É por meio de seus “reflexos”, “impressões” que o belo – da arte - preside à concepção semântica e, mais explicitamente, discursiva e tropológica que fará dos textos destes três autores uma verdadeira “armadilha” de “captura” do que é o beleza a partir de suas fulgurações no objeto, cujas impressões devolvem a fusão em que sujeito e objeto se confundem.

Para nós, isso encontra-se na origem das determinações que apelam para o que, em nosso texto, é a *retoricidade* que sustenta a significação da escrituralidade como “tom” – *tropikos*.

Nossa argumentação propõe que o sintoma alegórico se insinua na linguagem em torno da arte a partir de seus efeitos estéticos reflexivos e refratados.

A “arte” só se afirma como um significante cujo sentido supostamente ancora-se na sua possibilidade de abarcar um conjunto de objetos, no mais das vezes, disparatados e discordantes, como a estrutura de acomodação museológica – antecipada pelos Gabinetes de Curiosidades – confirma.

Esta arte que se encontra inexoravelmente perdida, e da qual só nos chegam suas ruínas e fragmentos, como se o pode ler explicitamente em Winckelmann, que, nas palavras de Walter Pater, implica a inequívoca contribuição winckelmanniana que insiste como sobrevivência estruturante.

Tal “sobrevivência” permite, por meio de seus motivos pretéritos, a confirmação de que a costura entre o “belo” ao passado da arte ocidental encontra-se na origem do desejo melancólico destes autores na insistência de que só a citação da *preteridade* como “fetiche” discursivo pode devolver-nos o belo ou mesmo nos darmos conta de sua inacessibilidade como “coisa em si”.

Afinal, o *aistheton* grego, que figura no excerto derrideano supracitado, indica a “base visível” da causa primeva do mundo manifesto. E não nos pareceria disparatado, conceber uma aproximação com a base vidente que se

---

(*geschichtliches*)? Mais s'il ne l'est plus, alors demeure la question de savoir pourquoi. La décision au sujet de la proposition de Hegel n'a pas encore eu lieu.”

associa às primevas vozes da paixão no texto de Rousseau que inspiram a hipótese de Derrida de que a metaforicidade antecede a literalidade.

O “belo”, assim concebido e estreitamente vinculado à sua condição de ruína e fragmento *enquanto citação* aproxima-o do passado como o Outro a ser “revelado” *reflexivamente* pelo *logos*.

Uma interdição encontra-se no fundamento da citação assim percebida e é só assim que, ao sugerir falar sobre o belo a partir de suas impressões, como o fazem Winckelmann, Ruskin e Pater, o referente histórico interdito, torna-se nada senão um dos muitos nomes que pode acomodar o “discursivo”. Além disso, ele se torna primo-irmão do “estético”, como princípio estruturante de toda uma apreensão da linguagem e de seus motivos sobreviventes a tornar o campo em que ela se circunscreve como objeto de um discurso aquilo que das ruínas fizeram os europeus, ao instalarem em sua concepção paisagística fragmentos de ruínas e monumentos.

A exemplo daquilo que se passa, entre inúmeros outros exemplos neoclássicos – ingleses, sobretudo – o Parc Monceau, em Paris, é uma alegoria à insistência fantasmal da citação sob a forma de ruínas. Só esta ancoragem pretérita que é a citação permite ver na preteridade que se converte em objeto escritural a mesma fabulação que torna o jardim parisiense uma paisagem citacional anacrônica.

Assim, a apreensão do “belo” por meio de seus efeitos, implica uma translação que é da ordem de uma tropologia: aquilo que se passa com as ruínas no Parc Monceau devem ser percebidas como o “fantasma da citação”. O “belo” – que discursivamente só se apreende por meio de seus reflexos – é, portanto, uma das maiores invenções metafísicas e sua “inefabilidade” impele o discurso a inventá-lo, fabulá-lo a partir daquilo que se crê encarnado no objeto de arte sob a forma de material citado.

Não à toa é a “carne” tornada marmórea, na escultura grega, que inspira em Winckelmann todo o “desvario” – a “*reverie*”, como proposta por Pater – a imaginar-se entre os corpos outrora viventes, cuja “beleza” se julga tão envolvente a ponto de que se a eternize por meio do pétreo marmóreo, contanto que a esta dureza da pedra se possa emprestar a graça, o movimento, o *pathos*. É justamente este *pathos* que Warburg interpretará como o *leitmotif* que governa todos os esforços que pautarão a arte ocidental e que

primeiramente flagra nos textos literários fundantes da cultura grega, a comandar, à maneira de um “sintoma” – como o lerá Didi-Huberman, a seguindo as investigações de Freud e Lacan – as sobrevivências clássicas na morfologia artística renascentista.

Em outras palavras, uma vez que o “belo” só se o possa confirmar, para Winckelmann, a partir da encarnação do que é o corpo grego nos objetos “citacionais” que lhe permitem remetermo-nos anacronicamente a este passado, objeto de sua fabulação escritural, o passado nunca terá passado. Com efeito, o fragmento da preteridade (as ruínas, fragmentos, artefatos, relíquias – sua “potência figurativa”, diria Didi-Huberman, a figurar os Gabinetes de Curiosidades que povoavam a cena antiquária vivenciada por Winckelmann) foi inscrito no tecido discursivo que nasce com o texto winckelmanniano como um modo inalienável de aceder ao “belo” impossível. Mas não se trata apenas ao “belo” da arte, mas ao belo que permite que a “arte” – como campo discursivo que se crê atinente aos referentes citacionais de que alega falar – constitua-se como a cena privilegiada deste teatro do olhar, constitutivo do tecido subjetivo da linguagem. É isso que permite-nos “imaginar” esta cena em que o sujeito vidente se dá a ver enviezadamente, tropologicamente, por meio de uma “alegoria” estruturante que se encena a partir de como somos todos capturados por aquilo que nos olha, *naquilo* que nos olha.

É assim que a escrituralidade de Winckelmann torna-se o feito de uma encenação estruturante da base vidente da linguagem, problematizada por Merleau-Ponty, e por Lacan.

“O poder de ser profundamente movido pela presença de objetos belos”, diz Pater no ensaio que dedica ao autor alemão. Isso sintetizaria, a nosso ver, a contribuição de Winckelmann, confundindo-se, na delimitação discursiva do “território” da “História da Arte” no Ocidente com esta obsessão, sob a forma de “citação”.

Pater dedicou um ensaio à escritura winckelmanniana, intitulado *Winckelmann*, cuja publicação data de 1857, que foi objeto de análise no Capítulo II desta tese. No trecho abaixo, extraído do prefácio de seu *Studies in the Art of Renaissance*, Pater oferece-nos uma visão destes motivos que nascem da complexidade do estético e como ele afeta as paixões – *pathemata* – que inevitavelmente se infiltram nas “impressões” do crítico sob a forma de

texto— ele também “sujeito” à linguagem em seus efeitos estéticos e tropológicos:

“Ver o objeto como ele é em si mesmo”, foi justamente tido como o objetivo de toda crítica seja ela qual for; e, no que concerne à crítica estética, o primeiro passo em direção a ver o objeto como ele realmente é, define-se por como saber qual a *sua* própria impressão dele realmente é, torná-la discernível, consumá-la. Os objetos com os quais a crítica estética lida: música, poesia, formas artísticas e consumadas da vida, são verdadeiramente receptáculos de tantos poderes ou forças; elas detêm, como os elementos naturais, tantas virtudes ou qualidades. O que é esta canção ou pintura, essa personalidade envolvente que se apresenta na vida ou em um livro, a *mim*? Que efeito realmente produz em mim? Dá-me prazer? E, em caso afirmativo, que tipo ou nível de prazer? Como é minha natureza modificada por sua presença e sob sua influência? [...] E ele que experimenta tais impressões tão intensamente, e dirige-se diretamente à análise e discernimento destas, não precisa preocupar-se com a questão abstrata do que é a beleza em si mesma, ou sua exata relação com a verdade ou a experiência, - questões metafísicas, tão inúteis como questões metafísicas alhures<sup>55</sup>. (PATER, 2010, p.3. Tradução nossa. Grifos do autor)

A complexidade das determinações, sob a forma de rastros e impressões, advindas de um desejo melancólico e enlutado, parecem ecoar no modo como Walter Pater detecta sobrevivências winckelmannianas.

---

<sup>55</sup> “To see the object as in itself really is”, has been justly said to be the aim of all true criticism whatever, and in aesthetic criticism the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly. The objects with which aesthetic criticism deals, music, poetry, artistic and accomplished forms of human life, are indeed receptacles of so many powers or forces; they possess, like natural elements, so many virtues or qualities. What is this song or Picture, this engaging personality presented in life or book, to *me*? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? And if so, what sort of degree of pleasure? How is my nature modified by its presence and under its influence? [...] And he who experiences these impressions strongly, and drives directly at the analysis and discrimination of them, need not trouble himself with the abstract question what beauty is in itself, or its relation to truth or experience, - metaphysical questions, as unprofitable as metaphysical questions elsewhere.”

Ora, se como diz Pater, os objetos de que trata a escrituralidade crítica são “receptáculos”, ele os confirma como sendo atravessados por uma significação que os transcende, ainda que paradoxalmente dependa de sua fisicalidade.

Ainda que Pater rechaça a metafísica, é ela que informa sua apreensão do objeto de arte, como aquele tais objetos extraem sua potência de significar da vacilação entre “a obra” e a “coisa”, como sugere Heidegger.

Há em Pater, assim como em Winckelmann, uma espécie de “evitação” dos encaminhamentos estritamente filosóficos do belo. Ele os reputa como excêntricos à esfera de atuação do crítico. Ele se concentrará “nas impressões” que tais objetos possam “deixar” como rastro, a partir do qual se estrutura a abordagem *ecfrasal* que marca o *movimento de translação* que torna o objeto *efeito da impressão que resta*.

É dos restos que em Winckelmann encarnam na ruína, em Ruskin nos monumentos arquitetônicos a serem preservados e em Pater naquilo que do resto se converte em *Aisthesis* que os pode imaginar juntos. Para nós, é da denegação explícita que o estético filosófico encerra como estrutura de acomodação discursiva da subjetividade inflada que se anuncia em Hegel, que nascem os textos de Winckelmann, Pater e Ruskin.

Em John Ruskin, cuja contribuição como crítico e mecenas foi determinante para os Pré-Rafaelitas ingleses, as sobrevivências de um determinado modo de aproximar-se do objeto “estético” inaugurado pelo texto winckelmanniano são evidentes. A nostalgia melancólica da estética pré-rafaelita em suas motivações enlutadas pelo Medievo, assim como pela “luz” pictórica das pinturas religiosas proto-renascentistas parece encontrar seu equivalente textual em Ruskin.

Ruskin, assim como Winckelmann, é um melancólico saudosista que enxerga na preservação do histórico, naquilo que o monumento, em especial a arquitetura, retém como efeito do tempo na matéria, sua maior motivação como teórico.

Em *The Stones of Venice* – cuja estruturação parte de uma proposição alegórica em que a “pedra” – signo da sobrevivência temporal – é a alegoria sob a forma de significante a intitular o primeiro capítulo da obra, batizado: “the quarry” – a “pedreira”. Trata-se de uma “imagem” que, no texto de Ruskin,

organiza a sua escritura em torno de como o motivo da “pedra”, da “pedreira” se converte nas três cidades cujo poderio se retira do domínio dos mares. Seu texto, que se assemelha verdadeiramente a um romance, reúne três cidades – três “tronos” ao redor do domínio oceânico. Três tronos, cujo poder, se assentou sobre o que o mar lhes entregou. É interessante resgatar o incipit do texto de Ruskin:

Desde que primeiramente se assentou o domínio dos homens sobre o oceano, três tronos, cuja distinção eleva-se acima de todos os demais, forjaram-se sobre suas areias: os tronos de Tiro, Veneza e Inglaterra. Da primeira destas grandes potências só nos resta a memória; da segunda, a ruína, da terceira, que delas herda a grandeza, mesmo que se esqueça de seu exemplo, pode ser levada por mais orgulhosa eminência à destruição menos sentida. A exaltação, o pecado, e o castigo de Tiro registraram-se para nós, em quiçá as mais tocantes palavras já pronunciadas pelo Profeta de Israel contra as cidades do estrangeiro. Mas as lemos como canção adorável; e fechamos nossos olhos à dureza de sua admoestação: pois que a verdadeira profundidade da Queda de Tiro cegou-nos para a sua realidade, e esquecemo-nos, ao assistirmos à branquidão das rochas entre o brilho do sol e o mar, que outrora foram “como no Éden, o jardim de Deus”. [...] Eu deveria tentar traçar as linhas desta imagem antes que ela se perca para todo o sempre, e registrar, o tanto quanto possível, a advertência que me parece ser pronunciada por cada uma das aceleradas ondas, que batem como sinos a tocar, nas pedras de Veneza<sup>56</sup> (RUSKIN, 2003, p.13. Tradução nossa)

---

<sup>56</sup> “Since first the dominion of men was asserted over the ocean, three thrones, of mark beyond all others, have been set upon its sands: of Tyre, Venice, and England. Of the First of these great powers only the memory remains; of the Second, the ruin; the Third, which inherits their greatness, if it forget their example, may be led through prouder eminence to less pitied destruction. The exaltation, the sin, and the punishment of Tyre have been recorded for us, in perhaps the most touching words ever uttered by the Prophets of Israel against the cities of the stranger. But we read them as a lovely song; and close our ears to the sternness of their warning: for the very depth of the Fall of Tyre has blinded us to its reality, and we forget, as we



O excerto que citamos acima finda de maneira emblemática, o escrito se torna a conversão escritural imbuída de eternizar uma imagem fugidia que, aos olhos de Ruskin, ameaça perder-se: “traçar as linhas da imagem” é sobre ela, a imagem, escrever, anotar, rabiscar, torná-la *ruskniana*, em uma “palavra”.

Assim como o excerto winckelmanniano em que se propõe uma imagem cuja densidade literária é inegável, em que “uma amante em prantos”, parada “à beira-mar”, acompanha com os “olhos” a “embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela crê ainda discernir na vela que afasta a imagem do objeto amado” (WINCKELMANN, 1850, op.cit.), Ruskin, oferece uma “imagem” que possa evocar no escrito, uma imagem “evanescente”, imagem que ameaça a fixação de suas motivações para o porvir.

Esta imagem nada é senão a fabulação que nasce do que autoriza o escrito. Ela parte de uma figuração metonímica em que a monarquia é “trono”, as cidades e suas riquezas “pedra” e as ondas do mar lembram-nos a todo o instante da origem da glória do trono da cidade de Veneza. E isto é o objeto da fabulação de Ruskin. Sua Veneza é “pedra” dos mares. É do melancólico que surge, nestes autores, o alegórico escritural, que nosso olhar flagrou no texto winckelmanniano.

Tal imagem se confunde explicitamente com a sintomatologia melancólica que a inspira. À ameaça da perda, segue-se sua metaforização alegórica em ambos os textos. É no que criam como *literariedade* que se encontra em nossa tese o motivo de nossa “ficção teórica”. A criação de mundo poético certamente deve imensamente, no caso de Ruskin, à sua profunda religiosidade. Não causa espécie, portanto, que seu texto recorra à escritura bíblica e às suas narrativas e alegorias: a decadência de Tiro, que se atrela ao “pecado” e as terríveis palavras cuja beleza poética, como o excerto ruskiniano ressalta, são encobertas pela beleza – poética – das palavras, “o Éden, o jardim de Deus”.

Em Ruskin, o apelo à metafísica de fatura cristã não será denegado. É de Deus Cristão e protestante que se retiram igualmente as lições altamente

---

watch the bleaching of the rocks between the sunnshine and the sea, that they were once “as in Eden, the Garden of God” [...] I would endeavour to trace the lines of the image before it be for ever lost, and to record, as far as I may, the warning which seems to me to me to be uttered by every one of the fast-gaining waves, that beat like passing bells, against the Stones of Venice.”

moralizantes, em que o “belo” se avizinha do “bom”, em seus textos. Como se o pode ler no excerto abaixo, em que a sobrevivência “no tempo” da arquitetura é o elo entre os homens cuja dissolução e desaparecimento precisam de algum modo ser testemunhados pelos vivos. A pedra que a mão pretérita toca é a pedra sagrada e consagrada como relíquia de um tempo de outros homens. A leitura do excerto de Ruskin a seguir é um pequeno tratado sobre como a Arquitetura é a testemunha deste Outro perdido no tempo que o escrito de Ruskin convida a preservar:

É a visão distante, a paciência serena e confiante, que, acima de todos os outros atributos, distancia o homem do homem, e o aproxima de seu Criador; não existe ação ou arte, cuja grandeza não possa ser medida por esse critério. Assim, quando construirmos, lembremo-nos de que construímos para sempre. Que não seja apenas para o deleite presente, nem para o uso presente apenas; que seja uma obra tal que nossos descendentes nos sejam gratos por ela; que virá um tempo em que aquelas pedras serão consideradas sagradas porque nossas mãos as tocaram, e que os homens dirão ao contemplar a obra e a matéria trabalhada, “Vejam! Nossos pais fizeram isso por nós.” (RUSKIN, 2008, p.69)

Assim Ruskin, à maneira daquilo que Walter Pater reconhece como a concentração nas impressões que o “mim” comporta para a escritura crítica do estético, assume-se como “escritor”.

Ao ler em um comentário crítico sobre *The Stones of Venice*, publicado em 1853, que se corretas estivessem suas posições sobre a arquitetura, isso implicaria em um erro de mais de três séculos que teria marcado toda o ensino e concepções arquitetônicas. Ninguém lhe deu crédito, como ele mesmo assume, mas a sua maneira de o dizer foi objeto de uma interessante imagem: “o pontilhado e o rebuscamento que envolvia as sentenças em uma melodia de sonoridade agradável<sup>57</sup>. Mas diz-nos John Ruskin: “eles falharam ruidosamente

---

<sup>57</sup> “Stippling and labouring which got the sentences into pleasant sounding tune”

ao deixarem de elogiar a substância que em verdade nunca se deram ao trabalho de olhar<sup>58</sup>. (RUSKIN, 2003, p.9. Tradução nossa).

Que se tenha recorrido ao “pontilhado” (em língua inglesa “stippling”), a criação de um padrão que simula vários gradientes de solidez ou sombreamento utilizando-se pequenos pontinhos é-nos lapidar e emblemático. Ou seja, por meio de sua escrita, Ruskin é capaz de *emular*, ou melhor, “evocar” e “invocar” – o “apelo” ou “chamamento” heideggeriano em *Acheminement vers la parole* (1976) – um efeito “pictórico” ao mesmo tempo em que resgata a musicalidade exclusivamente vocálica que se elidiu do *logos*.

Ainda que o aparente rebaixamento ou desinteresse pela “substância” de sua produção intelectual o perturbe, é digno de nota que seja o estético a que Pater irá associar todo o universo da crítica de arte que se instale na escrituralidade de Ruskin. É como um escritor que Ruskin inicia o seu *Lâmpada da Memória*:

Entre as horas de sua vida que este escritor rememora com peculiar gratidão – por terem sido marcadas por mais do que a habitual plenitude de alegria ou clareza de ensinamento-, está aquela passada, já há alguns anos, perto do momento do pôr do sol, entre os maciços irregulares de floresta de pinheiros que orlam o curso do Ain, sobre a aldeia de Champagnole, no Jura. É um lugar que tem toda a solenidade dos Alpes; onde existe uma sensação de um grande poder começando a manifestar-se na terra, e de uma harmonia profunda e majestosa no ascender das longas e baixas linhas das colinas de pinheiros; a primeira expressão daquelas poderosas sinfonias das montanhas, que logo se elevarão mais alto e se despedaçarão de modo indômito contra as ameias dos Alpes. (RUSKIN, 2008, pp. 51-2).

A contemplação da natureza que Ruskin converte em imagem poética é uma deriva a que seu texto se permite pois a “lâmpada da memória” é uma alegoria ruskiniana para lidar com a potência que o arquitetônico possui de

---

<sup>58</sup> “But they did worse than fail to praise the substance which indeed they never took the trouble to look at.”

“iluminar” e “reter” – como *impressão* ( *tupos*) as marcas do “sinete de cera” de que Ricoeur (2007) nos fala ao visitar a fenomenologia do mnemônico a partir do *Teeteto* de Platão – a “memória”.

Ele parte da “poesia” que se encontra em sua contemplação da natureza como um introito que anuncia o esforço humano em ver na arquitetura a “poiesis”, caminho de acesso ao “belo” e não apenas um abrigo das intempéries pois que na fortaleza que é a eternidade pétrea, o “belo” também precisa resistir, insistir, sobreviver à dissolução humana no tempo. A “Lâmpada da Memória” é a alegoria do ver e desvelar o belo na Arquitetura como se pode ler no excerto abaixo:

Pois, de fato, a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua Idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que há muito são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade. Sua glória está no seu testemunho duradouro diante dos homens, no seu sereno contraste com o caráter transitório de todas as coisas, na força que – através da passagem das estações e dos tempos, e do declínio e nascimento das dinastias, e da mudança da face da terra, e dos contornos do mar- mantém sua forma esculpida por um tempo insuperável, conecta períodos esquecidos e sucessivos uns aos outros, e constitui em parte a identidade, por concentrar a afinidade, das nações. É naquela mancha dourada do tempo que devemos procurar a verdadeira luz, a cor e o valor da arquitetura; e somente quando um edifício tiver assumido esse caráter- apenas quando ele tiver se imbuído da fama dos homens, e se santificado pelos seus feitos; apenas quando suas paredes tiverem presenciado o sofrimento, e seus pilares ascenderem das sombras da morte- sua existência mais duradoura do que a dos objetos naturais do mundo ao seu redor, poderá ser agraciada com os mesmos dons da linguagem e da vida que esses possuem. (RUSKIN, 2008, p.68)

É nítido o tratamento metaforizante a que Ruskin submete a “arquitetura” em sua escrituralidade para obter os efeitos retóricos que enlaçarão aquele o que lê nas imagens que seu texto propõe. Tal metaforização visa, em nossa leitura, à alegoria da “arquitetura” ruskniana como guardiã da glória dos feitos humanos, no que não diferiria da concepção homérica dos *klea andros* resgatada por François Hartog (2011).

É igualmente inegável que aqui ressoe a condição de “receptáculos” a que o texto de Walter Pater destina os objetos de eleição da crítica estética, uma vez que a “arquitetura” que surge da fabricação textual ruskniana “investe” o objeto arquitetônico de um poder de simbolização envolvente e mágico.

É aí que se pode compreender esse auxílio retórico que se identificou nesta tese como o *deus ex machina*.

A “arquitetura” escritural de Ruskin converte assim a translação do poético para o histórico, em que do homérico *klea andros* – feitos gloriosos dos homens- a História transita para a noção de feitos gloriosos dos homens de outrora (*proteroi*). E portanto é nesta fronteira que a alegoria coloniza o histórico no escrito. Nenhum outro recurso poderia servir a Ruskin ou à nossa arquitetura argumentativa como o uso que em Ruskin a “arquitetura escritural” é capaz de significar nada senão “a arquitetura que se escreve”.

Uma das maiores preocupações de Ruskin era a preservação do patrimônio arquitetônico. Preocupava-lhe sobremaneira a ameaça das reformas que tinham lugar na Inglaterra que acabavam por desfigurar a aparência original dos edifícios. Portanto, Ruskin é um guardião da memória que se instala no objeto arquitetônico por meio de tudo que é a pele do tempo.

É como centralizadora e protetora dessa influência sagrada, que a Arquitetura deve ser considerada por nós com a maior seriedade. Nós podemos viver sem ela, e orar sem ela, mas não podemos rememorar sem ela. (RUSKIN, 2008, p.54)

Que o escrito que nos lega se o possa também aproximar daquilo que o inspira como sobrevivência no tempo. E do tempo possa ser a alegoria de uma estruturação metonímica que preside igualmente aos usos ruskianos, já

comentados aqui, do “trono” que “é” “reino”, da “pedra” que “é” “cidade”, dos “mares” que “são” “riquezas”.

*Pharmakon* contra o esquecimento, a escritura se aproxima da arquitetura naquilo que se converte como “antídoto” contra o esquecimento dos *klea andron* – os gloriosos feitos dos homens, a seguirmos Homero, na concepção de Ruskin, e o mesmo se pode sugerir sobre o lugar da escultura na Grécia winckelmanniana: reviver a arte e a arquitetura no escrito só pode assumir para Ruskin sua proximidade à “poesia” naquilo que, como “artefatos”, o “poema” e a “arquitetura” podem “reter” como indício, vestígio: *tupos* – a “impressão” do sinete de cera de que nos fala o *Teeteto* platônico (RICOEUR, 2007), a memória converte-se então em resíduos de “efeito” (fragmentos metonímicos) daquilo que o escrito, o arquitetônico e o escultórico podem “reter”, à maneira do *tupos* e a “inscrição” que marca para a “eternidade” e o porvir uma “presença” que de outro modo se “evaporaria” ou dissolveria nas névoas ou nas águas do tempo.

Ao “reter” este algo do “tempo” como sinônimo de um *Geist* (espírito), caberá à escrituralidade desta *preteridade* – cujo apagamento é ameaça permanente que implica o esquecimento, impor-se igualmente como “veneno” a combater a erosão, a dissolução, a elisão, o desaparecimento que impele o homem a reter-se como signo para o Outro da História.

Ao saber-se destinado ao esquecimento, a angústia desta ameaça faz que o homem se possa inscrever por meio de seus traços, rabiscos, incisões, relevos, riscos – gestos todos que se assemelham à escritura como cicatriz do Outro – para tornar-se objeto de uma memória que se possa “recobrar” por meio destes sulcos que instalam como sinal – signo da presença ameaçada.

A arquitetura, como testemunho tátil e ocular desta espécie de traçado – também “escritura” – de rastros na terra que surge daquilo que constrói o homem:

A ambição dos construtores da velha Babel voltava-se diretamente para esse mundo: há apenas dois fortes vencedores do esquecimento dos homens, Poesia e Arquitetura; e a última de alguma forma inclui a primeira, e é mais poderosa na sua realidade: é bom ter ao alcance não

apenas o que os homens pensaram e sentiram, mas o que suas mãos manusearam, e sua forja forjou, e seus olhos contemplaram, duante os dias de suas vidas. (RUSKIN, 2008, pp.54-5).

É sem qualquer hesitação, portanto, que Ruskin dirá que a Arquitetura e a Poesia são sobreviventes do esquecimento dos homens: *pharmakon* de uma insistência que atravessa o tempo e converte-se em testemunho daquilo que “pensaram” e “sentiram” os homens que ali deixaram suas impressões.

Afinal, como “receptáculos” de “tantos poderes ou forças”, a seguirmos Walter Pater, as “impressões” concernem à esfera subjetiva do crítico que converte a impressão em recriação daquilo que ali “esteve/está”, gangorra entre dois mundos que oscilam entre o que “é” a impressão e sua conversão escritural. Nesse sentido, a “Arquitetura...de alguma forma inclui a Poesia”. É esta “inclusão” que habita a abordagem ruskniana do objeto privilegiado de sua eleição: a arquitetura. A arquitetura, para o que ela “representa” para a escritura de Ruskin, alberga, abriga e condensa em sua materialidade, uma espécie de “potência figurativa” a desfiar-se na trama do texto.

Assim, a arquitetura em Ruskin não ocupará outro lugar senão este que lhe concede o espaço do traçado da escrituralidade. É isto que permite a John Ruskin acessar o arquitetônico: a *poiesis* – fabulação de sua escritura – entrelaça os olhares de Ruskin e os nossos em um espaço de permanente reencenação da “aparição” da arquitetura que se trama e tece à tessitura de uma escrita que é a um só tempo arremedo de sombreamentos e gradações sensoriais de um “pontilhado” – “*stippling*” – que emerge da musicalidade com que os significantes se convertem em “pura sonoridade”.

Isto concede à escrita de Ruskin a literariedade que a faz flertar com o literário, apelo irrecusável que Winckelmann primeiramente sonha capturar, ao ponto que Goethe afirmará que a escrita winckelmanniana tem um “poder de sugestão” semelhante àqueles que habitam as obras de arte e ao qual se poderá sempre “retornar”, e Hegel dirá que tal escritura “instala” um novo órgão do espírito (*Geist*) na tessitura daquilo que se trama ao redor da “arte”.

É justamente este “órgão” que se instala na escritura winckelmanniana, segundo Hegel, que permite nosso retorno à escritura de Winckelmann em suas aproximações com os textos de Walter Pater e John Ruskin. Este “órgão” do *Geist* que Hegel surpreende na abordagem escritural winckelmanniana é esta encenação, “teatro do olhar” que nos permite o “retorno” anacrônico a esta cena estruturante, retorno ao “*isso mostra*” do *rébus* do sonho, como identificado por Lacan.

Ao “acordarmos” disto que nos captura na imagem como escritura, código a ser decifrado, ao “abrirmos os olhos” para isto que se “pinta”, “desenha” por meio do “sonho” da vizinhança com as *pathemata* das “primeiras vozes” de que nos fala Rousseau no texto derrieano, o que vemos é nada senão “aquilo que está diante de nossos olhos”, como dirá Lacan (1966-7) acerca do que quis mostrar o pintor de *Las Meninas*. Mas o impulso à fala, em sua imposição “fascista” (BARTHES, 1978) força-nos a falar e é tudo encobrimento, a cena se torna embaçada, difusos como o Rei e a Rainha de Espanha no quadro de Vélazquez.

Os véus da alegoria são a melancólica lembrança de um tempo em que só a metafóricidade das vozes vocálicas e musicais dominavam a véspera da fala, do *logos*.

A “poesia” da escrituralidade de Winckelmann é esta lembrança alegórica que nos lembra de uma mítica cena de origem da qual participamos como sujeito vidente em um sonho. Ao “*isso mostra*” desta cena estruturante, segue o sujeito da linguagem e da representação.

Foi desta restituição que nasceram os gestos de Jacques Lacan e Jacques Derrida que nos serviram como “*mostração*” daquilo que deveríamos rever, visitar, reler, reescrever a partir do que se havia soterrado no significante “Winckelmann”, a partir da trama que aqui se tece com os tecidos textuais de John Ruskin e Walter Pater.



#### 4.8 Esboço de uma *História – Imagem*

A metalinguagem é esta “miragem” sem a qual a *História-Imagem* não poderia começar a insinuar-se como algo que, de resto, já se impunha ali à maneira de um sintoma alegórico em Winckelmann.

Aqui, a palavra-valise, arremedo do ideogramático, visa à possibilidade de “alegorizar” o que da imagem possa reter ou refletir enfiadamente uma certa apreensão do objeto estético nas malhas da linguagem, em que se o surpreende como resto que nos elude e escapa exceto como *rébus* da imagem que se “apaga” da linguagem, nas palavras de Jacques Derrida.

Parece-nos então lapidar aquilo que a leitura lacaniana detectará em James Joyce: “casamento entre pintura e a letra” (LACAN, 2003, pp. 15-25), que a poesia e a caligrafia chinesa confirmam<sup>59</sup>. O último Lacan se renderá ao fascínio da escrita chinesa, sobretudo a possibilidade do enxerto que se abre para a pluralidade de coisas que se podem dizer com um só “ideograma”, à maneira do que se passa com o caligrama chinês ao dizer dez coisas com um só ideograma.

São as vozes destas imagens que Derrida alega haverem sido “apagadas” na conversão da escrita fonética, a partir de sua leitura do *Ensaio sobre a origem das línguas* de Jean-Jacques Rousseau (2003), estas primeiras vozes se atrelam a “paixões” – *pathemata*- que se “calam” aparentemente mas cuja sobrevivência sintomal o retorno à metafóricidade como o sentido próprio da escrita pode restituir ou ficcionalizar.

Uma indagação ronda espectral e fantasmal nosso texto: estaríamos nós diante da impossibilidade de lidar com a Arte como uma “totalidade”, uma vez que sua ontologia semântica aparenta desprender-se da lógica da singularidade da “obra” – sua intransferibilidade identitária – em oposição à lógica serial que marca os objetos industriais, a origem da complexidade daquilo que se elabora ao redor dela e de seus objetos como discurso? É o que sugere Wacjman ao dizer:

---

<sup>59</sup> Cabe aqui à remissão à investigação de nossa dissertação de mestrado, intitulada “*De um Lacan em Litoraterra: Pintescritura em W(o)lf e Green(a)way*”, em torno da picturalidade na literatura de Virginia Woolf e no cinema de Peter Greenway, a partir de elaborações advindas da teoria lacaniana, em particular, desta sua fascinação pela escrita chinesa e de suas implicações para as noções de “significante” e “letra” em Lacan. Ver bibliografia.

A Arte não existe. O que existe são as obras de arte, fervilhantes. Eu quero dizer que a Arte como um conjunto não é uma noção consistente ( exceto, talvez, para a sociologia, o que aqui não conta), que toda a arte se encerra em seus objetos, objetos invariavelmente diversos e singulares<sup>60</sup>. (WACJMAN, op.cit., p. 35. Tradução nossa)

Aqui reside, ao nosso ver, indubitavelmente, a maior e mais preciosa contribuição winckelmanniana. É com sua escrita, cujo *tom* abraça o literário, que Winckelmann se exercita para dar conta desta singularidade constitutiva que marca uma totalidade de outro modo inapreensível que se instala no significativo “arte”.

É a partir desta aporética que o excerto winckelmanniano, que se citará a seguir, procura dar conta da relação que se costura entre o “belo” e a “obra de arte”. Winckelmann, ante a dificuldade que a argumentação envolve, resolve-a ao remeter a impossibilidade de ocupar-se da inefável abstração que a beleza implica à singularidade eidética – a aparência morfológica da obra – de arte grega a qual se faz necessário opor a arte egípcia.

Cabe indagar da viabilidade da solução encontrada aí, ainda que ela encontre ressonâncias na filosofia hegeliana, uma vez que Hegel afirmará que a beleza que a arte produz é superior àquela que se encontra na natureza, pois ela se origina no espírito – *Geist* - (HEGEL, 1993). No que concerne à especificidade argumentativa da tese, ressalta-se que o trecho recorre a uma patente literariedade para dar conta do desafio escritural imposto pelo “belo”:

Uma vez que, não há meio termo na natureza humana entre dor e prazer, mesmo segundo Epicuro, e as paixões são os ventos que impelem nosso barco por sobre o mar da vida, com o qual o poeta veleja, e sobre os quais o artista se eleva, a beleza pura apenas não pode constituir o objeto exclusivo de nossa apreciação; devemos situá-la também em um estado

---

<sup>60</sup> “L’Art n’existe pas. Ce qui existe, ce sont des oeuvres-de-l’art, fourmillantes. Je veux dire que l’Art comme ensemble n’est pas une notion consistante (sinon peut-être pour la sociologie, mais ça ne compte pas), que tout l’art se renferme dans ses oeuvres, des objets toujours divers et singuliers”

entre a ação e a paixão, o qual compreendemos, na arte, sob o termo *Expressão*. Trataremos, portanto, em primeiro lugar, da forma da beleza, e em segundo lugar, da expressão. A forma da beleza é ou *individual* – em outras palavras, confina-se à imitação de um indivíduo- ou resulta de uma seleção de belas partes de muitos indivíduos, e sua reunião em uma forma una, que nomeamos *ideal*, mesmo que se observe que algo pode ser ideal sem ser belo. A forma das figuras egípcias, nas quais nem músculos, tendões, ou veias se indicam, é ideal, mas não acomoda qualquer beleza nelas; tampouco o drapeado das figuras egípcias femininas- o qual se pode tão somente imaginar e conseqüentemente é ideal- pode ser dito belo<sup>61</sup>. (WINCKELMANN, 1850, p.45. Tradução nossa)

Este apelo ao literário, que se reporta repetidamente às formulações kantianas que remetem o juízo do belo ao sujeito da linguagem que profere o julgamento estético, enraíza-se certamente no destino do “homem” como ser da linguagem, cuja capacidade de circunscrever o “humano” lhe é peculiar.

É em Lacan e em Derrida que se ampara e ancora este desejo da escrita que não se pretende definitiva mas resiste ao insistir em poder significar por meio do que fabula sua *literariedade*. É desta potência figurativa que nossa escritura possa dar a ver a *História-Imagem* como uma espécie de *bozzetto* – este recurso a que ambas a pintura e a escultura barrocas recorreram no intuito de poderem propor um “ensaio” – à maneira do *essay* de que nos fala o texto de Winckelmann na passagem, comentada anteriormente, em que se projeta no Estádio Olímpico grego, em meio a beleza que crê se encontrar na origem da escultura grega, nesta cena bipartida, vacilante, em tudo alegórica entre sua

---

<sup>61</sup> “Since, however, there is no middle state in human nature between pain and pleasure, even according to Epicurus, and the passions are the winds which impel our bark over the sea of life, with which the poet sails, and on which the artist soars, pure beauty alone cannot be the sole object of our consideration; we must place it also in state of action and of passion, which we comprehend in art under the term *Expression*. We shall, therefore, in the first place, treat of the shape of beauty, and in the second place, of expression. The shape of beauty is either *individual* – that is, confined to an imitation of one individual- or it is a selection of beautiful parts from many individuals, and their union into one, which we call *ideal*, yet with the remark that a thing may be ideal without being beautiful. The form of the Egyptian figures, in which neither muscles, tendons, nor veins are indicated, is ideal, but still it shapes forth no beauty in them; neither can the drapery of Egyptian female figures- which can only be imagined, and consequently is ideal – be termed beautiful.”

fabulação desta *preteridade* grega e o tratado que então se submetia ao crivo de seus pares oitocentistas.

É como *bozzetto*, pois, que se enxerga isto que ora se oferece à leitura como escritura de um esboço, rascunho, esborço primeiro de uma “História-Imagem”, que se possa intuir, insinuar a partir da trama interna do texto da tese, a qual se encontra dependente da trama amplificada que os discursos que a compõem como tessitura bibliográfica implicam.

Há nos textos que fornecem o material que estrutura nosso *bozzetto* constatações que se encontram na temerária zona dos limites, das fronteiras, da passagem, como nos ilumina a imagem que Jacques Derrida nos concede em *Margens da Filosofia* (1991)..

Estas fronteiras, este litoral em que habita o retórico, o tropológico é igualmente o interstício que a todo o instante se (re)faz, se (des)faz, como aquilo que é o encontro entre o mar e a pedra, o mar e a areia, naquilo que circunscreve a instabilidade oscilante do litoral. A todo o tempo sempre outro, sempre alteridade constitutiva. É assim que a um só tempo se dissolvem e se amalgamam o literário e o histórico, o filósofo e o literário, o teórico e a ficção. É, portanto, já um gesto de considerável ousadia este *bozzetto* que ora se oferece à alteridade da leitura. Trata-se de uma zona de “impurezas”, mestiçagens, hibridismos, que desembocam nesta “alteração confusa das fronteiras que delimitam as áreas da filosofia e da literatura” (DOSSE, 1994, p.38).

Também era *bozzetto* este ensaio, esta tentativa – que o vocábulo *essay* encarna à perfeição deste “rascunho” que nos serviu de inspiração: a obra de Johann Joachim Winckelmann. É, neste sentido, emblemático que Jacob Burckhardt na Parte I de seu *A Cultura do Renascimento na Itália - um ensaio*, curiosamente intitulada “O Estado como Obra de Arte”, título em tudo alegórico. Assim, Burckhardt inicia seu texto:

É no verdadeiro sentido da palavra que esta obra carrega o título de um mero ensaio; seu autor tem suficientemente claro em sua consciência a modéstia dos meios e forças com os quais se encarregou de tarefa tão extraordinariamente grande. Pudesse ele, contudo, contemplar com maior confiança sua

pesquisa, tampouco estaria mais seguro do aplauso dos conhecedores. Os contornos espirituais de uma época cultural oferecem, talvez, a cada observador uma imagem diferente, e, em se tratando do conjunto de uma civilização que é a mãe da nossa e que sobre esta ainda hoje segue exercendo a sua influência, é mister que juízo subjetivo e sentimento interfiram a todo o momento tanto na escrita quanto na leitura desta obra [...] O assunto é, em si, suficientemente importante para tornar desejáveis muitas outras investigações e exortar pesquisadores dos mais diversos pontos de vista a se manifestarem. (BURCKHARDT, 1991, p.21)

No excerto de Burckhardt, é inequívoca a constatação de que os “contornos espirituais” afetam a tarefa de oferecer um “quadro” unívoco de uma “época”.

Não é tampouco negligenciável que não apenas Burckhardt recorra ao vocábulo “imagem”, como o atribua às particularidades intransferíveis do sujeito da linguagem e da representação pois “cada observador” poderá oferecer uma “imagem” diferente de uma “mesma época cultural”.

É o sujeito do juízo estético kantiano a que o historiador novecentista aparenta remeter quando afirma categoricamente que é forçoso nos resignarmos à “interferência” *na escrita* do “juízo subjetivo e sentimento”.

Que tal constatação possa figurar em um dos marcos discursivos da historiografia ocidental parece-nos confirmar nossa hipótese de trabalho naquilo que a escritura retém dos reflexos enviesados que “desfiguram” qualquer pretensão à univocidade referencial de um período tornado relato escritural. Jacob Burckhardt representa portanto um “desvio” marcante em relação à curva historicista do Século XIX na Europa.

Na escritura winckelmanniana, que nos forneceu o motivo de um laborioso trabalho de desconstrução das margens de seu texto, avistamos não sua aparente obsolescência, mas antes a complexidade que ali se oferecia como este estudo preliminar. Trata-se de um “gesto” que, ao resignar-se às reverberações do estético exigiu-nos um *ensaio – bozzetto* – que se exercita para compreender o quadro complexo que suas motivações nos ofereciam como “sintoma” de tudo que ali se alegoriza e passa a colonizar o subjacente

“*isso mostra*” a que Lacan atrela as imagens do sonho, e que estrutura a ossatura e a nervura do complexo *corpus* que é o tecido discursivo da “História da Arte”. Segundo o texto winckelmanniano, é precisamente este “corpo” que se alegoriza, corpo-fetice tornado operatório e constitutivo de como o “belo” nele se reflete – no corpo escultórico grego - escrevendo aquilo que se conhece pelo nome de “História da Arte”.

Winckelmann acaba por rascunhar de maneira sedutora e persuasiva em sua enlutada e estruturante melancolia um *bozzetto* em que a escultura grega a refletir o belo se converte e translada, em nosso texto, como uma alegoria estruturante tanto para a “História da Arte” quanto para a própria ossatura e nervura de nosso texto.

O *bozzetto* winckelmanniano é um ensaio – essay de um tratado estético, cujas intuições se confirmarão em larga medida em Kant e Hegel, filósofos que o sucederam no Século das Luzes germânico.

É esta presença e aparição do estético que insiste, resiste, sobrevive de maneira explícita nos textos de Walter Pater e John Ruskin. É esta potência da deriva do olhar que inequivocamente comanda toda a escrituralidade crítica em nossos dias.

Nosso *bozzetto*, por sua vez, inspirado pelos textos de Jacques Lacan e Jacques Derrida não poderia, dadas as circunstâncias de sua delimitação e demarcação como uma reflexão em nível de doutoramento, aspirar a nada senão este pequeno, ainda que ousado gesto de imaginação – sua ficção teórica- é, ela também, uma espécie de *bozzetto*.

A coerência argumentativa de nossa “ficção teórica” afinal, como se o afirmou incontáveis vezes ao longo deste texto implica que o par “forma/conteúdo” se imbriquem, se embaralhem, se confundam e configurem o vacilante e “alegórico” gesto de “poder pensar com” os objetos de sua eleição, daí que aqui o *bozzetto* seja, ainda que esboço, escorço, tentativa, um estudo minucioso, rigoroso e audacioso, dada a complexidade que comanda sua feitura.

Afinal, nosso *bozzetto* desta *História-Imagem* parte deste “fundo” marcado por impasses epistêmicos que aqui se problematizam como aporias sem as quais, a seguirmos aquilo que nos diz Derrida quando afirma que resultaria impossível rejeitar as noções que informam o tecido da metafísica

ocidental, de vez que “nada é mais pensável sem elas”, a ossatura e nervura argumentativas se esfacelam, se rompem.

Do tecido aqui fabricado se possa intuir a *História-Imagem*, que aqui não se escreverá à maneira em que se concebe a “história”.

A *História-Imagem* é a miragem que se avista e se desenha no horizonte que paisagem argumentativa aqui enquadrada. Ela participa da invenção do Outro da História, sua ficção mais estruturante e dependente da escrituralidade que a devolve à leitura. Este Outro da “História” insinua-se, no enunciado, impreciso, vacilante, alegórico: *bozzetto* barroco.

Assim, como o sugerimos inicialmente, deve-se compreender a inversão ali proposta que se materializa na máxima: é a linguagem a inventar o homem. É ela que assenta as bases e determina a *semânticidade* do campo de significação do “humano” a partir daquilo que acomoda como estrutura auto-remissiva. É o que Martin Heidegger afirma categoricamente ao sugerir que:

O ensinamento tradicional deseja que o homem seja, diferentemente da planta ou do animal, o vivente capaz da palavra. Tal afirmação não significa apenas que, ao lado de outras faculdades, o homem possui aquela da palavra. Ela quer dizer que é justamente a palavra que torna o homem capaz de ser o vivente que é enquanto homem. O homem é homem enquanto for aquele que fala<sup>62</sup>. (HEIDEGGER, 1976, p.13. Tradução nossa).

O destino do humano é a linguagem que o constitui. Daí podermos compreender, como já mencionamos, a asserção barthesiana de que a língua não apenas permite falar, ela “obriga a falar”. Em outras palavras, o “outro” “obriga a falar”. É nesta imposição que o semiótico francês identificará a vocação “fascista” da língua, a qual, em nossa leitura, é marcada por um desejo irrefreável de poder esgotar seus objetos para que um dia o silêncio advenha. O fascismo que a máxima barthesiana alegoriza é o que “nos impele”

---

<sup>62</sup> “L’enseignement traditionnel veut que l’homme soit, à la différence de la plante et de la bête, le vivant capable de la parole. Cette affirmation ne signifie pas seulement qu’à côté d’autres facultés, l’homme possède aussi celle de parler. Elle veut dire que c’est bien la parole qui rend l’homme capable d’être le vivant qu’il est en tant qu’homme. L’homme est homme en tant qu’il est celui qui parle”.

a insistir naquilo que aponta para algo cuja complexidade só se pode ainda entrever sob a forma que o *bozzetto* – aqui tornado figura alegórica – nos pode prover. O sintoma que nosso *bozzetto* flagra e surpreende no texto winckelmaniano – seu *essay* para o belo na *preteridade* grega do Século das Luzes- encontra-se na origem deste impulso que em que o “*isso mostra*” da imagem interdita nos impele a “tocar” esta alteridade ainda imprecisa mas que se entrediz no sintoma. “Isso nunca se cala”, dirá Jacques Lacan sobre a “verdade” inconsciente, que nunca se diz inteira.

É fundamental reconhecer esta oscilação entre esse mutismo redentor que se poderia equiparar ao próprio cessar de toda significação tornada supérflua e o impulso à fala que obriga à insistência, que aqui se aproxima de um significar estrutural, que se identifica às “paixões” das primeiras “vozes” – que instalam a metaforicidade na linguagem como princípio estruturante – e que motivaram a existência mesma da linguagem, a seguirmos a mítica narrativa de Rousseau que inspira o texto de *Gramatologia* de Jacques Derrida (1999).

A insistência no significar de uma imagem é sempre da ordem uma insistência a enfrentar uma resistência, insistência e resistência constitutivas do campo de significação de uma imagem, como propõe Didi-Huberman em *Images Malgré Tout* (2003). A despeito de que se possa interpor como obstáculo à transparência referencial de uma imagem, sua resistência à interpretação que a esgote que pode acomodar a linguagem, não se “cala” o desejo que insiste *malgrado* sua impossibilidade de satisfação na cadeia significante. É o sujeito lacaniano que se insinua como o Outro da linguagem.

Se, por um lado, as reflexões aqui aparentam conduzir a uma aporética paralisante em que à impossibilidade de aceder à verdade referencial, seguir-se-ia a resignação ao silêncio mais wittgensteiniano – “Sobre o que não se pode falar, deve-se calar”, sétimo aforismo de seu *Tractatus Logico-Philosophicus* (WITTGENSTEIN, 2008) –, por um outro lado, é da constatação de que o silêncio é uma impossibilidade para o pensamento lacaniano, pois que se postula o inconsciente sob a fórmula do “isso jamais se cala”, assim como o enunciado “Eu, a verdade, falo” (LACAN, 1998), que a insistência *apesar de tudo* subsiste. Afinal, ela é um sintoma que estrutura o dizer e “obriga” a falar.



Em Derrida, será o desvio para a “coisa literária”, em que o escrito se converte em deriva do *indecidível*, que fabula a ficção estruturante das margens da linguagem. E o esboço que é o *bozzetto* em larga medida espelha-se nesta concepção do texto cuja significação é ainda indefinida, significação diferida, adiada, significação que advém de sua própria constituição como um “jogo” infinito de remissões em que “o pensamento entra na vertigem abissal de uma escritura que rompe os diques, derruba as fronteiras disciplinares, para chegar à criação pura, a do escritor”. (DOSSE, op.cit.,p. 38).

A monumentalidade ou ambição epistemológica de uma obra não se poderia confinar assim apenas às suas dimensões mas igualmente à sua concepção, aquilo que ela é como “potência figurativa”, nas palavras de Didi-Huberman.

Assim, a figurabilidade tropológica que nasce com os estruturalistas e pós-estruturalistas e que aqui nos é instrumental talvez só se possa perceber como *bozzetto*, naquilo que concerne a seu alcance como “realização (in)acabada”.

Neste sentido, parece-nos irrecusável a inserção do trecho final do romance *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, publicado em 1927, um dos marcos da literatura modernista, em a *literariedade* de sua composição é o que estrutura sua “intriga” – “*plot*” – sua narratividade é inteiramente dependente de seus efeitos estéticos.

Neste texto, Virginia Woolf recorre à picturalidade que se possa desprender como “imagem” de uma escrituralidade que abandona o encadeamento do romance novecentista para abraçar uma deriva da linguagem muito mais próxima da condensação significativa atinente à poesia que ao explícito ferte da estrutura narrativa do romance que aparenta arremedar a causalidade e princípios comumente associados ao relato histórico.

A personagem principal deste romance é uma pintora, Lily Briscoe, ou talvez seja a pintura mesma convertida na escritura woolfiana a protagonista deste romance. O excerto com que Woolf encerra seu romance assume o comovente e possível malogro daquilo que a pintora Lily Briscoe oferece como *bozzetto*. Pintura inacabada mas que contém – encerra- sua “visão”. Visão que é o próprio olhar que se encena e *dá a ver* na escritura de Woolf:

Subitamente, como se fora lembrada por algo lá, ela vira-se para sua tela. Ali estava ela, sua pintura. Sim, com todos os seus verdes e azuis, suas linhas a correr para cima e para os lados, sua tentativa de algo. Seria pendurada no sótão, ela pensou; seria destruída. Mas o que importava? Ela se perguntou, empunhando uma repetida vez seu pincel. Ela olhou para os degraus; eles estavam vazios; olhou para a sua tela; ela estava borrada. Com uma intensidade repentina, como se ela o pudesse ver claramente por um segundo, ela desenhou uma linha ali, no centro. Estava feito, estava terminada. Sim, ela pensou, abaixando seu pincel em extrema fadiga: eu tive a minha visão.”<sup>63</sup> (WOOLF, 1986, p.192. Tradução nossa)

É, portanto, *como um bozzetto*, nada senão um *bozzetto* que Woolf compreende este malogro e insatisfação constitutivas entre uma “visão” e aquilo que dela se possa modelar ou esboçar como “estudo” que possa apontar para a complexidade que encerra a visão.

A visão e aquilo que ela encerra – guarda, retém, comporta, contém – como epifania é o motivo com que se encerra – conclui o texto.

É em uma espécie de êxtase epifânico, em tudo evocativo, da aparição “em plena luz”, como a *energeia* enunciada por François Hartog em *Evidência da História – o que os historiadores veem* (2011). A escritura woolfiana se dá conta do descompasso constitutivo entre a “visão” – cujo objeto não se oferece à leitura explicitamente mas certamente comanda a “visão” que informa todo o tecido do romance woolfiano como este em que o aparente malogro que se materializa nesta pintura, entregue ao Outro da história, não ofusca o brilho que se reflete na comovente “visão” que talvez a personagem-pintora ou a

---

<sup>63</sup> “Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas, there it was- her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? She asked herself, taking up her brush again. She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.”

personagem-escritora não possa comunicar senão por este desvio em negatividade.

A beleza de sua confissão converte-se na visão que se compartilha com aquele que lê o texto. E como sujeitos videntes, e aqui a aproximação é “evidente” pois o escrito se entrelaça com sua *ekphrasis*, sua “picturalidade”, somos capturados pela intensidade repentina deste gesto de pintura que se esboça, que é rascunho, esboço – o *bozzetto* - em que somos objetos do olhar da escritura de Woolf.

O *bozzetto* é o que nossa investigação aproxima daquilo que se enxerga como potência figurativa em Winckelmann, não como malogro pejorativo, mas antes como este modo de “imaginar” o belo por seus reflexos enviesados, como o sugere Pater a respeito do texto winckelmanniano. Este “órgão” se instala no exercício crítico da apreciação estética, segundo Hegel, e não pode revelar toda a sua capacidade de significação senão por seu avizinhamento com a “coisa literária”, uma proximidade que marcará tantos os esforços lacanianos quanto aqueles de Derrida.

É desta proximidade com o “estético” que, como o sugerimos aqui, redundando na *literariedade* inalienável da escritura, que uma aporética parece assombrar o texto de Winckelmann, quando tudo é paisagem escritural de alta densidade poética e literária.

Tudo que é da ordem de uma historiografia calcada na análise, da proposição de tipologias, modelos, grades comparativas aparenta sucumbir a passagens como esta que se cita abaixo em que nada nos aparenta apartar de um excerto cuja literariedade parece enxertar-se no texto.

Sua escrituralidade sucumbe às determinações que reenviam a um sujeito incapaz de oferecer uma explanação lógica de uma cena, aquela em que o “estético” aparenta advir do que mais estruturante pode haver para o enquadramento da linguagem, como o sugerirá Derrida em *La Vérité en Peinture*, a partir das proposições kantianas presentes na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1952).

No trecho de Winckelmann há, como observaria Derrida, a um só tempo concentração e ultrapassagem, condicionamento e transbordamento, pois a cena se bifurca entre aquilo que me é dado ver e toda o acabouço que me condiciona como sujeito vidente :

Eu gostaria de poder, neste lugar, descrever a beleza, cuja equivalência não pode ter tido origem humana. Foi um gênio alado, na Villa Borghese, do tamanho de um jovem perfeito. Se a imaginação, repleta das belezas singulares dispostas na natureza, e ocupadas com a contemplação que flui de Deus e leva a Deus, devessem dar forma, durante o sono, à visão de um anjo, cujo semblante fosse banhado na luz divina, e cuja forma fosse a aparição de um fluído da fonte da mais elevada harmonia- em tal forma deixasse o leitor ter diante de si esta imagem adorável. Poder-se-ia dizer que a natureza, com a aprovação de Deus, a teria forjado segundo a beleza dos anjos<sup>64</sup>. (WINCKELMANN, 1850, pp. 83-4).

Nas palavras de Derrida, que nos são aqui instrumentais no que diz respeito à justificativa do estilo e tom adotados neste texto, o qual, em larga medida, permite-se, à maneira winckelmanniana, que o literário possa viabilizar o acesso a uma “aparição em plena luz”: A linguagem tem agora de produzir o mundo que já não pode exprimir” (DERRIDA, 1995, p.16).

A “produção” deste mundo só pode implicar que se o “fabrique”, que se o “fabule” na linguagem- no escrito, mais propriamente- daí a vizinhança com a “coisa literária” em que a filosofia derrideana insistirá ser o farol, por assim dizer, a guiar nossa travessia da linguagem e fabulação winckelmannianas.

E não à toa, o “divino”, presença já detectada na escrita ruskniana, se invoca na passagem supracitada como que a “suprir” a insuficiência da linguagem ao tentar delimitar como objeto que se oferece à leitura.

O escrito se agarra às imagens de um “Deus” cuja presença não pode senão “fluir”, como a “luz” que leva do “criado” – a obra - ao “*incriado*” – Deus como criador e demiurgo supremo – e “aparece em luz”, à maneira da epifânica *enargeia* em um plano que não poderia ser outro senão aquele da

---

<sup>64</sup> “I could wish, in this place, to describe beauty, the like of which can hardly have had any human origin. It is a winged Genius, in the Villa Borghese, of the size of a well-made youth. If the imagination, filled with the single beauties everywhere displayed in nature, and occupied in the contemplation of that beauty which flows from God and leads to God, were to shape, during sleep, a vision of an angel, whose countenance was brightened by the divine effulgence, and whose form was seemingly an effluence from the source of the highest harmony- in such a form let the reader set before himself this lovely image. It might be said, that nature, with God's approval, had fashioned it after the beauty of angels.”

encenação onírica. Só assim, como efeito mnemônico do sonho, a “imagem” do *pathos* da “verdadeira” obra de arte pode insinuar-se escriturária em Winckelmann, o que se reitera uma repetida vez no excerto abaixo:

Homens sábios que meditaram sobre as causas da beleza universal situaram-na na harmonia da criatura com os propósitos de seu ser, e das partes que se relacionam umas com as outras e com o todo, porque investigaram-na nos trabalhos da criação, e buscaram mesmo atingir a mais elevada beleza. Mas, como ela é sinônimo de perfeição, da qual a humanidade não é digno receptáculo, nossa ideia de beleza universal é ainda indefinida; e forma-se dentro de nós por meio de singulares aquisições de conhecimento, que, uma vez coligidos e reunidos, dão-nos, caso estejam corretos, a mais elevada ideia da beleza humana, -, a qual exaltamos em proporção ao sermos capazes de elevar-nos acima da matéria<sup>65</sup>.(WINCKELMANN, 1850, pp. 42-43. Tradução nossa)

Esta apreensão “enviesada” a que se acede em torno da “arte” é, portanto, uma imagem e, mais explicitamente, uma “miragem”. Já aludimos à ilusão constitutiva que marca a “linguagem—objeto” científica. A metalinguagem seria, neste sentido, “miragem”. É só o recurso a esta imagem nos pode permitir a tessitura deste derradeiro capítulo. Se a “plena luz” ofusca então não se pode aspirar à nitidez definitiva de sua tradução. É aí que a “miragem” alegórica converte-se em “necessidade” e abandona seu lugar outrora marginalizado e rebaixado de ornamento supérfluo. Que seja o supérfluo aquilo que infla as velas deste barco.

Ainda que só se a possa “imaginar” a “arte”, a partir do enquadramento que a incompletude constitutiva do conceito de arte, quando a singularidade da “obra” se confunde com aquilo que a um só elude ao sujeito vidente e o

---

<sup>65</sup> “Wise men who have meditated on the causes of universal beauty have placed it in the harmony of the creature with the purposes of its being, and of the parts with each other and with the whole, because they have investigated it in the works of creation, and have sought to reach even the source of the highest beauty. But, as this is synonymous with perfection, of which humanity is not a fit recipient, our idea of universal beauty is still indefinite; and it is formed within us by single acquisitions of knowledge, which, when they are collected and united together, give us, if correct, the highest idea of human beauty- , which we exalt in proportion as we are able to elevate ourselves above matter.”

constitui, este insinuar-se de um objeto que escapa ao sujeito cognoscente da ciência, aparenta impor-se àquele que alega em nome dele “falar”. Daí podermos recorrer ao sintoma como isto que se situa entre a linguagem e a ficção do sujeito. É ao sujeito da linguagem, neste encontro entre Kant – como já o havíamos delineado no texto de Introdução desta tese – e as elaborações lacanianas e derrideanas em torno da linguagem e da escritura que o texto winckelmanniano, como o lemos aqui, diz respeito.

## Considerações Finais



René Magritte (1898-1967)  
*La Condition Humaine* 1935. Óleo sobre tela. 100 cm x 81 cm.  
Simon Spierer Collection, Genebra, Suíça.

É na esteira do que tal rasgadura no tecido da linguagem nos permite, à luz da contribuição teórica, reflexiva e escritural, que a Alegoria aqui transcende sua condição de objeto do qual se fala, para converter-se em um determinado modo de leitura que estrutura e alegoriza a própria escritura ao tornar alegórico, para fins operatórios, imagens e textos que nos servem de “mostração”, este valioso neologismo cunhado por Emmanuel Alloa (2015) para lidar com a função deíctica da imagem.

A Alegoria é, para nós, a possibilidade de alegorização que a “mostração”, o *apontar para algo sem o esgotar*, autoriza.

Compreender de que modo este texto que se reputa como um dos marcos discursivos a delimitar o campo de saber nomeado “História da Arte”, a saber, a obra de Johann Joachim Winckelmann, se articula, quais suas motivações históricas e sintomais, de que modo sua escrituralidade viabiliza o acesso àquilo de que alega tratar constituiu-se como um exercício laborioso de

retroceder no tempo de sua escritura mais que ao “tempo” – como sinônimo de período – em que este texto se escreveu.

Ao definir assim nosso retorno à textualidade winckelmanniana, salienta-se a concentração que toda a escritura contém como artefato a desdobrar-se nos tempos da leitura, à maneira de um rolo escritural, pergaminho que se desdobra. Recorremos à forma plural do vocábulo pois que nossa investigação de feições quase arqueológicas, no sentido de que *anacrônicas* (DIDI-HUBERMAN, 2000), buscaram, como se o delineou ao longo deste texto, compreender os “tempos da leitura” como objetos de uma percepção de contornos quase fenomenológicos- as coisas *como* elas aparecem convertem-se na sinonímia do *quando aparecem as coisas*.

Tais contornos sensualistas, poderíamos dizer, assemelham-se aos eflúvios que se adonam do texto winckelmanniano. No tempo, há distensão – o tempo se torna elástico, expandido - e escansão – apreende-se o tempo por meio de recortes metonímicos que o devolvem “legível”. Daí, dizermos que se “inventa” uma Grécia Antiga e germânica no texto winckelmanniano. É assim que, para nós, seu texto finda por alegorizar o que lhe captura o olhar em “plena luz”.

O tempo é, portanto, paisagem fenomenológica, pois nele se instala o desamparo de um sujeito vidente diante daquilo que lhe invade a retina em um abrir de olhos para que se contemple esta paisagem. O que chamamos “paisagem” em nosso texto retira sua “sematicidade” do título com que nos aproximamos às conclusões das nossas reflexões.

*A História-Imagem* é uma “miragem” que surge na paisagem que a um só tempo inclui e ultrapassa o sujeito vidente:

Um ambiente não é suscetível a se tornar paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito. Só o homem mantém, frente a seu meio, a distância necessária a uma visão do conjunto e à abertura de um mundo comum, que ultrapassa os limites do território. (COLLOT, 2013, p. 19).

O tempo da paisagem é tecido. Que aqui se conjuguem a forma passiva do verbo *tecer* ao mesmo tempo em que o vocábulo é seu substantivo não



resulta aleatório. O tempo da leitura winckelmannina é portanto aquilo que dele o fizemos enquanto tessitura que se desfia. A um só tempo o bordamos e o desfazemos como unidade têxtil/ textual que se torna arborescência. As “aparições” sintomais do alegórico convertem-se em paisagem escritural winckelmanniana. Como se pode ler no trecho abaixo em que a “beleza” grega inventa-se a partir da paisagem escritural do texto de Winckelmann:

Os mais belos jovens dançavam nus no teatro, e Sófocles, o grande Sófocles, foi o primeiro na sua juventude a dar esse espetáculo a seus concidadãos. Frinéia banhava-se sob os olhares de todos os gregos nos jogos de Elêusis, e fornecia aos artistas, ao sair da água, o modelo de uma Vênus Anadiômena; e sabe-se que os jovens de Esparta, durante uma certa festa, dançavam inteiramente nuas diante dos jovens. O que poderia parecer-nos chocante, já se torna mais aceitável quando nos lembramos que os cristãos da Igreja primitiva, tanto os homens como as mulheres, eram batizados ou mergulhados juntos, sem a menor vestimenta, nas mesmas pias batismais. Assim, cada festa entre os gregos era uma oportunidade para os artistas conhecerem da maneira mais exata a bela natureza. (WINCKELMANN, 1975, p.44)

É neste movimento que, como já sugerimos nas páginas anteriores desta tese, se configura como uma espécie de *desvio gráfico*, ao qual se empresta uma função alegórica, ao que se concede, dentro da trama escritural, o status de figura retórica que nos possa alegorizar um modo de leitura que é nosso retorno à escritura winckelmanniana naquilo que se trama em nosso texto.

É como se rasurássemos aquilo que já é desde sempre rasura, a seguirmos Jacques Derrida. Sobre esta rasura, é que se escreve. Anterioridade mítica e constitutiva que estrutura a possibilidade de significar. À maneira do que se passa com a tradição judaica em que se autorizam os comentários escritos de rabinos às margens do texto sagrado, é assim que ousamos aproximar-nos daquilo que se detectou no texto de Winckelmann como singularidade literário-retórica e que compreendemos como uma resignação

quase reverencial à inacessibilidade imagética. “É a passagem à determinação da obra como disfarce da origem”, como nos dirá Derrida (1999, p.20)

Como o dissemos alhures, é talvez forçoso admitir que há algo na imagem de irreduzível a qualquer tradução “linguajeira”. Tal assunção equivale à aceitação de uma certa mitificação da imagem e dos objetos da arte, talvez mesmo, na detecção de tais motivações “devocionais”, ousaríamos dizer, acaba-se por reinstaurar uma nova “teologia da imagem”, pois que, como denuncia o texto de *Gramatologia*: “A época do signo é essencialmente teológica” (DERRIDA, 1999, p. 16). Não há outro modo de compreender o que se veda e interdita à linguagem quando se está diante da imagem ou dos objetos da arte. É desta constatação que se originou a motivação desta tese.

A palavra nasce da interdição de sua base vidente, que nunca, todavia, a abandona, pois, por participar de sua constituição mítica, atua fantasmal. A língua estipula a lei que proíbe a imagem como idolatria. A língua é sempre um movimento iconoclasta – que destrói a imagem ao pretender esgotá-la- exceto quando, como nos trechos mais “poéticos” em Winckelmann, curva-se diante daquilo que nos impõe a imagem. É o que se pode ler explicitamente na argumentação de Derrida:

Ora em que consistem a justeza e a exatidão da linguagem, esta morada da escritura? Antes de mais nada na propriedade. Uma linguagem justa e exata deveria ser absolutamente unívoca e própria: não-metafórica. A língua escreve-se, pro-regride à medida que domina ou apaga em si a figura. Isto é, a sua origem. Pois a linguagem é originariamente metafórica. Ela o é, segundo Rousseau, devido à sua mãe, a paixão. A metáfora é o traço que reporta a língua à sua origem. A escritura seria, então, a obliteração deste traço. “Traços maternos” (DERRIDA, 1999, p. 330).

Daí, compreendermos do que se trata o aparente contrassenso de “malogro exitoso” ao referirmo-nos àquilo que aqui se logrou tecer.

Este assombramento que a impede aqui de voltar a ser natureza é talvez em geral o modo de presença ou de ausência

da própria coisa na linguagem pura. Linguagem pura que gostaria de abrigar a literatura pura, objeto da crítica literária pura. Nada há portanto de paradoxal no fato de a consciência estruturalista ser consciência catastrófica, simultaneamente destruída, e destruidora, *desestruturante*, como o é toda a consciência ou pelo menos o momento decadente, período adequado a todo o movimento da consciência. (DERRIDA, 1995, p.16)

É o entendimento, a nosso ver, já delineado na *Terceira Crítica* (1790/1952) kantiana, dos limites referenciais com que depara a linguagem quando lida com os objetos da arte que nos força a enfrentar o enredamento da linguagem- do discurso- que pretenda dar conta destes objetos. Sugerir que aqui se possa oferecer uma alternativa fiável para esta aporética seria insustentável. Na verdade, é quase deste “malogro exitoso” que se trata o que aqui se logrou apresentar, pois que nosso texto, em que pesem seus esforços argumentativos, só poderia findar como resignação e confirmação na materialização de sua escrituralidade, pois de outro modo, sua sustentação teórico-argumentativa se mostraria falaciosa.

Nosso texto confirma-se como um *bozzetto*, ainda que o tenhamos concebido com o maior rigor que nos foi possível.

Toca-se o “literário” em uma potência retórica que se insinua à maneira de um sintoma que se apanha nas malhas da linguagem. É nesta denegação – por parte da disciplina histórica – de uma determinada apreensão do literário que resiste, insiste e sobrevive na fase escritural do relato histórico e, em particular, daquele que se ocupa de objetos tão densamente atrelados às *pathemata* que assombram o estético de que aqui se trata.

É Derrida quem nos oferece uma “imagem” lapidar do que se passa com aquilo que seu “olhar” de mistagogo, ocupado com os estertores do movimento a que a um só tempo lhe fornece o material especulativo ao mesmo tempo em que a natureza do que lhe é concedido não terá outra acomodação em Derrida senão aquela de um “tom apocalíptico”, uma vez que será o texto derrideano aquele que mais explicitamente problematizará o encurralamento

em que se enreda o estruturalismo ao debater-se contra os muros do edifício metafísico.

Se um dia a invasão *estruturalista* batesse em retirada, abandonando suas obras e seus sinais nas plagas da nossa civilização, tornar-se-ia um problema para o historiador das ideias. Talvez mesmo um objeto. Mas o historiador cometeria um erro se assim fizesse: o próprio gesto de a considerar como um objeto o levaria a esquecer o seu sentido, e que se trata antes de mais nada de uma aventura do olhar, de uma conversão na maneira de questionar todo o objeto. Os objetos históricos- os seus – em especial. E entre eles, muito insólita, a coisa literária (DERRIDA, 1995, p.12).

Este “olho” que se instala na língua forçosamente recorre à dimensão poética da linguagem – a “coisa literária”, para Jacques Derrida- pois é assim, ao injetar na estrutura do traço da escrita, na plasticidade mesma do que se desenha na página - o que Derrida, lembramos, nomeará de “desvio gráfico” (DERRIDA, 1999, p.116), do qual se valem Ezra Pound e Stéphane Mallarmé – que se pode entrever aquilo que a fenda que se abre no tecido do estético tem a dizer. É uma língua que resvala para a explícita retoricidade pois reconhece que a singularidade do que reclama a obra no *logos* só pode aí entrever-se ao esgueirar-se de soslaio, só se a advinha por meio de um lampejo na clareira da linguagem.

Consequência decisiva: a eloquência prende-se à imagem. O que já se anuncia é que “A primeira linguagem teve de ser figurada” - título do capítulo III (em Rousseau) - a metáfora na linguagem falada extrai sua energia do visível e de uma espécie de picto-hieroglifia oral. Ora, se consideramos que Rousseau associa em outros lugares a visibilidade, o espaço, a pintura, a escritura etc, à perda de energia passional, à necessidade e por vezes à morte, somos forçados a concluir pela unidade, no interesse de escrever, de valores heterogêneos ou assim declarados. (DERRIDA, 1999, pp. 291-292).

Nossa abordagem teórica e escritural – aqui interdependentes como se intentou demonstrar ao longo de nosso texto – recorre à tradição de estudos que se abrem para a reflexão em torno do signo e da linguagem. Tal linhagem reflexiva teve seu impacto sobre os estudos ao redor da arte. Lacan ocupou-se de obras de Hans Holbein (LACAN, 1996), e de Diego Vélazquez (LACAN, 1966-7), por exemplo, para *a partir* do que seu olhar teórico nelas surpreendia, iluminar o que os artistas haviam sido capazes de intuir sem o arcabouço estruturado de uma teoria que os revisita anacronicamente. Lacan não os lê psicanaliticamente. Na verdade, é o inverso que se produz como leitura: é a partir do que “se escreve e se inscreve” nestas obras que Lacan lê aquilo que se pode abrir *para* a psicanálise, *advindo* da arte.

É, como o dissemos no Capítulo I desta tese, este o modo do retorno lacaniano à obra freudiana em que Saussure surge revirado, por assim dizer, *subvertido*, o que, etimologicamente, nada é senão uma outra versão que se pode surpreender no sujeito vidente. Há algo no escrito – legado como objeto do visível que se deslinda na página ou na superfície papírea, na pele velina – que é destinada ao futuro incerto da leitura, ela também sempre anacrônica: “É por ser *inaugural*, no sentido jovem deste termo, que a escritura é perigosa e angustiante. Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro.” (DERRIDA, id. Ibid, p. 25).

Tudo que é saber, portanto, encontra-se inexoravelmente fadado às “invasões” e “investimentos” anacrônicos. Este *surpreender* do anacronismo que Didi-Huberman resgatará de Aby Warburg é um achado epistêmico – ainda que desestabilizador – dos mais preciosos. É este “anacronismo” que permitiu a leitura lacaniana do legado freudiano para além do território da psicanálise, tornando-a inter e transdisciplinar. É igualmente o anacronismo que autorizou Derrida a surpreender em Jean-Jacques Rousseau um verdadeiro romance dos impasses da linguagem e da escrita dentro dos confins da Metafísica ocidental. É anacrônico, descompassado, primo-irmão do “desvio” naquilo que o desvio tem da marca do *tropikos* (WHITE, 2014), nosso retorno ao texto winckelmanniano, pois que o lemos à luz do que teorias posteriores puderam nele redescobrir.

A Alegoria de que trata e como a trata nosso texto, é igualmente objeto de “anacronismos”, inspirados pela contribuição warburguiana como a lê Didi-Huberman.

Buscamos flagrar, à maneira do que insinua o sintoma como uma espécie de sombra e invasão da metáfora, que a “história discursiva” do alegórico autorizava-nos que a tornássemos uma “outra” coisa em nosso texto por meio de suas “fissuras”.

A constatação das complexas implicações de uma tal “versão” da alegoria exigir-nos-ia um arcabouço que nasce de nosso interesse pela “metalinguagem”.

A despeito da aparente surpresa que uma tal asserção pode conter, afinal partimos de uma atordoante máxima lacaniana de que: “não há metalinguagem”, é justamente o atordoamento que uma tal afirmação causa, como de resto com uma boa parte das máximas de Lacan, que nos inspira ao exercício de desfiar o fio da trama em que se as tece estas atordoantes, desconcertantes máximas ao redor do qual o “fio do tecelão” de que nos fala Derrida em *La Dissémination* (1972).

Trata-se inevitavelmente de um texto fetiche, e que tão mais assim insiste – travestido pela metaforicidade sintomal – quanto mais se o denega e se o finge ignorar. Ele dirá seus nomes – alegoricamente – como se os soletra – à maneira de como se pode soletrar o enigma do *rébus* do sonho em nosso texto.

O retorno à escritura winckelmanniana encontra-se como que “vaticinado” pela escrita do sonho da *História-Imagem* e não à toa se entrega seu “desvio gráfico” à forma condensada que se assemelha ao *rébus*.

A *História-Imagem* winckelmanniana resulta proscrita, pois sua ousadia poético-literária foi aquela sobre cujas fundações tanto se escrevera a alegoria da arte enquanto objeto de fabulação do *logos* – antes mesmo de Winckelmann, seu intérprete mais consumado – como se continuará a inscrever-se, esta mesma alegoria, como sintoma estruturante a comandar todo um campo de significação em torno da arte.

Se, como sustenta Gérard Wacjman (1998), as obras de arte revestem-se de um “pensamento” e articulam-se à maneira de respostas a perguntas, cabe a compreensão da “Verdade” a que o texto heideggeriano de *A origem da*

*obra de arte* associa à “arte” como não sendo de modo algum coincidente com a “verdade” que sua “História”, presa do discurso que é, possa pretender desvelar.

Esta “Verdade da Arte”, se ela existe, talvez permaneça por razões que nos escapam e que só se podem “adivinhar” como substrato que resiste à simbolização definitiva, aquela capaz de confundir-se com a “morte” mesma da “coisa”, definição a que Lacan associa a ontologia do símbolo. (LACAN, 1998).

É a esta espécie de “teologia negativa”, nos termos de Derrida (1991) que a textualidade winckelmanniana deve seu poder de “invenção” tropológico. Pois a “verdade” que atravessa seu texto articula-se à própria criação artística e ao poder mesmo de criação que se aloja e emana das obras de arte em sua complexidade sígnica, por uma História que se articule de maneira mais fusional com a “imagem”, por uma outra “História”: uma História por vir, uma “História” que se escreve à revelia de quem em nome dela alega falar. Isto, o que de mais verdadeiro pode haver vacila entre o “necessário”: “isto não cessa de se escrever” e o “impossível”: “isto não cessa de não se escrever” (LACAN, 1975, p.120).

Entre o imperativo “ter de escrever” e tudo aquilo que nos circunda como a condição mesma da estrutura da representação, sua impossibilidade lógica: o *parergon* de que nos fala Derrida ao retornar ao texto de Kant sobre o “belo”: a “estrutura da beleza livre”, marcada por uma impossibilidade constitutiva e estruturante, daí o apelo à Alegoria. Ela, a “beleza em si”, é da ordem de uma impossível ficção estruturante e engendra o paradoxo de, “por jamais cessar de não se escrever”, impelir-nos à fabulação escritural.

Daí, poderemos dizer, em nosso *bozzetto*, que enxerga na fórmula das máximas uma concisão sempre lapidar: a concisão mesma do *rébus* – palavra-valise- em que o “significante trufa o significado” (LACAN, 1975): *A Alegoria é a Verdade da estrutura*.

E a “cena”, o “mundo” propostos por nossa ficção teórica “encerrados” nestas páginas- destino papíreo e ótico da letra- vacilam, trepidam, oscilam *anacrônicos* (DIDI-HUBERMAN, 2000) entre a paixão melancólica winckelmanniana e esta ossatura que se desnuda *da* e *na* linguagem a partir de Lacan e Derrida, quase um biombo de véus entre dois mundos.

E a máxima que ora se oferece à leitura na escritura - “A Alegoria é a Verdade da Estrutura” “encerra” duplamente o “alegórico” em nosso texto.

Daí, o escrito, a escritura.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES.(330 a. C.) *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1969.
- ARRIVÉ, Michel. (1986). *Linguística e Psicanálise – Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. Tradução de Mário Laranjeira e Alain Mouzat. São Paulo: EDUSP, 1994.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Linguagem e Psicanálise Linguística e Inconsciente- Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Tradução de Lucy Magalhães. Revisão de Waldir Bevidas e Ivã Carlos Lopes. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.
- BAUGMARTEN, Alexander. *Estética. A lógica da arte e do poema*. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BELTING, Hans (1995). *O fim da História da Arte*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- \_\_\_\_\_ “Alegoria e o Drama Trágico” In: *A origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 169-254.
- BENVENISTE, Émile *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.
- BLOCH, Marc (1933). *A apologia da história ou o ofício do historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BURKE, Peter. (1990). *A escola dos Annales 1929-1989- A revolução francesa da historiografia*. Tradução de Nilo Odalia. São Paulo: UNESP, 1990.
- BURCKHARDT, Jacob Cristoph (1860). *A Cultura do Renascimento na Itália – um ensaio*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CERTEAU, Michel de (1987). *História e psicanálise- entre ciência e ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2 ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- DANTO, Arthur. *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- \_\_\_\_\_ *Após o fim da arte*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP & Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles. “Les signes de l’art et L’Essence” In: *Proust et les signes*. Paris: Quadrige, 1998. pp. 51-65.

- DE MAN, Paul (1979). *Alegorias da leitura – linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DERRIDA, Jacques (1967). *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_(1967). *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_(1987-1998). *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_*La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_(1972) *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa & António M. Magalhães. São Paulo: Papyrus, 1991.
- DESCARTES, René. *Règles pour la direction de l'esprit, Règle III, Oeuvres et Lettres*. Paris: Gllimard, 1953.
- DIDEROT, Denis. *Le paradoxe du comédien*. Paris: Gallimard, 2009
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013.
- \_\_\_\_\_. *L'image survivante – Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- \_\_\_\_\_. “A História da Arte nos Limites de sua Simples Razão”  
In: *Diante da Imagem: Uma Questão Colocada aos Fins de uma História da Arte*. São Paulo: 34, 2015. pp. 113-183.
- \_\_\_\_\_*Devant le Temps- Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*. Paris: Minuit, 2000.
- \_\_\_\_\_(1982) *Invenção da histeria – Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: contraponto, 2015.
- \_\_\_\_\_*Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- \_\_\_\_\_*Ouvrir Vénus*. Paris: Gallimard , 2005.
- \_\_\_\_\_*Passés Cités par JLG – L'oeil de L'Histoire*, 5. Paris: Minuit, 2015.
- DOSSE, François (1991). *História do estruturalismo – 1. O campo do signo, 1945/1966*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio, 1993.
- \_\_\_\_\_(1991) *História do estruturalismo- 2. O canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio, 1994.
- DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo- textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica & Crisálida, 2012.

DUBY, Georges (1966-67). *O tempo das catedrais – a arte e a sociedade 980-1420*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa- Imprensa Universitária, 1978.

\_\_\_\_\_ & LACLOTTE, Michel (1995) (Coordenação). *História Artística da Europa- A idade Média*. Tomos I e II. Tradução de Mário Dias Correia (edição portuguesa). Adaptação do texto e notas de Rosa Freire D’Aguiar (edição brasileira). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

DURAND, Jannic. *A Arte na Idade Média*. Lisboa: 70, 1999.

FLETCHER, Angus. *Allegory – the theory of a symbolic mode*. New York: Cornell University Press, 1964.

FONCILLON, Henri. *A vida das formas- seguido de Elogio da Mão*. Lisboa: 70, 2016.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Introdução de Gérard Genette. Paris: Flammarion, 2009.

FOUCAULT, Michel (1966). *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_ (1970) *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FRANCASTEL, Pierre (1965). “Imaginação Plástica, Visão Teatral e Significação Humana” In: *A realidade figurativa*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: 1993. pp. 215-249

FREUD, Sigmund *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

\_\_\_\_\_ *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Traduzido da versão inglesa sob responsabilidade de James Strachey por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: 1986.

GENETTE, Gérard (1972). *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força – história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HARTOG, François (2005). *Evidência da história- o que os historiadores veem*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_ “L’oeil de Thucydide et l’histoire véritable” in *Poétique*, n49, fevereiro, 1982, pp.22-30.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. Lisboa: 70, 2010.

- \_\_\_\_\_ *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard, 1976.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorivno. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Menezes, 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- IANNINI, Gilson. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: autêntica: 2012.
- KANT, Immanuel (1790). *The Critique of Judgement*. Tradução para a língua inglesa de James Creed Meredith. Londres: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- KLÉBANER, Daniel. *Poétique de la derive*. Paris: Gallimard, 1979.
- LACAN, Jacques (1966). *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_ (1971). *O seminário livro 18- De um discurso que não fosse seu semblante*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário livro VII: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_ *O Seminário livro VI: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- \_\_\_\_\_ *O Seminário livro III: as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_ *L'Étourdit*. Paris: Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_ *Le Séminaire livre XIII: l'objet*. 1966-67. (Non-Paru). <http://staferla.free.fr/S13/S13%20L'OBJET.pdf>
- \_\_\_\_\_ *O Seminário livro XX: mais, ainda*. Tradução M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- \_\_\_\_\_ *O Seminário Livro XI – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Outros escritos*. Tradução Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Le Séminaire Livre XX: Encore*. Paris: Seuil, 1975.
- LE GOFF, Jacques. *A História deve ser dividida em pedaços?*. Tradução Nícia Adan Bonatti. São Paulo: UNESP, 2014.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (1995). (Direção) *A pintura – Volume 7: O paralelo das artes*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2005.
- \_\_\_\_\_ *A pintura- Volume 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Apresentação de Jean-François Groulier. Tradução de Magnólia da Costa. São Paulo: 34, 2007, pp 9-15
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- LOPES, Edward. *A identidade e a diferença*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MARIN, Louis (1977). *Détruire la peinture*. Paris: Flammarion, 1997.

MATTOS, Cláudia Valladão. "Winckelmann e o meio antiquário de seu tempo".  
Campinas: Revista de História da Arte e Arqueologia N.9. Janeiro-Junho/2008. p.p. 69-79.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MITCHELL, W.J. T. *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.  
\_\_\_\_\_ *Image Science – Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*.  
Londres & Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

MOLES, J.L: "Truth and Untruth in Herodotus and Thucydides" In: *Lies and Fiction in the Ancient World*, Gill, C. & WISEMAN, T.P. (ed). EUA: University of Texas Press, 1983. pp. 88-121.

MOMGLIANO, Arnaldo. "Ancient History and the Antiquarian" In: *The Classical Foundations of Modern Historiography*. Berkeley: CUP, 1990. pp. 54-79

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.  
\_\_\_\_\_ (1955). *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg., 2. reimpressão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.  
\_\_\_\_\_ (1939). *Estudos de Iconologia- temas humanísticos na arte do Renascimento*. Tradução de Olinda Braga de Souza. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

PANOFSKY, Erwin & SAXL, Fritz. Classical Mythology in Mediaeval 71  
Art.Metropolitan Museum Studies, Vol. 4, No. 2 (March 1933), pp. 228-280.

PATER, Walter, (1873). *Studies in the History of Renaissance*. Oxford: OUP, 2010.

PAVIS, Patrice, (1996). *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual – sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.  
\_\_\_\_\_ "Segredos, Dobras, Enigmas" In :*Enigmas – egípcio , barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó/SC : Argos, 2009. pp.21-45.

RICOEUR, Paul (2000). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: UNICAMP, 2007.  
\_\_\_\_\_ (1975). *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo, 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.  
\_\_\_\_\_ (1983). *Tempo e narrativa 1- a intriga e a narrativa histórica*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit 2 – la configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit 3- le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.

ROUDINESCO, Elizabeth & PLON, Michel (1997). *Dicionário de Psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Unicamp, 2003.

RUSKIN, John (1853). *The stones of Venice*. Cambridge, Massachussets: Da Capo Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *A lâmpada da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. Prefácio de Joel Birman. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SAUSSURE, Ferdinand (1916). *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1975.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida- Rhétorique et philosophie*. Paris: L'Harmattan, 1998.

SPINELLI, Miguel. "Os preceitos estoicos e a crítica de Clemente de Alexandria aos filósofos" In: SPINELLI, M. *Helenização e recriação de sentidos. A Filosofia na época da expansão do Cristianismo - Séculos, II, III e IV*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002, p. 63-78.

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

VEYNE, Paul (1971). *Como se escreve a história*. Tradução de Alda Batar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

VIEIRA, Marco Antônio. *De um Lacan em Lituraterria: Pintescritura em W(o)olf e Green(a)way*. Brasília, 2004. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, TEL, IL, UnB.

WACJMAN, Gérard. *L'objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998.

WARBURG, Aby. *Hisórias de fantasma para gente grande – escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

WHITE, Hayden. (1978) *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2. Ed. 1 reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2014.

WINCKELMANN, Johann Joachim (1755). *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Introdução de Gerd A. Bornheim. Tradução de Herbert Caro e Leonard Tochtrop. Porto Alegre: Movimento/ URGs, 1975.

\_\_\_\_\_ (1764). *The History of Ancient Art Among the Greeks*. Tradução de Giles Henry Lodge (1850), John Chapman, Londres. EUA: Lightning Source, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução e ensaio introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 2008.

WOOLF, Virginia (1927). *To the lighthouse*. Londres: Grafton, 1986.

**DVD:**

LANZMANN, Claude. (Direção). (1985). *Shoah*. 534min. França, 2010.