

Ensaios de Estética e Teoria das Artes

CALEIDOSCÓPIO

A ANÁLISE DO LAOCOONTE POR GOETHE OU O PRIMEIRO TEXTO ESTRUTURALISTA

Introdução

Proponho defender a tese de que Goethe é o inventor da moderna análise estrutural e que o seu *Laocoonte* (publicado em 1798 na revista de arte *Propyläen*, que ele dirigia conjuntamente com Schiller e Heinrich Meyer) constitui uma espécie de *acto de nascimento do estruturalismo*.

I. O Laocoonte: descoberta e história

Existem representações do episódio do Laocoonte desde 430 a. C. em vasos gregos (Museu Britânico). Podemos segui-las até às pinturas pompeias (Casa de Menandro e Casa de Laocoonte). Ao nível narrativo, o episódio não aparece em Homero, mas desde o século V que está presente em Sófocles e em Eufórion de Cálcis.

1. A descoberta e a história

O Laocoonte foi descoberto a 14 Janeiro de 1506 (31 de Janeiro, segundo outras fontes) por um romano de nome Felice dé Freddi, que retirava um arco que se atravessava nas suas vinhas num lugar chamado os “Capocce” (*cisternae capaces*) ou “Sette Salle”, as tinas gigantes das termas do imperador Trajano, situadas sobre o Monte Esquelino. É um lugar situado perto das igrejas de Santa Maria Maggiore, San Pietro in Vincoli¹ e San Martino al Monte. O lugar exacto é sem dúvida o dos jar-

Jean Petitot

Professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

¹ Onde actualmente se encontra o *Moisés* de Miguel Ângelo.

dins (*horti*) da sumptuosa Villa de Mecena, incluída por Nero na *Domus Aurea*. A sua extracção foi feita na presença de Giuliano da Sangallo, do seu filho Francesco e de Miguel Ângelo. B. Andreae (2003, p. 36), lembra que Giuliano da Sangallo conhecia Plínio através do seu trabalho sobre um fresco do *Laocoonte* (que ficou inacabado), encomendado em 1492 por Lourenço, o Magnífico, para a Villa Medicea di Poggio a Caiano, e que isso permitiu identificar imediatamente o grupo esculpido. Para Miguel Ângelo, o *Laocoonte* era um «portento d'arte», um “milagre da arte”, tendo-se tornado, de algum modo, seu herdeiro. Ficou marcado para toda vida e, dezenas de anos mais tarde, ele era ainda capaz de desenhar de memória a cabeça do Laocoonte sobre o muro da cripta da capela dos Médicis em Florença. O Papa Júlio II mandou colocar imediatamente (desde 1 de Julho de 1560) a obra-prima no jardim do Belvedere. Segundo Winckelmann, Júlio II, para recompensar Felix de Fredis, concedeu-lhe, tal como aos seus filhos, *introitus et portionem gabellæ Portæ S. Iohannis Lateranensis*. Mas mais tarde, Leão X, reenviou os benefícios desses rendimentos para a igreja de São João de Latrão e deu-lhe, a título de compensação, um *Officium Scriptoriæ Apostolicæ*, pelo qual lhe foi passado uma carta com data de 9 de Novembro de 1517.

Existe um certo número de testemunhos, entre outros uma carta de Francesco da Sangallo (o filho de Giuliano) de 28 de Fevereiro de 1567, citada por C. Fea² e retomada no excelente dossiê que Sonia Moraffei dedicou à celebridade do Laocoonte no *Cinquecento*:³

«A notícia que tive das antigas estátuas de Florença, tive-a desta forma: tinha poucos anos quando fui a Roma pela primeira vez, foi dito ao Papa que numa vinha em Santa Maria Maggiore tinham sido descobertas estátuas muito belas. O Papa encarregou um palafrenero: «Vai, e diz ao Giuliano de San Gallo⁴ para ir lá ver». E lá foi de imediato. Dado que Michelangelo Buonarroti se encontrava em minha casa pelo facto do meu pai lhe ter encomendado a sepultura do Papa, ele também foi convidado para ir; e assim, comigo às cavalitas no meu pai, fomos lá ter. Desci onde estavam as estátuas e o meu pai disse logo: «Isto é Hilaoconte, mencionado por Plínio» e pediu para alargar a fossa para o conseguir extrair. Uma vez visto, voltámos a almoçar e continuámos a falar sobre as coisas antigas e sobre as de Florença...»

Visto, no dia seguinte à descoberta (quinta-feira, 15 de Janeiro de 1506), uma carta de autor desconhecido (citada por Giovanni Sabatino de li Arienti e publicada em 1888, segundo o original existente nos arquivos do duque de Gonzague de Mantoue), mencionar o lugar da descoberta como :

“uma belíssima e antiquíssima sala subterrânea pavimentada e com incrustações dignas de admiração”⁵,

discutiu-se bastante para saber se o *Laocoonte* tinha sido encontrado numa sala (a sala 80) da *Domus Aurea*. Segundo Van Essen, sem dúvida que isso não aconteceu porque, visto o imperador Vespaciano ter mandado retirar as estátuas da *Domus Aurea*, o *Laocoonte* deverá ter sido deslocado mais para cima sobre o *Oppius*, para as *Sette Salle*.

² *Miscellanea Filologica, critica antiquaria*, I, Roma, 1790, p. CCCXXIX.

³ Maffei [1999].

⁴ Os San Gallo eram uma grande família de artistas. Francesco tornou-se um importante escultor e o seu pai, Giuliano viu Filippino Lippi trabalhar no fresco de *Laocoonte* da villa Mediceis.

⁵ Cf. (Van) Essen [1955], p. 2. Esse trabalho muito erudito passa em revista as fontes históricas para procurar inferir o local exacto da descoberta do Laocoonte.

2. Da Domus Aurea às “grutas” do Renascimento

Para compreender como uma tal obra-prima pode ter permanecido tanto tempo enterrada é necessário recordar alguns marcos históricos.⁶

Nero (imperador em 54) era profundamente fileleno. Essa paixão, que fazia parte do seu gosto «decadente», levou-o a «libertar» a Grécia em 66 e a fazer transferir para Roma numerosas obras-primas helénicas. Existiam no seu palácio, entre outras, um Laocoonte, um Alexandre Grande de Lísipo e famoso Gálato morrendo, encomendado por Átila I para a Acrópole de Pergamo para comemorar a sua vitória sobre os Gálatos (actualmente no Museu do Capitolino).

Após o grande incêndio de 18-19 de Julho de 64, Nero começou a construção da sua famosa *Domus Aurea*, um gigantesco complexo de 80 hectares, obra-prima de arquitectura e de urbanismo, símbolo admirado e odiado da realeza teocrática que permanecerá sem equivalente no Ocidente. Ela estendia-se do Palácio de Tibério, sobre o Monte Palatino até ao Monte Esquelino (Pavilhão sobre a colina do Oppius, próximo das Sette Salle). No vale, no local onde mais tarde foi construído o Coliseu, foi criado um enorme lago artificial (o *Stagnum Neronis*) “semelhante a um mar”, rodeado de prédios que, segundo Suetónio, «eram como cidades». Existiam também campos, jardins, bosques que serviam de habitat a animais quer domésticos quer selvagens (cf. Figura 1).

A Domus Aurea tinha um conjunto de elementos notáveis. O vestibulo encontrava-se na Velia, no local do Forum onde foram erigidos o arco de Tito e o grande Templo de Vénus e de Roma, inaugurado por Adriano em 135. Ele era suficientemente grande para albergar o Colosso de Nero, com uma altura de 120 pés (35 m.), fundido pelo escultor Zenodoro com base no modelo do Colosso de Rodes (foram necessários 35 elefantes para mais tarde o retirar do Coliseu). Existia também uma tripla colonata de mil passos, uma sala de refeições que podia rodar seguindo o curso do sol, uma grande sala octogonal que acabava em quartos e corredores dispostas em estrela, e muitas salas admiravelmente decoradas. Era numa delas que estava o Laocoonte (cf. Figura 2).

Mas a Domus Aurea não sobreviveu ao seu criador. Todas as forças, em primeiro lugar o Senado, depois o povo e por fim o exército, se coligaram contra Nero. Declarado inimigo público após a conjura de 65 (a qual Séneca, o seu antigo preceptor, e Petrónio pagaram com a sua vida), ele suicidou-se em 68. Após um ano de instabilidade (o ano dos 4 imperadores), Vespasiano, general na Judeia, subiu ao trono e fundou a dinastia dos Flavianos.

A Domus Aurea foi então arrasada. O lago tornou-se o Coliseu (começado em 72 e inaugurado por Tito em 80). Os terrenos do vale foram dados ao público. No monte sobre o monte Oppius foram inicialmente construídas as Termas de Tito (também inauguradas em 80), e depois as Termas de Trajano (inauguradas em 109). Foi o arquitecto Apolodoro de Damas (Damasco) que utilizou a Domus Aurea, já terraplanada, como fundação para alargar os terraços dessas novas termas (cf. Figura 3). Assim ficaram enterradas os restos da Casa Dourada e com eles o Laocoonte.

Foi passados 1400 obscuros anos que a história recomeçou. No fim do *Quattrocento*, começou a redescobrir-se, com curiosidade e entusiasmo e no que eram chamadas «as grutas» (daí a designação «grotesco»), os restos enterrados das maravilhas da Antiguidade. Uma primeira geração de grandes pintores do Renascimento (Ghirlandaio, Pinturicchio, il Perugino, Filippino Lippi) chamados a Roma em 1480 pelo Papa Sisto IV para decorar a Capela Sistina, ficaram surpreendidos pelos

⁶ Cf. Segala, Sciortino [1999].

motivos que descobriram e reutilizaram-nos nas decorações arquitectónicas (pilares, frisos, etc.) de várias das suas obras. Um pouco mais tarde (por volta de 1520), Rafael e os pintores do seu atelier, em particular, Giovanni da Udine, inspiraram-se neles para as suas decorações do Vaticano. Foi escavando na entrada de um desses arcos enterrados há 14 séculos, que Felice dé Freddi trouxe à luz o Laocoonte que foi colocado pelo Papa Júlio II nos jardins do Belvedere.

Figura 1

Espaço ocupado pela Domus Aurea (alguns locais, como o Pavilhão sobre o Oppius, estão marcados por flechas e caixas em cinzento), com as Sette Salle perto dos jardins de Mecena onde foi descoberto o Laocoonte

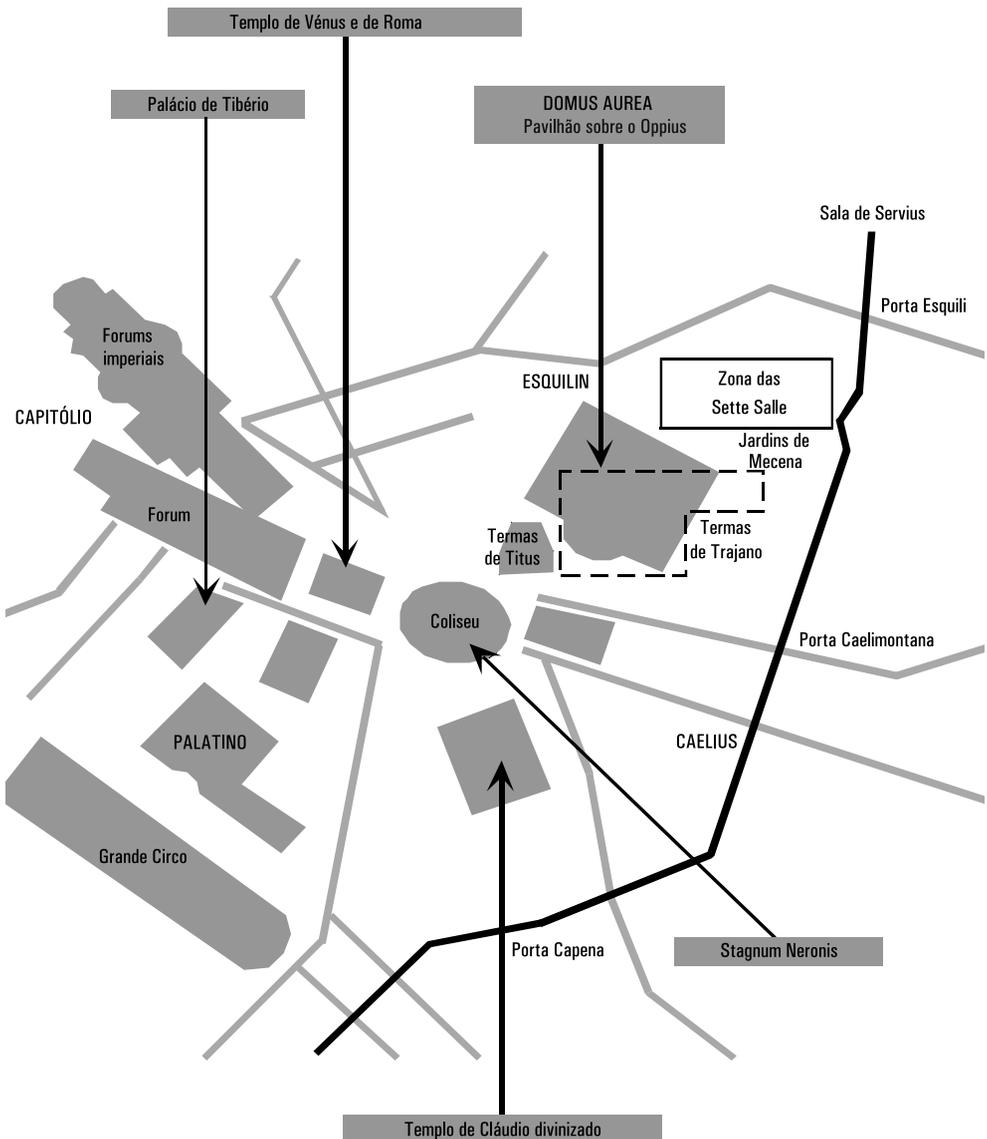


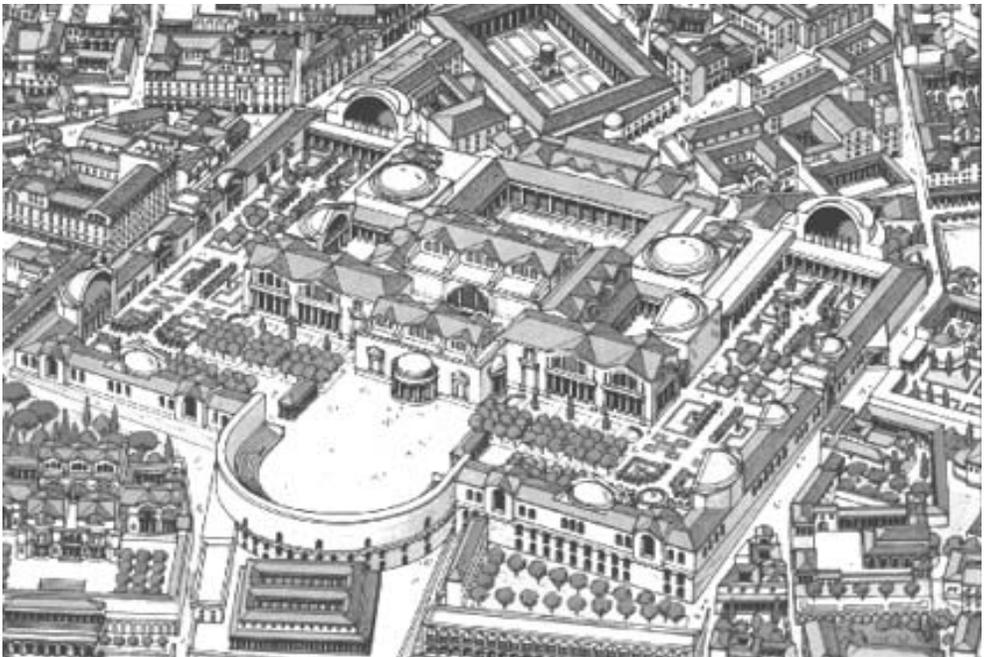
Figura 2

O Laocoonte na Domus Aurea (Document Archivi Giunti)



Figura 3

As Termas de Trajano onde foi encontrado o Laocoonte após a terraplanagem da Domus Aurea. As Termas de Tito estão em primeiro plano, à esquerda. (Reconstrução de J. Martin 1995)



3. O grupo do *Laocoonte*

Consideremos então o grupo escultural (Figura 4). As fontes principais são a obra de Salvatore Settis e os trabalhos de Bernard Andreae.

Figure 4

O grupo do Laocoonte actualmente no Museu Pio-Clementino do Vaticano



O *Laocoonte* é um grupo criado na Escola de Rodas. A datação levantou debates apaixonados. Para alguns historiadores, ele dataria do período imperial dos Cláudios (Tibério), para outros seria do período augustiniano (segunda metade do 1º século a. C., 50-20). Contudo, e já segundo as investigações de Adrien Wagnon no fim do século XIX, ele poderia ser uma cópia de uma obra mais antiga, remontando ao fim do século III e poderia talvez ter servido de modelo à cena em que os Gigantes (Alcioneu) se opõem a Atena na *Gigantomachie* do grande altar de Pérgamo (cf. Figura 5).⁷ Segundo Bernard Andreae (2003, p. 39),

«é evidente que o grupo do *Laocoonte* depende do grupo de Atena e Alcioneu do Altar de Pérgamo».

⁷ Cf. Wagnon [1882] et Smith [1991].

Segundo outros, essa hipótese já não pode ser hoje aceite. Tal como explica Brunilde Sismondo Ridgway⁸, Gisela Richter datou, em 1951, o grupo cerca de 150 a. C., a grande época dos estilos rodoneano e pergameano. Andreae data o bronze original cerca de 130-140, pouco depois do Altar de Pérgamo (166-156).

Figura 5

*A cena de Gigantomachie do Grande Altar de Zeus em Pérgamo (Atena e Alcyoneus),
que poderia ter servido de modelo ao Laocoonte*



O que é certo é a existência de um testemunho de Plínio, o Velho, (*História Natural* XXXVI, 37) que nela via

“de entre todas as pinturas e esculturas a mais digna de admiração” (*Opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*),

e que a tinha contemplado no Palácio de Tito. Segundo Plínio, ela foi esculpida num bloco de uma só peça (*ex uno lapide*, proeza técnica que lhe aumentava consideravelmente o valor) por Agesandro, Polidoro e Atenodoro, “summi artifices” de Rodas.⁹

⁸ Ridgway [2003], p. 21.

⁹ “Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii”. Plinio, *Histoire Naturelle*, XXXVI, 37.

«Há muitos outros [escultores de mármore] que mereciam a fama: inclusive quando se trata de obras excelentes, quando contribuem vários artistas fica prejudicada a celebridade de cada um, já que a nenhum deles se pode atribuir toda a glória, nem é possível referi-los todos de igual forma. É este o caso do Laocoonte, que se encontra na casa do imperador Tito, obra acima de todas as outras, da pintura e da estatuária [escultura em bronze]. Foi esculpido num único bloco de mármore, com os filhos e os maravilhosos emaranhamentos das serpentes, trabalhado em conjunto e de comum acordo com os supremos artistas Agesandro, Polidoro e Atenodoro de Rodas.»

Salvatore Settis sublinhou a esse respeito que Plínio queria defender a escultura *em mármore* (a *marmoris gloria* em Fídias, Alcâmenes, Agorácrito, Praxíteles, Briáxis, Escopas, Cefisódoto, etc.), considerada nessa época como inferior à escultura *em bronze* (statuária). Bernard Andreae também sublinha (Andreae, 2003, 36) que, na tradução de Plínio proposta em 1467 por Cristoforo Landino, um contra-senso levou a traduzir o latim *statuaria ars* pelo italiano *statuaria*, quando se tratava de facto da técnica de fundição do bronze. Mas ele estima que «artifices» significa «artesãos» e que os rodeanos eram copistas.

Existe um debate entre datação documental e datação estilística que opõe Salvatore Settis a Bernard Andreae.

A mais importante descoberta moderna respeitante à datação do *Laocoonte* foi que os seus três escultores, Agesandro, Polidoro e Atenodoro, são os autores de outros grupos, em particular de um grupo pertencente a um conjunto magistral encontrado a 24 de Setembro de 1957 numa caverna subterrânea de uma vila do imperador Tibério em Sperlonga (a *Spelunca* romana) entre Roma e Nápoles.

Evocada por Suetónio e Plínio, essa caverna tinha três grutas e duas bacias onde se encontrava disposto (e encontrado partido e dispersado) o conjunto seguinte (Figura 6):

Figura 6

O programa iconográfico da gruta de Sperlonga



- (i) Diante da parte esquerda da entrada, uma transformação do grupo Pasquino (sem dúvida Ulisses ou Menelau sustentando o corpo morto de Aquiles ou de Pátrocolo), grupo igualmente presente na Villa Adriana de Tivoli.
- (ii) Diante da parte direita da entrada, o rapto de Palladium (Diomedes, Ulisses, um ídolo arcaico de Atena).
- (iii) Na gruta secundária da direita, a cegueira de Polifemo (Ulisses e os seus homens trespassando o olho do ciclope), grupo igualmente presente na casa de Adriano de Tivoli.
- (iv) Ao centro da bacia central, o grupo de Cila (proa do navio de Ulisses atacado pelo monstro que devora os seus homens), igualmente obra dos nossos três homens de Rodas, tendo sido a inscrição desta vez conservada (cf. Figura 7). Este grupo é a cópia de um bronze helenístico célebre (sem dúvida exposto a partir do século VI no hipódromo de Constantinopla) fundado em 1204-1205 para cunhar moedas (Andreae, 2003, p. 39).
- (v) O rapto de Ganímedes por uma águia.

Figura 7

A inscrição em Sperlonga dos três escultores de Rodas: Agesandro, Polidoro e Atenodoro, autores do Laocoonte



ΑΟΑΝ[Α]ΔΩΡΟΣ

ΑΓΗΣΑΝΔΡ[Ο]Υ

ΚΑΙ

ΑΓΗΣΑΝΔΡΟ[Σ]

ΠΑ[Ι]ΩΝΙΟΥ

Κ[Α]Ι

Π[Ο]Λ[Υ]ΛΩΡΟΣ

ΠΟΛΥ[Δ]ΩΡΟΥ

ΡΟΔΙΟ[Ι] ΕΠΙΘΗ[Σ]Α[Ν]

A descoberta de Sperlonga teve um papel capital na datação do Laocoonte. Na sua grande obra de referência *Laocoonte. Fama e stile*,¹⁰ Salvatore Settis comenta detalhadamente, criticando-as, as investigações que levaram o grande Bernard Andreae¹¹ a concluir que o actual Laocoonte (que é sem dúvida o de Plínio) seria a cópia em mármore de um original em bronze encomendado pelo rei

¹⁰ Settis [1999].

¹¹ Andreae [1988] e Conticello-Andreae [1974].

de Pérgamo, Átila II em 140 a.C., com o objectivo de honrar a delegação comandada por Cipião Emiliano com um símbolo da origem comum de Roma e Pérgamo. A partir de uma análise erudita do material epigráfico disponível (a genealogia das grandes famílias de artistas rodeanos e o conjunto das referências dos 3 escultores: 80 para Agesandro referindo-se a 30 personalidades diferentes, 35 para Atenandro referindo-se a 15 personalidades diferentes) Settis, por seu lado, concluiu que o Laocoonte data de meados do século I a.C., por alturas do saque de Rodes levado a cabo por Cássio em 43-42, saque esse que provocou uma emigração massiva para Roma.

A descoberta de Janeiro de 1506 provocou um entusiasmo indescritível que até hoje nunca mais foi desaprovado. Em 1506, Sadolet consagra-lhe um poema e aparecem os primeiros desenhos. O Laocoonte deve símbolo de referência do ideal antigo e não se imagina o impacto deste sobre a cultura. Na sua *Geschichte der Kunst des Altertums* (1763-1768), Winckelmann extasia-se:

“O feliz destino que protegeu as artes, inclusive na sua destruição, conservou, para a admiração do mundo inteiro, uma obra dessa época da arte como prova da verdade da história, quando ela fala da nobreza de tantas obras-primas destruídas.”

Nas *Vite*, Vasari conta que, por volta de 1508-1510, Bramante pôs a concurso a fabricação de uma cópia em bronze destinada ao papa Júlio II e que Rafael escolheu a de Sansovino. Em 1520 Baccio Bandinelli fez uma outra cópia em mármore. Cerca de 1540 Francesco Primaticcio, *le Primaticcio*, também fez uma cópia destinada a Francisco I (Palácio de Fontainebleau), o que desencadeou uma polémica na qual Benvenuto Cellini acusou os seus detractores de o quererem desconsiderar ao lhe oporem as “muito maravilhosas antiguidades”. Girardon também fez uma cópia em mármore e fundiu uma outra destinada a Horace Walpole. Existe ainda uma outra cópia, análoga à de Girardon, da autoria de Jean-Baptiste Tuby (1692-96), que hoje se encontra no parque de Versailles. Mais abaixo voltaremos à saga da restauração do braço que falta, na qual intervieram, entre outros, Miguel Ângelo, Bernini e Canova. A versão actual que se encontra no Museu Pio-Clementino é a da restauração de 1957-59, na qual Filippo Magi colocou o braço original encontrado, por acaso, por Ludwig Pollack em 1906.

Para além de espantar os maiores escultores, o Laocoonte tornou-se um elemento de referência da cultura. Foi parodiado por Ticiano, que a partir dele fez um trio de macacos. Foi sobre-interpretado por William Blake que, numa gravura de 1820, forneceu uma versão esotérico-bíblica delirante: “Jehovah e os seus dois filhos, Satã e Adão, como foram copiados pelo querubim de Salomão por três rodeanos e consagrado ao Facto Natural ou a história de Ilium”.¹² Quando um dos maiores mestres da pintura vitoriana, Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), pintou o seu célebre quadro *A Sculpture Gallery* (1867), ele representou naturalmente o grupo rodeano. (cf. Figura 8).

O Laocoonte é uma obra-prima dessa arte designada por helenística e que se desenvolveu na Ásia Menor após o desmembramento do império de Alexandre. Os generais “sucessores”, os diádocos rivais, formaram reinos: os Ptolomeus no Egipto, os Selêucidas na Pérsia, etc. É uma arte “barroca” que prolonga e leva a uma perfeição e virtuosismo sem igual a conquista dos movimentos dinâmicos complexos da torsão dos corpos e dos vincos das dobras, começada na época clássica pelo *Discóbolo* de Myron (460-450 a.C.) ou pela *Vitória (Niké) descalçando a sua sandália* do Templo de Atenas da Acrópole (410-407). Ela é marcada por um enorme gosto naturalista pelas formas singulares.

¹² Cf. Settis [1999]. Também utilizámos as conferências desse autor proferidas no seminário de Louis Marin na EHESS.

Figura 8

A Escultura Gallery. Alma-Tadema, 1867. O Laocoonte está representado na parte de trás



Após a Atenas clássica e Fídias no tempo de Péricles (490-430), o grande século da arte grega é o IV século, com Lisipo, que seguiu Alexandre (o primeiro grande artesão da nova ordem mundial, realismo, abolição da frontalidade, *O Hércules Farnésio*), Escopas (expressão patética, tensões passionais), Praxíteles (volúpia asiática, *A Afrodite Cnídia* e *A Afrodite de Arles* em torno a. C. 350, *O Hermes Dionisofo* do Museu arqueológico de Olympie em torno a 340). Por volta de 360, encontramos as esculturas do túmulo do rei Mausole (morto em 353) em Halicarnasso: Briáxis, Escopas, Timóteo, Leócares (também autor, em 335, do famoso *Apolo de Belvedere*). Podemos ir até ao barroco antes de Pérgamo cerca de 370 com o *Asclépio* de Epidauro, e mesmo até às primeiras bandeiras resplandecentes do final do século V.¹³ Em comparação com essa grande tradição dos séculos V e IV, a arte helénica iniciada pelos discípulos de Lisipo (Xenócrates de Atenas em Pérgamo, Cares de Lindos em Rodes, Eutíquides), foi julgada (em especial por Plínio) como “decadente” devido ao seu gosto pelo:

- *gigantesco*: o Colosso de Rodes, representando Hélios, o deus tutelar da ilha, por volta de 300-290, discípulo de Lisipo: 70 cotovelos dobrados (35m); o Colosso de *Tychê* de Eutíquides para Antioquia;
- *realismo*, em especial patético, expressionista, enfático, mesmo grandiloquente: os Gálatas de Pérgamo por Epígonos de Pérgamo por volta de 220; o extraordinário Menelau suportando Pátrocolo (grupo Pasquino) de Antígono de Caristo assim como o Suplício de Mársias;

¹³ Ridgway [2003], p. 25.

- o retrato *imagem*: Demóstenes por Polieucto em torno a 280, Crisipo por Eubúlides em torno a 210, *O Homero Cego* em torno a 200;
- o *verismo*, o disforme e o repugnante.

Mesmo na Grécia, existiu a partir de 150 a. C. um regresso ao classicismo arcaico neo-ático: Pasíteles e os seus discípulos Estefânio e Menlau. Pelo contrário, na Ásia Menor desenvolveu-se o barroco helenístico, acompanhado com o seu gosto exacerbado pela energia, o entrelaçamento das formas, o dinamismo e a individualização. A Escola de base foi a de Pérgamo sob o domínio dos Atálidas, os quais transformaram a sua capital numa nova Atenas (com uma biblioteca de 200.000 volumes, rivalizando com a de Alexandria, técnica do pergaminho ou *Pergamana charta*, etc.). A sua obra-prima absoluta é, evidentemente, o friso de 130 metros do Grande Altar de Zeus (construído por Eumenes II na primeira metade do século II, descoberto por Carl Hummann no fim do XIX século e que se encontra actualmente no Museu Pérgamo de Berlim), representando a *Gigantomachie* (destruição épica dos gigantes filhos da terra Gaia pelos deuses olímpicos: mistura horrível, dinamismo, anatomia perfeita, ritmos). A posteridade de Pérgamo encontra-se, entre outras, na Escola de Rodes, à qual também devemos a *Vitória de Samotrácia* (esculpida entre 250 a. C. por um discípulo de Lisipo ou de Escopas), o *Touro Farnésio* (suplício de Dirce) por Menécrates, Apolónio e Tauriscos, o Gladiador Borghese (por Agásias de Éfeso em torno a 80 a. C.).

A fim de avaliar o génio do Laocoonte dentro da estatuária helénica, é necessário recordar que as posturas corporais eram extremamente codificadas e tipificadas, e ainda que a menor mudança de atitude (por exemplo, a aparição do bamboleio) constituiu uma evolução profunda. Nesse sentido, o braço direito dobrado (braço de Pollack) do Laocoonte é típico: como já vimos, encontramos-lo na *Gigantomachie* de Pérgamo. Ao invés, a posição das pernas do Laocoonte (quase sentado no altar) não é típico e constitui um elemento original. A postura típica seria a do *joelho direito dobrado e da perna esquerda tensa*. É aliás o que se encontra nas representações pictóricas como as de Pompeia e nas ilustrações da Eneida. Essa posição arquetípica é bem conhecida pela representação de Mitra sacrificando um touro, obra de Criton de Atenas no Mithraeum de Óstia.

«A pose é inspirada pela iconografia de Nikai que sacrifica ou pela dos Lápitas que esmagam os centauros» (Ridgway, 2003, p. 29).

Também a encontramos numa métopa do Panteão que remonta pelo menos até Fídias.

O facto de o Laocoonte se encontrar quase sentado sobre o altar constitui portanto um traço de atitude notável e original (que, aliás, será retomado por Miguel Ângelo no seu *Moisés*). Como explica Salvatore Settis, essa inovação é “um golpe de coragem”:

“eles (os três escultores rodeanos) transformaram a perna direita, como um crescendo para baixo, para o pé cujos dedos estão dramaticamente enervados e tensos sobre o altar, um golpe de coragem de uma caligrafia inédita”¹⁴.

Do mesmo modo, o entrelaçamento das serpentes e a densidade das correlações posicionais constituem uma invenção sem paralelo.

¹⁴ Settis [1999], p. 73.

II. Os debates anteriores a Winckelmann e Lessing

O impacto do Laocoonte foi enorme, e não poderemos recapitular a multiplicidade de debates a que ele deu lugar.

Por exemplo, como foi analisado por Michel Hochmann [2003], ele foi central no debate no qual os pintores venezianos (sobretudo Ticiano) se opuseram à imitação do antigo. O grupo foi rapidamente conhecido em Veneza graças ao cardeal Domenico Grimani, que possuía uma fundição em bronze da primeira cópia de Jacopo Sansovino em 1508.

Em 1523, o embaixador veneziano Marco Dandolo fez uma descrição muito precisa do Laocoonte:¹⁵

«Vêem-se os nós, veias e os nervos por todo o lado, o quem nem num corpo vivo se podia ver.»

«O outro também, enrolado pela outra serpente, está do lado esquerdo, e tenta, com o seu bracinho, libertar a sua perna da serpente, grita ao pai segurando com a outra mão o seu braço esquerdo, que de modo algum pode ajudar, de rosto coberto por lágrimas; e vendo o pobre pai muito mais severamente percutido, vê-se no seu filho uma dupla dor; por um lado pela morte lhe estar muito próxima, por outro pelo pai não o poder ajudar e se enfraquecer; falta-lhe pouco para que o espírito o abandone.»

Michel Hochmann (2003, p. 93) sublinha

«o carácter ao mesmo tempo erudito e apaixonado deste texto, que está totalmente construído sobre o modelo das *ekphrasis* antigas e que insiste no patético da obra de arte e sobre a eloquência.»

Esta descrição narrativa estabelece equivalências entre texto e estátua e permite comparar a escultura como a descrição da Eneida.

Sabemos que a *ekphrasis* grega (as *Imagines* de Filóstrato e as *Descriptiones* de Calístrato), faz, enquanto hipotipose, parte dos métodos retóricos de descrição poética e literária de uma obra de arte visual, plástica.

«A descrição é uma apresentação detalhada e viva colocando claramente sob o olhar aquilo que ela mostra.»¹⁶

O *detalhe* da descrição é essencial porque ele *individua* e produz a *ilusão* referencial. Como nota Umberto Eco, é

«uma técnica para animar uma descrição, e tornar visível o espaço como lugar onde acontecem coisas (...), é o acumulado dos eventos que povoam aquele espaço.»

Sem processo de individuação nenhum texto pode dar conta do figurativo. A *ekphrasis* repousa sobre uma *périégese*, um caminho passo a passo que permite, ao caminhar no visível através da

¹⁵ M. Sanudo, *I diarii*, Venise 1879-1902, vol. XXXIV, col. 204-228.

¹⁶ Seminário de Michel Costantini de 10/1/2007 na EHESS de Paris sobre a *ekphrasis*.

diminuição temporal do olhar, transformar a sincronia espacial do olhar na diacronia temporal do texto. O carácter «vivo» é igualmente essencial. É a *enargeia* ligada à evidência, à clareza, ao trazer à luz.

No seu belo texto «Em nome da hipotipose», no Colóquio de Cerisy *Em Nome do Sentido* consagrado a Umberto Eco, Herman Parret [2000] aprofundou as definições clássicas da hipotipose desde a antiguidade (Hermógenes, Longino, Cícero, Quintiliano) até à de Dumarsais (*Des tropes*, Paris, 1730, Flammarion, 1998):

«A hipotipose é uma palavra grega que significa *imagem, quadro*. É quando, nas descrições, são pintados os factos de que falamos como se eles estivessem actualmente sob os olhos; *mostramos*, por assim dizer, aquilo que nos limitamos a contar; o original é dado pela cópia, os objectos pelos quadros»,

e à de Pierre Fontanier (*Les figures du discours*, 1821, Flammarion, 1968, p. 390):

«A hipotipose pinta as coisas de forma tão viva e enérgica que de algum modo ela as coloca sob os olhos e transforma uma narração ou uma descrição numa imagem, num quadro, ou mesmo numa cena viva.»

Trata-se de «fazer ver» através de palavras, por intermédio de técnicas retóricas e estilísticas de ampliação e de intensificação (Parret 2000, p. 143). É uma questão retomada em 2002 por Umberto Eco em *Spazialità e testo letterario*, aquando de um seminário «Os semáforos sob a chuva» sobre a *Prosa do Transiberiano* de Blaise Cendrars :

«A questão de como a literatura, ou no geral a linguagem verbal, representa o visível, é das mais complexas, e as dificuldades nascem e se pensarmos na distinção proposta por Lessing, no Laocoonte, entre artes do tempo e artes do espaço. É fácil dizer que a pintura pode representar o espaço e não o tempo, enquanto a linguagem verbal pode representar o tempo e não espaço. E é agora que deveríamos tomar em consideração a distinção proposta por Genette entre espacialidade do significante e espacialidade do significado, e acrescentar a distinção entre temporalidade do significante e temporalidade do significado.»

«Come se descreve o visível com palavras? O problema tem a sua história, pelo que a tradição retórica classifica as técnicas de representação verbal do visível pelo nome de hipotipose ou de *evidentia*, às vezes identificada com, e às vezes julgada semelhante, *illustratio, demonstratio, ekphrasis* ou *descriptio, enargheia*, etcetera»¹⁷.

Segundo Eco,

«infelizmente todas as definições de hipotipose são circulares».

Mas existem belos exemplos. Regressemos a Ticiano. Ele conhecia os bronzes e possuía uma peça em gesso da cabeça do *Laocoonte*, mas, opondo-se à estatuária, ele queria pintar a carne viva e construir formas a partir da cor. O desenho e a imitação do antigo constituíam o seu grande conflito com Miguel Ângelo (que ele encontrou em Roma em 1545-1546), e foi sem dúvida por isso que ele fez a célebre caricatura simiesca do *Laocoonte*.

¹⁷ Não confundir a *enargeia*, a clareza da evidência, com a *energeia*.

Como exemplo de outro debate, podemos evocar as discussões e conferências públicas que ocorreram em Paris na *Academia real de pintura e escultura*, a pedido de Colbert entre 1667 e 1676. Tratava-se explicar o que torna uma obra-prima entre as obras-primas, em particular no caso do *Laocoonte* (sessões de 2 de Maio de 1676 e de 2 de Agosto de 1670), «obra preferível a tudo o que foi feito em pintura e escultura» (retoma de Plínio) e *auctoritas* suprema a partir da qual procuravam ser extraídas as regras e as leis da arte.

Os debates eram bastantes vivos e diversificados. Por exemplo, Philippe de Champaigne criticava «o culto do antigo» e desculpava o «borrão» *simiesco* de Ticiano, «mais amante da beleza do colorido que da grandeza do desenho» (citado por Christian Michel [2003], p. 110). Pelo contrário, aquando da sessão de 7 de Janeiro de 1668, consagrada a *Eliezier e Rebeca* de Poussin, Le Brun justificava completamente o recurso de Poussin à estatuária antiga. Em 2 de Agosto de 1670, Michel Anguier explicava que «pela agitação e movimentos dos músculos e das veias» podíamos «conhecer as emoções e paixões da alma» (Michel [2003], p. 112). Em 2 de Maio de 1676, regressou-se ao «ilustre senhor Poussin», que conhecia bastante bem o *Laocoonte*, «que ele qualificava como a mais sábia de todas as figuras da Antiguidade», e Monier apresentou uma descrição do grupo retomando a ideia segundo a qual os escultores

«não se limitam a ver somente a forma exterior das partes, mas ainda a vida e os espíritos que as animam e as fazem agir» (Michel [2003], p. 115).

«Considerando portanto essa nobre figura, primeiro em termos gerais, onde vemos marcada a mais forte e mais sensível paixão do homem, que é a dor que ele sofre pela mordedura das serpentes que lhe fazem já sentir as chegadas da morte; é por isso que nesse encontro todas as forças naturais parecem duplicar-se para combater essa lamentável separação, tal como ele exprime vigorosamente ao tocar com toda a sua força esses venenosos animais para os afastar do seu corpo e nos fazer ver o mal que ele sente na sua alma e no seu corpo, através dos signos que ele faz ver na face e em todas as partes; como através da extensão da cabeça, do pescoço e das costas que lhe fazem abrir a boca para aliviar os seus sofrimentos através da respiração; a acção vigorosa dos seus braços disso dá testemunho, tal como as suas pernas, uma pela sua extensão, a outra pela dor que já se comunicou até à extremidade dos dedos que se dobram, e em particular em cada músculo que agem precipitadamente e lhe fazem aumentar essa forte emoção que ele nos marca nas suas veias, que parecem dilatadas pelo movimento do sangue; e cada parte está na acção, como vamos ver distintamente nesta demonstração; e para aí caminhar com ordem, sigamos a divisão anatómica e comecemos pela face considerando essa figura como privada da pele.» (ibid.)

Em todos esses debates que o *Laocoonte* domina e atravessa como uma referência exemplar, a plasticidade escultural funciona claramente como um significante sensível no lugar de um significado inteligível. O modelo, sem dúvida fundamental, é o da expressão das paixões pelo corpo, no sentido em que falamos da *expressão de uma face*. A teoria do signo visual é sem dúvida uma semiótica, mas uma semiótica *não linguística*; a diferença com a linguagem reside em que a teoria da expressividade se opõe radicalmente à arbitrariedade do signo, pois as paixões são directamente legíveis nas formas. Até Winckelmann, como nota Herman Parret (2006, p. 77), o inteligível exprime-se no sensível e

«a beleza plástica comporta uma expressividade noumenal».

Elisabeth Décultot [2003] analisou bastante bem «a idade clássica da descrição», a da *ut pictura poesis*. É

«um universo onde passamos sem dificuldade do sistema de signos visuais para o sistema dos signos verbais. (...) Para descrever uma estátua, é suficiente no pensamento semiótico clássico ir da obra de arte para a ideia que a presidiu, para reformular de seguida essa ideia através de signos verbais» (Décultot 2003, p. 146).

A *ideia* é portanto uma *dimensão conceptual comum* «às diferentes formas de arte». Através das ideias (o inteligível, o significado), todos os modos significantes comunicam entre si e tornam-se inter-traduzíveis.

Tudo isso vai mudar com Lessing, que vai introduzir a ideia radicalmente nova de um sentido *imane*nte das formas.

III. O debate Lessing/Wincklemann

1. A autonomização do sensível

A análise goetheana do Laocoonte foi publicada em 1798 nos *Propyläen*. Nessa época, o Laocoonte encontrava-se no centro do renascimento das artes clássicas e da problemática respeitante à *autonomização* das artes plásticas. Ele era considerado uma obra-prima absoluta, o “milagre da artes” evocado por Miguel Ângelo (cf. mais abaixo), a verdadeira expressão da genialidade antiga. Era também visto como o maior “*exemplum doloris*” da história da arte;¹⁸ aquilo que Aby Warburg chamará mais tarde um *Pathosformel*, ao falar das *Gestalten* que exprimem o sofrimento através de uma “gramática do gesto”¹⁹.

Pensar essa autonomização foi uma verdadeira conquista, sem dúvida uma das mais importantes da modernidade. Ela surgiu no seguimento de uma dupla revolução: por um lado a revolução científica galilaico-newtoniana e, por outro, a revolução estética. Ela será tematizada por Kant em toda a sua profundidade. Limitamo-nos aqui a recordar que para a metafísica tradicional, até Leibniz e mesmo Wolf, a ordem do sensível era concebida enquanto subordinada à ordem do inteligível. Tal como era dito na época, o sensível é apenas “o inteligível confuso”. O sensível é a parte da humanidade partilhada com os animais, enquanto o inteligível se partilha com o divino. Resulta daí que, dependendo por essência do sensível, o belo era considerado inferior ao verdadeiro. Portanto, a obra de arte plástica apenas tem sentido e legitimidade na medida em que ela é a exposição sensível de significações inteligíveis que lhe são extrínsecas. O sentido é sempre transcendental às artes plásticas; ele não lhe pode ser imanente. O sentido do sensível apenas existe de forma *heterónoma*.

Dentro desse contexto de pensamento tradicional, a tese de uma autonomia, de um sentido imanente e de uma legitimidade *sui generis* do sensível, constituiu uma verdadeira revolução metafísica.

¹⁸ Cf. Ettlinger [1961].

¹⁹ Cf. Brilliant [2000].

2. A semiótica de Lessing e a Estética transcendental

Em 1766, em resposta aos *Gedanken (Reflexões)* de Winckelmann, de 1755, Gotthold Ephraim Lessing, grande escritor e grande crítico literário do mundo das Luzes de Berlim, publicou *Laocoon, oder über die Grenzen (limites, fronteiras) der Malerei (pintura) und der Poesie*, um estudo que ele tinha redigido em Breslau quando era secretário do general prussiano Tauentzien.²⁰ Inspirado em parte nos trabalhos de Moses Mendelssohn, *Über die Empfindungen* (1755) e *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757), esse ensaio teve um enorme impacto porque nele, pela primeira vez, as artes plásticas (pintura e escultura) eram consideradas como autónomas em si mesmas e por aquilo que elas são na realidade, a saber, *artes de formas e qualidades sensíveis dispostas no espaço*, e não mais como simples ilustrações de artes literárias como a poesia, a retórica, a gramática, a narrativa ou a mitologia. Lessing *separa* o visual do literário e leva a cabo a dupla crítica dos abusos do género descritivo (*Schilderungssacht*, poesia visual e “pintura falante”) e da alegoria (*Allegoristerei*, pintura literária e “poema mudo”). A pintura *não tem* que exemplificar e idealizar a “natureza bela”. Ela não tem que ilustrar as grandes narrativas (consideradas até então como as únicas dignas da grande pintura da história). Ela não tem que se subordinar à religião. *A beleza visual é em si mesma um valor metafísico*.

Por essência, a pintura não pode “expressar ideias gerais”. *Esta limitação* essencial do *medium* implica que as partes da composição plástica devem estar *especialmente correlacionadas* e que as propriedades estéticas da obra devem derivar do acordo entre as partes especialmente ligadas num todo. A oposição kantiana fundamental entre, por lado, as propriedades intuitivas do espaço, do tempo e do movimento e, por outro, as estruturas conceptuais, discursivas e lógicas, do juízo, já se encontra presente em Lessing, assim como nele já está também presente a problemática mereológica da organização.

Tal como Wilfried Barner (2003, p. 135) insistiu, Lessing era um empirista das Luzes que se opunha a qualquer dogmatismo “dedutivo” que inferisse do geral para o particular, e praticava um empirismo indutivo que ia dos exemplos particulares para os princípios e regras:

«Lessing não formula teorias abstractas, antes traça as linhas de demarcação polémicas.»

Em *Dichtung und Wahrheit* (I, 8), Goethe recorda o impacto da obra de Lessing:

“É necessário ser jovem para se dar conta da influência que teve o *Laocoon* de Lessing, o qual nos libertou da passividade da contemplação e nos abriu os campos livres do pensamento. O *ut pictura poesis*, mal compreendido durante tanto tempo, foi afastado de uma só vez, a diferença entre as artes plásticas e as da fala ficou iluminada; elas apareceram bem distintas nos seus cimos, se bem que vizinhas nos seus fundamentos.”²¹

Quanto a Wilhelm Dilthey, ele explica no seu ensaio sobre Lessing que:

“[Lessing] tornava-se assim o segundo legislador das artes, da poesia em particular, após Aristóteles.”

²⁰ Para precisões sobre a posição do *Laocoon* em Lessing, cf., entre outros, o clássico Gombrich [1984].

²¹ Citado em Lessing [1766/1990]

Com efeito, Lessing arruína

“a retórica do *ut pictura poesis*, a qual pretendia ver na poesia uma forma falada de pintura, e na pintura uma forma de poesia muda”²².

(O *ut pictura poesis* vem da *Ars poetica* de Horácio (361-365). Como H. Damisch insiste, trata-se para Lessing de

“ir até àquilo que faz a condição de possibilidade das diferentes artes”²³.

Podemos pois referir a seu respeito a

“operação crítica e propriamente fundadora, no sentido kantiano da palavra, que constituiu o Laocoonte”²⁴.

O “raciocínio” de Lessing é bastante preciso. Permitimo-nos transcrever algumas longas citações, visto tratarem-se de algumas das páginas mais importantes da história da estética. No capítulo XVI, Lessing começa assim:

“Procuremos agora proceder por dedução. Eis o meu raciocínio: se é verdade que a pintura emprega nas suas intuições meios ou signos diferentes dos da poesia, *a saber, formas e cores dispostas no espaço*, enquanto esta se serve de sons articulados que se sucedem no tempo, se é incontestável que os signos devem ter *uma relação natural e simples* com o objecto significado, então os signos justapostos não podem senão exprimir objectos justapostos ou compostos por elementos justapostos, e é igualmente incontestável que signos sucessivos apenas podem traduzir objectos, ou os seus elementos sucessivos.” (p. 120).²⁵

Logo de seguida, Lessing coloca em destaque a oposição entre uma sintaxe espacial, a da justaposição de domínios de extensão, e uma sintaxe temporal, a da sucessão de intervalos de duração. É essencial notar-se que essas sintaxes são *intuitivas*, e não lógico-formais.

Sintaxe	Sintaxe espacial	Sintaxe temporal
Elementos	Domínios de extensão	Intervalos de duração
Modo de conexão	Justaposição espacial	Sucessão temporal

É evidente que a tese de Lessing consiste em que os “signos devem ter *uma relação natural e simples* com o objecto significado”. Encontramos aqui, no domínio da semiótica, uma verdadeira “revolução copernicana” que antecipa a de Kant no domínio da natureza objectiva. Ela afirma que a venerável tradição da arbitrariedade do signo não é sustentável, e isso por razões totalmente distintas do facto trivial de existirem signos que podem ser parcialmente motivados. Existe uma sintaxe

²² Damisch [1990], p. 8.

²³ *Ibid.*, p. 9.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ As referências a Lessing [1766/1990] serão feitas no corpo do texto. Sou eu que sublinho.

xe intuitiva – uma forma da intuição no sentido que Kant deu a esse termo na sua Estética Transcendental – *comum* ao signo e ao referente, comum ao significante e ao significado. Podemos, a esse respeito, falar de um verdadeiro *princípio de isomorfismo estrutural*.

Jules Vuillemin insistiu em que

«Lessing esboçou uma crítica antes do tempo da sua enunciação, exactamente no sentido que Kant conferirá a essa tarefa filosófica.» (citado em Gebauer, 2003, p. 238)

Tal como observa Gunter Gebauer (2003, p. 238), para Lessing

«a interpretação de uma obra de arte – tal como da sua criação – deve ser precedida de uma crítica das condições que limitam a expressão num *medium* específico».

As sintaxes intuitivas são identificadas com um modo de *articulação* do *continuum* espacial ou do *continuum* temporal. Sob esse ponto de vista, podemos afirmar que Lessing compreendeu melhor do que Kant que as intuições não são apenas grandezas extensivas mas, sobretudo, devido a existirem descontinuidades *qualitativas*, contínuos *segmentados* em domínios ou intervalos preenchidos por qualidades sensíveis. Enquanto modos de articulação, as formas da intuição tornam-se assim *princípios de composição*.

Esta primeira análise permite também a Lessing determinar imediatamente os “objectos próprios” correlativos das duas formas de intuição concebidas como modos de articulação e processos de segmentação.

“Objectos, ou os seus elementos, que se justapõem podem ser chamados corpos. Portanto, *os corpos com os seus caracteres aparentes são os objectos próprios da pintura*. Os objectos, ou os seus elementos, dispostos na ordem da sucessão chamam-se, em sentido lato, acções. *As acções são o objecto próprio da poesia*.” (p. 120)

Os corpos e as acções são portanto as duas grandes classes de entidades *originariamente e canonicamente* associadas às sintaxes que regem a articulação do espaço e do tempo. De acordo com o princípio de isomorfismo estrutural, os corpos e as acções reenviam, pela sua natureza essencial, respectivamente às artes plásticas e às artes narrativas.

Sintaxe	Sintaxe espacial	Sintaxe temporal
Elementos	Domínio de extensão	Intervalos de duração
Modo de conexão	Justaposição espacial	Sucessão temporal
Objecto próprio	Corpos (organizados por justaposição espacial das partes)	Acções (organizadas pela sucessão temporal dos acontecimentos)
Arte	Artes plásticas (pintura)	Artes narrativas (poesia)

Visto os fenómenos serem espacio-temporais, o tempo pode intervir de modo secundário quando o espaço é a forma originária e, dualmente, o espaço pode intervir de modo secundário quando o tempo é a forma originária. Não se trata aqui do truismo de que os corpos se mexem e as acções param. O problema é que as diferentes artes estão univocamente associadas à forma de articulação

que define o seu princípio de composição: uma pintura não se mexe (estávamos antes do cinema) e uma narração não consiste em imagens (estávamos antes da banda desenhada). *Portanto, os tipos de arte apenas podem representar os objectos associados à sua forma de intuição complementar através dos seus objectos próprios.* É esse o significado do termo “indirectamente” no seguinte argumento.

“No entanto, os corpos existem no tempo, e não apenas no espaço. Eles têm uma duração e podem, em cada instante, mudar de aspecto e de relações. Cada um desses aspectos e relações instantâneas é o efeito de precedentes e pode causar novas; cada aspecto e relação tornam-se assim, em certa medida, o centro de uma acção. Portanto, a *pintura* pode também imitar *acções*, mas somente de modo indirecto e a partir dos corpos. Por outro lado, as *acções* não possuem existência independente, mas são a propriedade de certos seres. Na medida em que esses seres são corpos, ou considerados como tal, a *poesia* representa também *corpos*, mas indirectamente a partir de *acções*” (p. 120).

As consequências desse argumento são imediatas e fundamentais para a estética.

“Graças às suas composições, que supõem a *simultaneidade*, a pintura apenas pode *explorar um único instante* da acção e deve por consequência escolher o mais fecundo, aquele que melhor permite compreender o instante que precede e o que se segue. Similarmente, a poesia, graças às suas imitações *sucessivas*, apenas pode explorar *um único dos caracteres* dos corpos e deve por consequência escolher aquele que desperta a imagem mais sugestiva num dado contexto” (pp. 120-121).

Nalgumas linhas, Lessing inventa aqui, a propósito das técnicas de *descrição*, aquilo que os semióticos chamam a *selecção classemática* dos traços figurativos no discurso. A narrativa destaca nos objectos que ela mete em cena, de entre todos os traços possíveis, alguns traços particulares, chamados classemas, entre os quais as acções estabelecem relações estruturais. A narratologia moderna (cf. as *Mitologias* de C. Lévi-Strauss ou os estudos narrativos de A. J. Greimas) fornece inúmeros exemplos. Lessing escolhe o exemplo de Homero.

“Constato que Homero apenas pinta acções progressivas; já os corpos e os objectos isolados são pintados pelo seu papel nessas acções e, em geral, apenas *com um traço*” (p. 121).

Quase que temos aqui a definição moderna do processo de selecção dos classemas figurativos numa teoria narrativa: *são os papéis actoriais que seleccionam os traços figurativos ao nível discursivo.*

“Afirmo que Homero apenas tem, geralmente, um único traço descritivo para cada coisa. Segundo ele, um navio é negro, ou profundo, ou veloz, e quando muito ainda negro e com remos: ele não vai mais além na descrição. Mas já faz do embarque, da partida, da chegada ao rio, um quadro detalhado que obrigaria o pintor a compor cinco ou seis diferentes se ele quisesse traçar tudo na sua tela” (p. 121).

Dualmente, as artes plásticas destacam nos objectos, de entre todas as configurações possíveis, as relações configurantes particulares que permitem reconstruir num certo intervalo de tempo

a dinâmica (o movimento) dos corpos. A composição deve permitir reconstruir por retenção o “instante que precede” e, por protensão, o “instante que se segue”.

Vimos que, sem dúvida, Lessing trata de um problema fundamental de *Estética Transcendental*. Cada arte (artes plásticas ou poesia) possui uma *forma de intuição* primária (no sentido kantiano), espaço ou tempo, que constitui uma *forma de expressão* (no sentido hjsmleveno). Ela possui também uma forma de intuição secundária, tempo ou espaço que, na medida em que não é constitutiva da sua essência, se torna uma instância de *selecção* na composição.

Esta teoria do signo é notável. Podem ser encontrados excelentes complementos no texto de Herman Parret acerca da *semio-estética* de Lessing.²⁶ Pela minha parte, insistiria ainda uma vez mais no ponto crítico, completamente ignorado até agora pelos semióticos, que é o da Estética Transcendental. Independentemente dos problemas semióticos comuns acerca da arbitrariedade (o convencionalismo) do signo, sobre a oposição entre significante e significado e entre plano da expressão e plano do conteúdo, entre ícone e símbolo, etc., problemas que evidentemente existiam bem antes deles, Lessing desenvolve, vimo-lo, uma teoria do isomorfismo das forma da sintaxe intuitiva entre signo e referente, quer dizer, um princípio de *comunidade de estética entre os signos e os seus referentes fenoménicos*. Resumamos o argumento:

- (i) Os signos pictóricos são signos espaciais naturais analógicos e figurativos (*natürliche Zeichen*), e portanto apenas se podem referir a fenómenos cuja forma de intuição (a forma da manifestação) é espacial.
- (ii) Os signos narrativos são signos temporais arbitrários convencionais (*willkürliche Zeichen*), e portanto apenas se podem referir a fenómenos cuja forma de intuição (a forma de manifestação) é temporal.
- (iii) Cada forma de arte está associada a uma forma de intuição dos seus *objectos* que é idênticamente uma forma de expressão para os seus *signos*, quer dizer, a Estética Transcendental impõe limites drásticos aos tipos de conteúdos exprimíveis.

As consequências para a arte são radicais e devastadoras. A “revolução copernicana” da semiótica lessinguiana não é uma revolução teórica. Ela modificou completamente as tradições assentes das belas-artes. De facto, é porque as artes plásticas são constituídas por signos *naturais* (isto é perceptivos-sensíveis e não conceptuais-inteligíveis) que elas exprimem ideias gerais apenas de modo alegórico. Mas isso é contrário à sua essência. Portanto, elas traem o seu ser e a sua perfeição lógica quando os seus signos naturais se convencionalizam para exprimirem alegoricamente significações abstractas. Como foi bem sublinhado por Léon Mis:

“Lessing condena em princípio o uso da alegoria na pintura porque a essência da pintura é, através de signos naturais, representar corpos com as propriedades visíveis.”²⁷

Simetricamente, a poesia é portanto constituída por signos convencionais da linguagem e aproxima-se da perfeição ao naturalizar os seus signos convencionais através do tom, da fonética, da prosódia, da métrica, dos tropos, das metáforas.

²⁶ Parret [2000a].

²⁷ Mis [1954], p. 48.

Do mesmo modo, as artes plásticas também não devem exprimir deformações inestéticas correspondendo às *acções* de uma narrativa. Lessing analisa cuidadosamente e longamente o grito do Laocoonte e explica que o famoso

“Clamores simul horrendos ad sidera tollit”

da Eneida (II, 222: “ele fez chegar ao céu gritos aterradores”) é um traço poético “magnífico”, mas plasticamente horroroso. O escultor teve portanto razão ao representar o sofrimento *de outra forma*. Será aliás também essa a tese de Schopenhauer: o grito do Laocoonte não é representável numa escultura.²⁸ Reciprocamente, a poesia não pode descrever a beleza que releva de propriedades espaciais *não* conceptuais, isto é, da

“aparência visível sob a qual a perfeição se faz beleza” (p.58).

Até mesmo a descrição de Alcina é, para Lessing, um falhanço (p. 143). É um ponto essencial: visto ser sempre singular, a beleza nunca é conceptual. Ela não é formulável narrativamente, uma impossibilidade de princípio que legitima filosoficamente as artes plásticas.

A discussão de Lessing de passagens famosas de Homero (o carro de Juno, o ceptro de Agamenon, o escudo de Aquiles) é particularmente interessante. Se, como vamos ver, Goethe é o fundador do estruturalismo moderno, poderíamos dizer já que Lessing é o fundador da semiótica moderna. É a propósito da descrição que ele trata da conversão de signos espaciais em signos temporais, e o seu mais belo exemplo é o do Escudo de Aquiles, em Homero, capítulo XVII.

“Mas, objectar-se-á, os signos utilizados pela poesia não se limitam a suceder-se uns aos outros; eles são também arbitrários e, enquanto signos *arbitrários*, eles são susceptíveis de representar os corpos tal como eles existem no espaço. Podemos encontrar exemplos no próprio Homero; basta recordar o escudo de Aquiles para se ter o exemplo mais conclusivo da maneira detalhada, e contudo poética, através da qual é possível representar um objecto isolado a partir da justaposição das diferentes partes que o formam.” (p. 126)

Mas Lessing explica que, por razões essenciais (natureza das formas da intuição), a operação de conversão não pode ser efectuada directamente. É necessário, com efeito, respeitar um constrangimento da *mimesis*: o artista deve fazer “experimentar as impressões sensíveis dos próprios objectos”. É a isso que conduz o constrangimento de comunidade de estética transcendental entre os signos e os fenómenos. Esse constrangimento também é “cognitivo”: ele reenvia para a natureza das nossas faculdades, da nossa visão e nossa memória (poderia falar-se, hoje em dia, dos nossos processos mentais de tratamento de informação).

“Como adquirimos a noção precisa de uma coisa extensa no espaço? Começamos por representar separadamente as partes, depois as relações entre essas partes e, finalmente, o todo. Os nossos sentidos realizam com uma tão espantosa rapidez essas diferentes operações que elas nos parecem formar apenas uma; e essa rapidez é absolutamente necessária para que formemos do todo uma noção que é apenas o resultado da noção das partes e das

²⁸ Secção 46 de *Mundo como vontade e representação*. Cf. também, evidentemente, a *Estética* de Hegel.

suas relações. Aceitemos agora que o poeta nos conduz, na mais bela ordem, de uma das partes do objecto a uma outra, aceitemos que ele nos torna tão evidentes quanto possível as relações entre essas partes; então, quanto tempo é necessário para isso? Aquilo que o olho apercebe de um só olhar, o poeta detalha cada elemento, e frequentemente sucede que quando se chega ao último traço já esquecemos o primeiro. Contudo, é através desses diversos traços que compomos o todo; os detalhes submetidos ao exame do olho permanecem à sua frente, e pode percorrê-los e percorrê-los de novo; para o ouvido, pelo contrário, os detalhes escutados são perdidos se eles não permanecessem no pensamento. Admitamos que eles permaneçam aí. Que trabalho, que esforço não é necessário para renovar com a mesma intensidade, precisamente na ordem desejada, as impressões produzidas e para as abarcar de um só olhar com a prontidão medida, a fim de chegar a uma vaga noção do conjunto!" (pp. 126-127)

A ordem espacial, que é uma ordem sincrónica e sinóptica das partes coexistentes, não é exprimível na ordem da linguagem, que é uma ordem sintagmática de consecutividade. Isso permite que Lessing responda à objecção acerca do escudo de Aquiles (Ilíada, XVIII, 478-608).

Recordemos que após a morte de Pátroclo, a mão de Aquiles, Tétis «dos pés prateados», «das belas tranças» e «com longas vestes» vai ver Hefesto, «o ilustre artesão», «o ilustre coxo» (que ela tinha salvo após ele ter sido lançado para fora do Olimpo por Hera), para lhe suplicar que ele fabricasse armas para o seu filho. O escudo, "grande e forte", é construído com «uma decoração variada» em cinco círculos do centro em direcção «a uma tripla fronteira flamejante».

1. O mundo astronómico: a terra, o céu, o mar, o sol, a lua, os astros;
2. O mundo humano com duas cidades, uma em paz (casamentos, festas, danças), a outra em guerra (dois exércitos em conflito);
3. As quatro estações (trabalho, colheitas, vindimas, pousio);
4. Um lugar de dança com jovens raparigas, jovens rapazes e uma imensa multidão;
5. Finalmente, no bordo do escudo, "sólido, grande e forte", o rio Oceano envolvendo a terra.

Lessing comenta assim esta hipotipose ou ekphrasis homérica.

"Este quadro célebre, essencialmente graças ao qual Homero foi antigamente considerado um mestre em pintura. Contudo, dir-se-ia que um escudo é um objecto material distinto, cuja descrição a partir da suas partes dispostas umas ao lado das outras não poderia ser permitida ao poeta. E Homero descreveu esse escudo em mais de cem versos pomposos, pela sua matéria, pela sua forma, por todas as figuras que preenchem a sua imensa superfície; ele descreveu-o com tanto detalhe, tanta precisão, que não foi difícil que os artistas modernos o desenhassem exactamente conforme à sua descrição.

Responderei a esta objecção específica (...) à qual já respondi: Homero pinta o escudo não enquanto acabado, perfeito, mas como um escudo que está em vias de ser fabricado. Portanto, ele, também aqui, utilizou esse artifício feliz que consiste em transformar em consecutivo aquilo que era coexistente; dessa forma, ele conseguiu transformar a pintura fastidiosa de um corpo no quadro vivo de uma acção. Não é o escudo que nós vemos, mas sim o artista divino ocupado a fabricar esse escudo. Ele avança para a sua bigorna com o escopro e as suas tenazes e, após ter transformado, sob os nossos olhos, o metal em bruto em lâminas, surgem do bronze as imagens com as quais ele o quer decorar. Não o perdemos de vista até que tudo esteja terminado. Agora, ele está acabado e admiramos a obra, mas com a admiração confiante de uma testemunha ocular que a viu ser realizada." (pp. 134-135)

Podemos resumir essa análise de Lessing através do quadro seguinte

Formas da intuição Sintaxe	Espaço Sintaxe espacial	Tempo Sintaxe temporal
Elementos	Domínios de extensão	Intervalos de duração
Modo de conexão e princípio de composição	Justaposição espacial e coexistência síncrona	Sucessão temporal e consecução sintagmática
Objecto próprio (representação directa)	Corpos (organizados por justaposição espacial das partes)	Ações (organizadas por sucessão temporal de acontecimentos)
Arte	Artes plásticas (pintura)	Artes narrativas (poesia)
Signos	Sinos espaciais naturais	Signos temporais convencionais
Faculdade cognitiva	Percepção (sensível)	Conceito (inteligível)
Representação indirecta	De ações através de corpos	De corpos através de ações (escudo de Aquiles)
Traição da essência	Alegoria: exprimir ideias gerais procurando convencionalizar signos espaciais naturais	Descrição: pintar formas procurando naturalizar signos temporais convencionais.

3. O debate com Winckelmann e Herder

O *Laocoonte* de Lessing é, em larga medida, uma resposta às *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura em escultura) de 1755.²⁹ As *Gedanken*, e, de seguida, toda a obra de Winckelmann, em particular a sua *Geschichte der Kunst der Altertums* (História da Arte na Antiguidade) de 1764 tiveram uma influência profunda. Elas suscitaram debates notáveis entre Lessing, Herder e Goethe, e tiveram um papel fundamental na formação da estética alemã.

Winckelmann e Lessing estão ambos de acordo sobre a superioridade da arte grega e sobre o valor inultrapassável da sua perfeição técnica e virtuosidade. Com um interesse teórico excepcional, o seu debate incide sobre a questão do *sentido das formas sensíveis*, ou seja, sobre a inteligibilidade do sensível. *O que faz com que as formas possuam um sentido e um valor estético?*

Como observa Elisabeth Décultot, Winckelmann é geralmente considerado como

«um representante natural da idade clássica da descrição» (Décultot 2003, p. 146).

Segundo ele, a perfeição plástica da linha e do contorno possui em si uma *expressividade* espiritual: o inteligível (aquilo que será mais tarde o noumenal kantiano) exprime-se no sensível (o fenoménico), isto é, o invisível exprime-se no visível. A forma exprime qualidades espirituais, a beleza da forma exprime a alma divina. Permanece-se numa *teoria transcendental* do sentido como *expressão*. Essa “expressão da alma” é obtida de um modo característico: *a idealização da beleza pela imaginação*. A idealização significa aqui duas coisas bastante diferentes:

²⁹ Trad. Léon Mis [1954].

- (i) a *perfeição* das linhas (ainda mais importante que as proporções) – que Winckelmann irá encontrar mais tarde apenas em Rafael (de que ele tinha podido admirar a *Madone Sixtine* em Dresden) e em Miguel Ângelo.
- (ii) a esquematização, que apaga a demasiada singularidade dos traços individuais contingentes a fim de constituir um *tipo* ideal exemplar.

O sentido é transcendente, ideal, espiritualizado, sublimado, desencorpado e desencarnado. A beleza ideal é a de uma natureza espiritualizada por

“imagens concebidas apenas pelo entendimento.”³⁰

“Eles [os Gregos] elevaram a natureza concreta nas regiões do supra-sensível.” (*Geschichte der Kunst*)

Sendo “um grande segredo da natureza”, a beleza é platônica.

“Ela é como um espírito que brota da matéria, e que atravessa a luz para se encarnar numa criatura.”³¹

Na obra de Winckelmann, esta teoria transcendente do sentido como expressão tem diversas consequências

- (i) A arte deve imitar e exaltar “die schöne Natur”, quer dizer, não a natureza tal como ela é (imitação “acadêmica” rasteira e servil,) mas como ela deve ser (imitação nobre e criativa).
- (ii) A alegoria é necessária, não é apenas permitida. O pintor deve criar como um poeta e pintor

“imagens com a significação das ideias.”³²

- (iii) Para exprimir uma força espiritual a partir de uma forma sensível, o artista deve ele próprio possuir essa força:

“O artista deveria sentir em si mesmo a força de espírito que ele fazia exprimir através do seu mármore.”³³

É apenas o artista que, através da reflexão, pode criar um modelo-tipo ideal. Estamos pois perante uma estética da *produção* (e não apenas da recepção).

- (iv) No que diz respeito ao caso preciso do Laocönte, a atitude do sacerdote de Apolo exprime, apesar do seu sofrimento extremo, a força da vontade, a grandeza de alma, a vitória do espírito sobre a dor física; em suma, “uma simplicidade nobre” e uma “calma grandeza”.³⁴

“A dor do corpo e grandeza da alma estão repartidas por toda a estrutura da estátua e, de algum modo, equilibram-se.”³⁵

³⁰ Winckelmann [1755], p. 99.

³¹ Ibid. p. 34.

³² Mis [1954], p. 11.

³³ Winckelmann [1755], p. 145.

³⁴ “Eine edle Einfalt und eine stille Grösse”.

³⁵ Ibid. pp. 143-145.

Para Winckelmann, a manifestação mais evidente disso é a substituição do grito pelo gemido. Para Winckelmann, sem paradoxo, as horríveis contorções estão o mais próximo possível do “estado de repouso” característico da serenidade pacífica das almas superiores.

A descrição de Winckelmann nas *Geschichte der Kunst des Alterthums* é a seguinte:

«Ora, o destino favorável que paira sobre as artes até mesmo à sua destruição, conservou para a admiração do mundo uma obra dessa época, e que confirma o testemunho da História quanto à magnificência de tantas obras-primas desaparecidas. *Laocoonte e os seus dois filhos*, obra de Agesandro, Polidoro e Atenodoro de Rodes, data verosimilmente dessa época, mesmo que seja impossível determinar precisamente a data e indicar a Olimpíada na qual esses artistas se destacaram, contrariamente ao que alguns fizeram. Sabemos que, desde a Antiguidade, essa obra era colocada acima de qualquer outra pintura ou escultura, e que na posteridade, que não produziu obra de arte equivalente, ela foi igualmente objecto de grande atenção e admiração. O filósofo encontrará sempre nela assunto de reflexão, tal como o artista se instruirá; quer um, quer outro devem persuadir-se que ela esconde mais segredos dos que o olho pode descobrir, e que a inteligência do seu autor era ainda mais alta que a sua própria obra.»

«O *Laocoonte* é uma natureza na plenitude da dor, representada à imagem de um homem que procura juntar a força consciente do espírito para a combater; e enquanto o sofrimento distende os seus músculos e puxa pelos nervos, a força animando o seu espírito transparece na testa levantada, o seu peito oprimido levanta-se; ele contém a explosão daquilo que sente, querendo concentrar e reter a sua dor dentro de si mesmo. As queixas e a respiração que ele retém esgotam o estômago, quase que nos deixando adivinhar o movimento das entranhas. Mas a sua própria dor parece inquietá-lo menos que o tormento dos seus filhos, que viram a cara para o seu pai suplicando-lhe que os ajude: a ternura do pai transparece nos seus olhos afligidos, nos quais a piedade parece flutuar numa sombria tensão. A boca está plena de uma tristeza que se abate sobre o lábio interior, enquanto que, no lábio superior levantado, esta se mistura com um sofrimento que sobe no nariz em conjunto com um movimento de humor, como que causado por um mal indigno e imerecido, dilata-o e revela-se no movimento que alarga as narinas e as puxa para cima. Debaxo da testa, o combate entre a dor e a força que aí se desenrola, como que concentrado num único ponto, está figurado com uma grande inteligência: enquanto a dor realça as sobrancelhas, a resistência que se lhe opõe empurra a carne que está debaixo do olho contra a pálpebra superior, apesar de esta se encontrar quase coberta pela dilatação da carne. Essa natureza que o artista não podia embelezar, ele procurou mostrá-la, torná-la mais rígida e mais poderosa: é o local onde se concentra a dor que revela a maior beleza. O lado esquerdo, onde a serpente expele o seu veneno através da sua mordedura cruel, é aquele que parece sofrer mais vivamente, dado estar próximo do coração, e podemos afirmar que esta parte do corpo é uma maravilha da arte. As suas pernas querem levantar-se para se libertarem do mal; nenhuma parte está em repouso, e os golpes do próprio escopro ajudam a significar a solidificação da pele

«Alguns levantaram dúvidas a respeito desta obra, e visto que ela não é constituída por um único bloco, contrariamente ao que diz Plínio acerca do *Laocoonte* dos banhos de Tito, mas constituído por dois bocados reunidos, eles sustentaram que o *Laocoonte* da actualidade não é aquele que era tão conhecido na Antiguidade. Pirro Ligorio, que é um deles, quer fazer crer, baseando-se nos bocados de pés e de serpentes que são maiores que na natureza e que tenham sido descobertos no seu tempo, que o verdadeiro *Laocoonte* antigo era muito maior que o actual e, admitindo isso, ele pretende que os bocados mencionados são mais belos que a estátua de Belvedere; é isso que ele escreve nos seus manuscritos depositados na biblioteca do Vaticano. Esse debate inconsequente sobre os dois bocados foi retomado por outros, sem se levar em linha de conta que antigamente a junção certamente não era tão visível quanto ela o é hoje. Mas a alegação de Ligorio não tem interesse a não ser a propósi-

to de uma cabeça mutilada, maior que na natureza, encontrada nas ruínas por trás do palácio Farnèse, e a qual apresenta uma certa semelhança com a cabeça do *Laocoonte*, e que é talvez necessário ligar aos pés e serpentes referidos mais acima; hoje em dia essa cabeça foi transportada para Nápoles juntamente com outras ruínas. Não posso deixar de mencionar que existe em Santo Ildefonso, palácio de Verão do rei de Espanha, uma obra em relevo representando *Laocoonte com os seus dois filhos*, com um Cupido voando nos ares, como se ele quisesse vir prestar ajuda.»

De facto, como Elisabeth Décultot [2003] mostrou bem, o estatuto da descrição em Winckelmann é mais subtil. A descrição em termos de idealidade ultrapassando a “materialidade singular” é sobretudo a dos *Gedanken* de 1755. A partir da viagem de Winckelmann a Roma, no fim de 1755,

«o protocolo descritivo muda completamente» (Décultot 2003, p. 150)

Ele torna-se mais concreto e empírico, mais “fisiológico”, ligado à materialidade plástica e às singularidades plásticas, interessado sobre a datação e origem histórica do grupo. Mas Winckelmann retorna à idealidade do sublime na *Geschichte* de 1764. Portanto, existe nele como que uma “antinomia” entre historicidade empírica e atemporalidade ideal. O verdadeiro *Laocoonte* empírico é na verdade *indescritível*.

Winckelmann vai encontrar uma solução da antinomia numa teoria do *estilo* descritível, «Se a beleza do *Laocoonte* de pedra se revela «indescritível», é porque ela obedece a regras que não são as das palavras» (Décultot 2003, p. 155). Existe uma especificidade semiótica das artes plásticas que torna impossível uma descrição directa.

«A fim de analisar uma obra de arte plástica, o texto descritivo não pode ter com ela uma relação clássica de transitividade, pois as palavras não podem dizer *directamente* uma beleza que é exterior aos seus sistemas de signos» (Décultot, 2003, p. 156)

Quaisquer que sejam as suas particularidades, Herder também avançará essas teses contra Lessing, sustentando igualmente uma concepção transcendente do *sentido* da forma mesmo quando coloca em destaque a *especificidade* irredutível das modalidades sensoriais.³⁶ Nos seus *Fragmente über deutsche Dichtung*, ele insiste no facto de que apenas o espírito

“faz da forma uma verdadeira forma.”

“Retirai a alma, e então a forma é apenas uma máscara”.³⁷

A ruptura de Lessing com Winckelmann incide sobre a inversão de uma concepção *transcendente* da expressividade numa concepção *imanente* do sentido da forma:

“Infeliz [o pintor] se ele sacrificou a beleza à expressão” (p. 106)

³⁶ Cf. Parret [2006], p. 77.

³⁷ Citado por Mis [1954], p. 49.

*porque é, pelo contrário, a expressão que deve estar subordinada à forma. A concepção transcendente da expressão plástica das ideias gerais conduz necessariamente à alegoria e, dessa forma, convencionaliza os signos naturais plásticos, o que, para Lessing, é inaceitável. Para ele, a idealização do real não se deve ao facto de o sensível poder exprimir o inteligível, mas sim, de forma imanente, ao que se pode chamar uma *harmonia mereológica*:*

“A beleza material nasce do efeito concordante de diversas partes que o olhar abarca em conjunto.” (p. 142)

Como vimos mais acima, é devido a esta síntese sinóptica (“de um só olhar”) que a beleza não pode, por razões essenciais, ser exprimida pela poesia, a qual é puramente sintagmática (conflito de estética transcendental)

A teoria leva Lessing a criticar o facto de Winckelmann

«ter confundido as leis da poesia e as da escultura na sua análise do grupo» (Décultot 2003, p. 145)

E a inverter completamente a leitura de Winckelmann do Laocoonte baseada

«numa alegoria da grandeza de alma, do triunfo heróico sobre a dor física e moral.» (Décultot 2003, p. 146)

O Laocoonte não exprime uma grandeza de alma. É mesmo exactamente o contrário. Tal como Bernini já tinha salientado, o grito e a convulsão de Laocoonte têm origem *patológica*. Laocoonte está possuído por uma dor aguda de uma violência extrema e reage reflexivamente à mordidela. O seu ventre está cavado por um espasmo. O seu pé esquerdo já está rigidificado pelo veneno e o seu corpo treme e inflama-se. Estamos em presença de um claro conflito de interpretações:

- (i) a interpretação heróica e espiritualista de Winckelmann,
- (ii) a interpretação clínica e patológica de Lessing.

E Lessing introduz de seguida uma tese fundamental contra Winckelmann, sintetizada assim por Léon Mis.

“Não foi para exprimirem a grande alma de Laocoonte que os artistas escolheram uma atitude e gestos tão próximos quanto possível do estado de repouso, mas porque qualquer outra atitude, porque gestos violentos teriam tornado impossível a beleza da forma devido ao seu carácter transitório e momentâneo.”³⁸

Este espantoso conflito de interpretações é o sintoma de uma verdadeira antinomia estética entre transcendência e imanência. Mas Lessing não vai até ao fim do problema. Será Goethe a resolvê-lo ao inventar o estruturalismo.

IV. De Lessing a Goethe

Tal como observa Ernst Osterkamp (2003, p. 167),

³⁸ Ibid., p. 45.

«A partir dessa data [Lessing, 1766], o grupo do Laocoonte tornou-se o paradigma central da teoria estética alemã.»

A autonomia do sensível torna-se uma reivindicação do *Sturm und Drang* e o pretexto para uma apologia da sensibilidade contra as reflexões teóricas. Por exemplo, no seu romance *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787), no qual a história se desenrola em Itália no final do século XVI, Wilhelm Heinse (1749-1803), aluno de Hölderlin, reinterpreta o *Laocoonte* de modo a fazer dele o exemplo do génio original, um imoralista rebelde e um “magnífico criminoso” revoltado contra os desuses. A tragédia deve ser “desmitologizada” a fim de se revelar como uma “tragédia natural”.

Karl Philipp Moritz (1756-1793), professor da Academia Real das Belas-Artes de Berlim, amigo de Goethe e de Mendelssohn, admirador de Jean Paul, professor de Alexandre von Humboldt, também fez em 1788 uma descrição do *Laocoonte* nas suas *Reisen eines deutschen in Italien (Viagens de um Alemão em Itália)*. Sem qualquer referência mitológica e, também, na perspectiva de um *naturalismo* do trágico, ele vê na obra a expressão de um sofrimento extremo. Ele reprova Winckelmann por não compreender a diferenciação e autonomia semiótica das artes plásticas. Segundo Tzvetan Todorov (1977, p. 179), encontra-se nele “em germe toda a doutrina estética do romantismo”. No entanto, em Moritz, se a arte e a natureza se juntam numa imanência orgânica comum e num princípio interno de autonomia de estruturação, numa poética animada por uma força formadora, isso é feito no quadro de uma espécie de totalidade cósmica e mística.

As coisas são totalmente diferentes em Goethe.

V. Goethe e o Laocoonte

Segundo Goethe, o Laocoonte é uma «obra-prima perfeita», uma realização suprema, um ideal-tipo. O jovem Goethe foi desde muito cedo, graças a Adam Friedrich Oeser, director da Escola das Belas-Artes de Leipzig, familiarizado com a escultura grega e com a obra de Winckelmann. No seu grande clássico *Goethe and the Greeks*, Humphrey Trevelyan³⁹ lembra que Goethe leu o *Laocoonte* de Lessing desde a sua publicação em 1766, quando tinha apenas 17 anos⁴⁰ e que essa obra o influenciou bastante, mesmo que, no que respeita à famosa ausência do grito do sacerdote sacrificado, ele não estivesse de acordo nem com Winckelmann (estoicismo e heroísmo sobre-humanos) nem com Lessing (irrepresentabilidade plástica). Desde o início, a resposta do jovem Goethe era *naturalista*: Laocoonte não pode gritar devido ao espasmo criado pela dor. Sempre segundo Trevelyan, o texto dos *Propyläen* de 1798 retoma um ensaio (perdido) escrito desde 1769, com 20 anos. Ele é uma resposta a um artigo de Aloys Ludwig Hirt, de Junho-Julho de 1797 em *Die Horen*, acerca da fisiologia de Laocoonte na agonia.

1. O “monismo morfológico” de Goethe

O problema fundamental aberto por Lessing é, vimo-lo, o de uma teoria *imane*nte do sentido das obras plásticas, sentido gerado a partir dos próprios constrangimentos impostos pela estética trans-

³⁹ Trevelyan [1941].

⁴⁰ Goethe nasceu a 28 de Agosto de 1749 em Frankfurt-am-Main.

cidental. Como pode um sentido advir e emergir na ausência da expressividade de um sentido transcendente e sem o convencionalismo alegórico? *Como é possível passar das formas empíricas às formas estéticas*? De onde provém o *suplemento* do estético por relação ao percebido? Existe sem dúvida a emoção (o sentimento de prazer e de dor, como diria Kant). Mas essa é ela própria a consequência de certas propriedades da forma. Retomando, para aprofundar consideravelmente, certas intuições de Lessing, Goethe foi o primeiro a solucionar esse problema e, dentro desse objectivo, *inventou de uma só vez o estruturalismo*: o sentido imanente emerge a partir das *correlações funcionais* entre o todo e as partes da obra. É um *esquematismo da composição* que permite ultrapassar a antinomia estética.

Aquilo que se designa pelo ‘classicismo reflexivo’ de Goethe, o seu afastamento dos excessos irracionais do *Sturm und Drang* e do romantismo, não resulta de um “gosto” estético, mas sim de um profundo trabalho teórico sobre os processos de auto-organização das formas. Retomando a bela expressão de Danièle Cohn, podemos falar a esse respeito de um *monismo morfológico* no qual Natureza e Estética se unificam num

“destacar da forma em que a regra se dá na liberdade da criação consumada.”⁴¹

Tal como Kant, Goethe estabelece uma identidade profunda entre ser vivo (*Naturwerk*) e obra de arte (*Kunstwerk*). Ele escreve numa carta a Zelter⁴² de 29 de Janeiro de 1830 :

“É o imenso mérito do nosso velho Kant para o mundo, e também posso dizer que para mim, colocar, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, a arte e a natureza uma ao lado da outra, e atribuir a ambas o direito de agir sem finalidade (*Zwecklos*) em função de grandes princípios. (...) A natureza e a arte são demasiado grandes para perseguirem fins e não têm necessidade deles, visto existirem correlações (*Bezüge*) por todo o lado e as correlações serem a vida.”⁴³

Filosoficamente falando, a Morfologia goetheana deve ser analisada em conjunto com a *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant, que Goethe leu logo aquando da sua publicação em 1790, o mesmo ano da publicação da *Metamorfose das Plantas*. Nas suas *Conversações com Eckerman*, Goethe insiste no facto de a sua *Metamorfose* “se encontrar toda na doutrina de Kant”. Mas foi apenas um pouco mais tarde, aquando do seu encontro com Schiller em Jena em 1794 (uma amizade que durou 10 anos), que ele assimilou completamente Kant.

É nessas bases, e em relação com Winckelmann, Lessing e Herder, que Goethe vai retomar a grande questão do *paragone* entre arte plástica (figurativa) e arte poética (“escriptural”), e da diferença irreduzível entre *signos* plásticos e *signos* literários. O seu texto é um *modelo*. Como afirma Schiller numa carta a Goethe de 10 de Julho de 1797,⁴⁴

«Este ensaio é um modelo da forma como deveríamos olhar e julgar as obras de arte, mas também um modelo da forma como lhes deveríamos aplicar os princípios estéticos.»

⁴¹ Cohn [1999b], p. 27. Regressaremos mais abaixo à forma em como o monismo morfológico goetheano é distinto do historicismo cultural.

⁴² Arquitecto e músico berlinense, 9 anos mais novo do que ele, Friedrich Zelter foi um grande amigo de Goethe.

⁴³ Citado por J. Lacoste [1997], p. 219.

⁴⁴ Citado por Wilhelm Vosskamp [2003], p. 159.

2. O princípio estruturalista.

Goethe considerava o Laocoonte como uma “obra-prima perfeita” (p. 165), uma “realização suprema das artes plásticas”, um *tipo* exemplar e universal contendo a “totalidade” da arte “na sua integralidade”. Para ele, era uma extraordinária solução do problema fundamental do equilíbrio entre *unidade e diversidade*.

Ele trata o grupo rodeado como

“uma natureza viva altamente organizada.” (p. 166)

Como diz Richard Brilliant,

“Goethe viu no conjunto escultural a quinta-essência de um signo natural.”⁴⁵

A sua concepção é “*orgânica*”, isto é, sistémica e mereológica. São as *relações* das partes no todo – as famosas *correlações* – que definem a sua *função*, quer dizer, o *sentido*. Pela primeira vez na história do pensamento estético, estamos em presença de uma análise *imane*nte e *sistémica* fundada unicamente em relações mereológicas *pertinentes*, relações perfeitamente identificados por Goethe: diferenças, contrastes, simetrias, gradações.

Trata-se de determinar aquilo que, nas suas discussões intensas desse período (1797-98), Schiller e Goethe chamam a passagem de um ideal de beleza para um ideal de “verdade” de uma realidade estética.

“que se eleva acima do real e permanece nos limites do sensível.”⁴⁶

A “verdade” como realidade estética é para eles a operação de *escolha* e de *selecção* que elimina certos traços da realidade não estética em detrimento de outros, com o fim de a *tipificar* e *compor*. Sem dúvida que existe abstracção, mas ela não faz passar do registo sensível para o registo conceptual. A problemática subjacente permanece a do *esquematismo*. As obras são *imagens-tipos*, isto é, *imagens-esquemas*. E é aqui que, segundo Goethe, intervém o *estilo*:

“Você tem completamente razão ao afirmar que, nas figuras da poética antiga, tal como na escultura, aparece um elemento abstracto, que não pode atingir o seu ponto culminante senão através do que se chama o estilo.”⁴⁷

Mas não se trata da história contingente dos estilos. Como vimos, para Goethe os conteúdos significativos da obra provêm antes de mais das relações mereológicas pertinentes. Ele estuda antes de tudo o mais esse esquematismo que Kant procurava, “a organização escolhida das diferentes partes”, as “*correlações*”,

⁴⁵ Brilliant [2000].

⁴⁶ Carta de Schiller a Goethe de 14 de Setembro de 1797.

⁴⁷ Carta de Goethe a Schiller de 6 de Abril de 1797.

“as relações, as gradações e os contrastes que ligam os elementos da obra na sua totalidade.” (p. 173)

Tal como Lessing, ele parte do *a priori* que consiste no facto de a escultura ser uma morfologia no espaço. Trata-se de um facto básico. As únicas entidades a que temos originariamente acesso cognitivo são portanto subformas (as partes individualizáveis) e relações espaciais. As consequências disso são fundamentais:

1. Uma obra plástica não é discursiva. Devemos portanto abandonar a prioridade da linguagem e do *ut pictura poesis* tradicional.
2. Enquanto obras da Natureza, as obras plásticas ultrapassam os limites do entendimento humano e não podem ser completamente conhecidas (tese kantiana: o conceito não pode dominar a intuição sensível).
3. É precisamente esse limite do conhecimento possível que induz paixão, afecto, *pathos*. A obra de arte plástica é *activa* na medida em que ela *excede* o conceito.

Donde a *questão* crítica: o que é o sentido, se ele não é conceptual? Se uma obra de arte é originariamente não conceptual (e apenas mediatamente conceptual), então qual pode ser a origem do sentido?

A resposta goetheana encontra-se na noção de relações mereológicas espaciais *pertinentes* e *significativas*. Para Goethe, existe *uma compreensão e uma inteligibilidade puramente visual* da escultura, uma *dimensão perceptiva sui generis do sentido*. Mas o que podem ser ao certo as relações espaciais significativas e pertinentes?

É necessário distinguir, neste momento, o espaço do tempo (estética transcendental).

1. O espaço

É com o espaço que a noção de composição surge. A composição é a

“a escolha da organização das diferentes partes que compõem a obra”.

Ela deve garantir “as leis artísticas da sensibilidade”, de entre as quais a “ordem, a inteligibilidade, a simetria, a oposição”.

Goethe insiste bastante sobre as *leis da estrutura*: as simetrias que sustentam a inteligibilidade, as oposições que fazem com que “pequenos desvios” tornem manifestos “grandes contrastes” (princípio morfológico de instabilidade), etc. Elas apenas são inteligíveis se considerarmos a obra como “autónoma e fechada sobre si mesma” (p. 168). *Se não existe princípio de autonomia e de fechamento, então torna-se impossível extrair as relações de simetria e de oposição, e as relações significativas perceptivas desaparecem*. Reconhece-se aqui o *princípio estruturalista de base acerca do primados dos desvios diferenciais*, o qual permite que uma obra possua uma *estrutura* e possa portanto ser autónoma, isto é, conter em si mesma os princípios e as regras da sua interpretação.

Mas isso não é tudo. Sem dúvida que ter inventado o princípio estruturalista da função semiótica constitutiva das diferenças constitui já uma verdadeira revolução. Mas tal não é suficiente,

longe disso, porque é necessário passar do contínuo ao discreto. Mas como? A percepção e o conceito opõem-se, e o princípio de conformidade da estética transcendental entre signos e objectos impõe uma constrição drástica. Visto serem signos *naturais*, os signos da escultura variam de forma *contínua*. No domínio conceptual, é a *categorização* que resolve o problema da passagem do contínuo ao discreto: categorizamos contínuos semânticos introduzindo descontinuidades qualitativas, e tomamos os valores centrais típicos dos domínios (categorias) assim delimitados por fronteiras. Esse tipo “geográfico” de categorização pode ser bastante bem modelado através de modelos morfodinâmicos tais como os modelos conexionistas.

Mas a categorização é um modo de abstracção *conceptual*. Ora vimos, com Lessing, que a abstracção conceptual não é compatível com a essência da escultura, pois cada obra possui uma *singularidade inultrapassável* decorrente do facto de o espaço ser uma intuição pura e não um conceito. Portanto, como introduzir elementos discretos nessas composições irreduzivelmente singulares? *O problema consiste em conseguir extrair, de uma forma de intuição contínua, uma forma de expressão discreta.*

2. O princípio de não genericidade

É aqui que intervém um conceito geométrico absolutamente chave, o de *genericidade* e de *não genericidade*. Essa noção, que é utilizada por Goethe de forma intuitiva, remonta pelo menos aos pintores géometras do Renascimento. Mas ela apenas foi adequadamente teorizada em meados do século XX por matemáticos como Whitney e Thom, com base em definições prévias provenientes da escola algébrica italiana dos finais do século XIX. Considere-se uma forma F que possa ser deformada por acção de parâmetros externos w . Um estado F_w de F é dito genérico se o seu tipo qualitativo não muda quando w varia um pouco, quer dizer, quando ele resiste a pequenas perturbações. Por exemplo, num plano, o facto de duas rectas serem paralelas ou ortogonais é uma propriedade não genérica. O mesmo sucede na propriedade de dois segmentos estarem alinhados ou então no facto de um rectângulo ser equilátero. Um outro exemplo típico é aquele em que w percorre um espaço de perspectivas (pontos de vista de vista de um observador) e onde F_w é o contorno aparente de um objecto 3D visto sob a perspectiva w .

A não genericidade tem notáveis efeitos perceptíveis. Por exemplo, é bem conhecido que o contorno aparente 2D de um cubo visto em perspectiva a partir de um ponto de vista genérico é espontaneamente interpretado pelo sistema visual como um objecto 3D. Mas no caso de um contorno aparente não genérico hexagonal e maximamente simétrico, a terceira dimensão desaparece e a figura é interpretada como um hexágono (cf. Figura 9).

Mais, se a percepção é axonométrica, então os dados 2D do contorno aparente são *ambíguos* e permitem duas reconstruções geométricas 3D simétricas. Constata-se efectivamente o fenómeno psico-físico bem conhecido da biestabilidade, dita do cubo de Necker: a percepção comuta espontaneamente de forma imprevisível de um percepcionado ao outro (cf. Figura 10).

De modo semelhante, se forem imersos n segmentos alinhados num fundo B de segmentos aleatórios, então podem ser observados dois casos bastante diferentes:

- (i) quer B é suficientemente denso para que exista uma certa probabilidade de encontrar n segmentos alinhados: nesse caso, o sistema visual não nota nada;

(ii) quer B é suficientemente pouco denso para que a probabilidade de encontrar n segmentos seja negligenciável: nesse caso, o alinhamento “salta aos olhos” por um fenómeno de “pop out” ou de saliência perceptiva (ver Figura 11).

Figura 9

O contorno aparente de 2D de um cubo em posição genérica é efectivamente percebido como um cubo 3D. Se a posição é não genérica, o sistema visual interpreta o contorno aparente como uma forma 2D, um hexágono, e não reconstrói a forma 3D

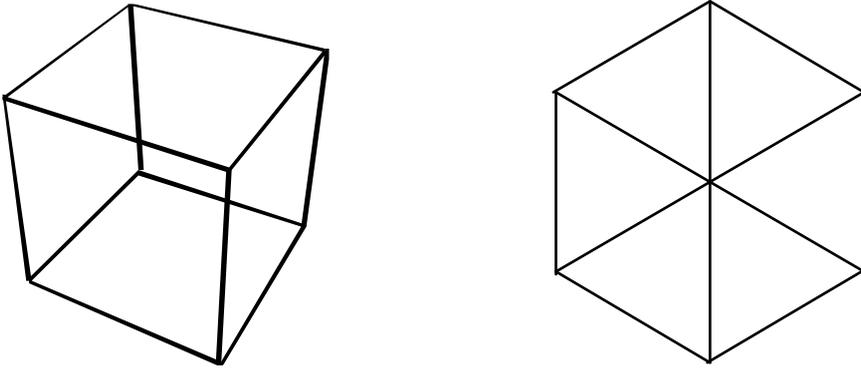
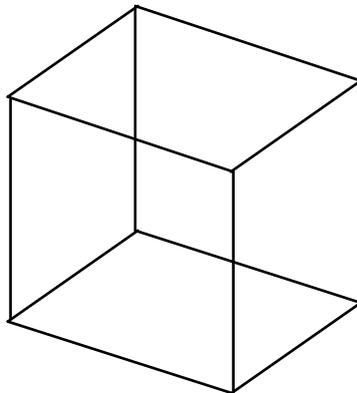


Figura 10

Perspectiva axonométrica de um cubo apresentando uma biestabilidade da reconstrução 3D

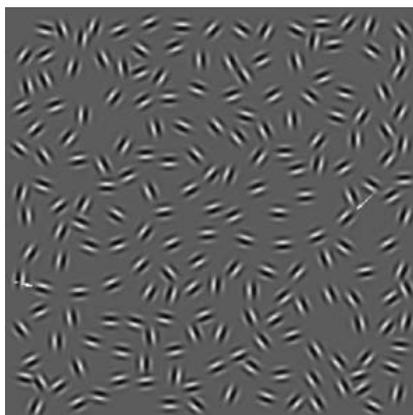


Visto o sistema visual ser uma máquina neuronal *probabilística* que aprende a extrair regularidades estatísticas do meio ambiente, ele detecta bastante bem os acontecimentos *raros* e trata-os como *intrinsecamente significativos*, exactamente porque são raros. Visto ser a não genericidade ser de probabilidade nula (logo, rara), ela é perceptivamente saliente. *Ela fornece um critério imamente puramente perceptivo de pertinência significativa*. Mais, visto as cenas perceptivas normais

serem genéricas, a *não genericidade* fornece um critério imanente da diferença entre estrutura perceptiva e composição artística.

Figura 11

Uma distribuição aleatória de segmentos alinhados. O olho é bastante sensível aos alinhamentos.



Pelo menos desde a Renascença que os grandes pintores sempre foram génios da não genericidade. Nas suas obras, a disposição dos corpos e do ponto de vista são escolhidos de forma a permitir, por exemplo, que um dedo aponte exactamente para um lugar simbolicamente privilegiado, que uma cabeça seja tangente a um certo elemento da decoração, que dois braços sejam paralelos ou ortogonais, etc. Eles compreenderam profundamente que a não genericidade é uma base da composição. Passa-se o mesmo na escultura, com a diferença que sendo a escultura um objecto 3D em torno do qual o espectador se pode deslocar, a não genericidade dependendo de um ponto de vista particular desaparece. Mas permanece evidentemente a não genericidade das relações mereológicas.

Goethe compreendeu muito bem esse ponto crucial, que permite definir em bases puramente imanentes uma origem não conceptual do sentido. Com efeito, se radicalizarmos a sua resposta, chegamos à ideia fundamental:

as relações espaciais são significativas e pertinentes quando elas são não genéricas, isto é, instáveis por acção de pequenas variações contínuas.

Salientadas sobre o fundo de uma variação infinita (contínua) de possíveis, uma simetria, um contraste, um paralelismo, etc., são não genéricas. Elas *seleccionam* de entre todas as relações possíveis as relações excepcionais, as quais têm probabilidade nula e por isso mesmo possuem informação. *A não genericidade é o processo fundamental de produção de informação morfológica numa composição por essência contínua, e essa informação puramente imanente é o suporte do sentido interpretativo.*

Nas artes plásticas, a não genericidade garante a significação e fornece o critério especificamente *morfológico* do sentido.

3. O tempo

Aquilo que é verdadeiro para o espaço também o é para o tempo. O artista deve “descobrir o momento culminante” da cena (p. 166, cf. Lessing), “escolher um momento transitório” único que é necessário representar para que a composição contenha o máximo de informações e torne manifesta uma dinâmica produtiva. A cena é uma *secção* temporal de uma história, e o maior *intervalo* temporal possível deve ser *comprimido* num instante transitório. O presente representado é um instantâneo. Goethe fala de forma atraente de um “lampejo imobilizado” e de uma “vaga petrificada”.⁴⁸ Mas não se trata de uma instantaneidade arbitrária. Tal como o presente vivo em Husserl, ele deve reter e antecipar a intenção.

Para ser o *momento culminante decisivo*, o momento escolhido deve também ele próprio ser altamente *não genérico*. Como afirma Goethe:

“Um pouco mais cedo e nenhuma parte do todo não pode ser encontrada nesta postura, um pouco mais tarde e cada parte é forçada a deixá-la.” (p. 169)

Para além da inteligibilidade, esta não genericidade garante também o *pathos*:

“A expressão patética mais elevada que elas [as artes plásticas] podem representar, situa-se na transição de um estado ao outro”.

Em resumo :

Para serem significativas e capazes de exprimir mediatamente as significações mais abstractas, as relações espaciais devem ser não genéricas e instáveis. Esse é o princípio fundamental da emergência das significações semióticas não conceptuais.

3. A análise das correlações

A descrição do grupo do *Laocoonte* é espantosa. Goethe nota nele todos os contrastes entre as três figuras: o pai central e os dois filhos laterais. O pai é poderoso e activo, mas (demasiado) velho. Os filhos são passivos e (demasiado) jovens. Existe uma “gradação subtil” ordenando essas três figuras.

1. “O filho primogénito apenas está amarrado nas extremidades.” Está horrorizado, mas não sofre verdadeiramente. Goethe interpreta-o como um actor separado no grupo que encarna o papel actancial “de observador e de testemunho” (p. 174). Como refere B. Andreae (2003, p. 52), o filho primogénito pode fugir e ele é:

«O observador da acção representada que está integrado no grupo».

Ele faz eco do carregador de odre do grupo de Polifemo de Sperlonga.

⁴⁸ Voltaremos mais abaixo a essas belas expressões.

2. “O segundo [o filho mais novo] está enlaçado diversas vezes e o seu peito está aprisionado”. Ele agoniza e existe uma forte oposição entre o seu braço direito e a sua mão esquerda. “Através do movimento do seu braço direito ele procura libertar-se” dos anéis da serpente e assim diminuir o seu sofrimento, “enquanto com a sua mão esquerda ele repele (...) a cabeça da serpente” e assim rejeita o seu sofrimento futuro. Encontramos aqui um exemplo nítido de como uma oposição espacial bem conseguida pode exprimir outras relações – neste caso, relações temporais e mesmo *aspectuais*. Segundo B. Andreae (2003, p. 52), ele faz eco do Niobide morto de tipo Munique-Dresdem e morre “da hybris do autor dos seus dias”.
- Goethe poderia ter comentado segundo a mesma linha outras relações não genéricas; por exemplo, o facto de o braço esquerdo do filho mais novo se encontrar dobrado horizontalmente sobre o seu peito enquanto o braço do primogénito está estendido horizontalmente, ou então o facto de o braço direito do filho mais novo estar orientado verticalmente para cima enquanto o do primogénito está na vertical para baixo, etc.
3. O pai é activo e reage com força. Segundo B. Andreae (2003, p. 52), ele faz eco a Alcioneu de Pérgamo e incarna

«a hybris digna dos Gigantes do sacerdote troiano que ousou opor-se à vontade dos deuses.»

Como nota Gunter Gebauer (2003, p. 244), existe um conflito entre o corpo atlético e o velho agonizando. Laocoonte combate a serpente. A causa material do seu movimento impulsivo é ele ser mordido num ponto muito sensível perto da anca. Segundo Goethe, o seu movimento encarna uma *contradição* na medida em que, no mesmo momento, ele quer libertar-se do domínio das constricções globais e evitar uma mordedura local. É por isso que existe nele

“conjugação de um movimento de avanço e de recuo, um agir e um sofrer, um esforço e uma desistência”.

“O esforço activo e o sofrimento estão unidos num movimento único”.

“O que não seria possível sob qualquer outra condição [não genericidade]”. (p. 171)

Assim

“cada figura exprime uma dupla acção.” (p.174)

Mas a análise de Goethe vai bastante mais longe. Para começar, ele tem a ideia de que a partir de um acontecimento central muito local, mas muito intenso – a mordedura –, a “representação pode, como nota Ernst Osterkamp [1991], ser derivada organicamente”. A mordedura é uma singularidade crítica – um *centro organizador*, diria Thom – que se desdobra em toda uma dramaturgia global, “num idílio trágico”. Como afirma Goethe:

«A fim de explicar a posição do pai não apenas no seu conjunto, mas também em todas as partes do corpo, parece-me ser mais vantajoso declarar o sentimento da ferida como a causa principal da totalidade do movimento.»

De seguida, o momento culminante escolhido pelo artista correlaciona *três estados* (encarnando as relações espaciais não genéricas) com *três papéis narrativos* (mistura de papéis actanciais e de papeis temáticos) e *três afectos* (três paixões).

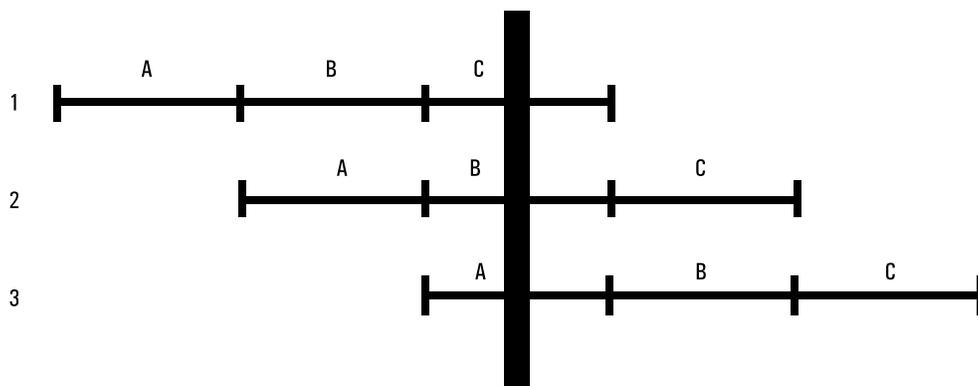
1. O filho mais novo não se pode defender mais da morte: é uma vítima que desperta a nossa compaixão pelo seu sofrimento passado.
2. O pai está ferido mas pode defender-se. O que desperta o nosso terror pelo seu sofrimento presente.
3. O filho primogénito pode ainda fugir e tem portanto a hipótese de escapar. Isso desperta o nosso medo pelo seu sofrimento futuro.

Actor (figura)	Papel narrativo	Estado	Paixão suscitada	Tempo
Filho mais novo	Vítima	Morrendo	Compaixão, piedade	Passado
Filho primogénito	Observador	Pode escapar	Medo, temor	Futuro
Pai	Defensor (herói)	Ferido mas activo	Terror, pavor	Presente

Como nota por seu turno Wilhelm Vosskamp (2003, p. 164),

«Apenas existe um instante com o mais elevado interesse: quando um dos corpos deixa de se poder defender por estar enlaçado, enquanto o segundo se pode defender, mas está ferido, e o terceiro conserva a esperança de fugir.»

Esse jogo temporal é particularmente interessante. Estamos em presença de um processo temporal com três fases: A, B, C, e três actores: 1, 2, 3. A organização é uma *estrutura em canhão*, na qual cada processo se encontra uma fase deslocado em relação aquele que o precede.



A figura mostra que existe um secção temporal condensando um máximo de informação: (1, C), (2, B), (3, A).

4. Temporalidade e ponto de vista não genérico

Podemos correlacionar essa estrutura em canhão com o facto de o Laocoonte ser um grupo que deve ser observado *de um único ponto de vista*. Para além de possuir muitos elementos de composição não genéricos, ele impõe um ponto de vista não genérico. Isso é necessário para *apreender uma totalidade*.

Bernard Andreae insistiu bastante sobre o facto de

«o Laocoonte é decididamente visto de um único ângulo» (2003, p. 42)

«Com efeito, se nos afastamos apenas de um passo para a esquerda ou para a direita do eixo mediano que o encontra na perpendicular, a sua harmonia é bastante perturbada e as figuras contrariam-se umas às outras.» (2003, p. 43)

Segundo ele, os escultores da época reflectiam já sobre a oposição entre vistas múltiplas *versus* vista única, como o atesta os grupos de Sperlonga, o quais já podem ser vistos a partir de diversos ângulos.

«A impressão muda quando não é oferecida ao espectador uma única vista, mas quando lhe preparamos pelo menos uma outra que manifeste a verdadeira intenção do artista.» (2003, p. 53)

5. Estética e empatia

Na verdade, a identificação das três formas fácticas remonta (pelo menos) ao Aretino (1537), que associa o medo (*il timore*) ao filho primogénito, a dor (*il patire*) ao pai, a morte (*il morire*) ao filho mais novo. Mas Goethe duplica esta estética fáctica “objectiva” com uma estética “subjectiva”: as paixões dos actores do drama suscitam as paixões correlativas no espectador. São os actores que sofrem, mas somos “nós” que somos afectados. Em Goethe, passamos pois a uma estética da recepção, oposta à estética clássica (ainda defendida por Winckelmann).

Vemos assim surgir uma aspectualidade temporal e uma teoria das paixões. E, na medida em que os *afectos tímicos de compaixão, de terror e de medo exprimem a vida espiritual*, a composição espacio-temporal pode representar níveis superiores de significação semiótica. Isso confere ao grupo “a intensidade máxima da sua energia”.

Encontrarmos aqui uma problemática essencial. Em Winckelmann, a forma sensível exprime a forma inteligível. Aqui, através da empatia, é a forma na sua própria beleza que desperta a compaixão. A beleza é em certa medida o correlato do efeito tímico.

6. O movimento: da forma à força

O “momento fecundo” que, segundo Lessing, permite “compreender melhor o instante que precede e aquele que se segue”, não é, vimo-lo mais acima, uma instantaneidade. Graças a um fenómeno de retenção-protointenção, ele concentra a totalidade de um intervalo individual. Essa possibilidade é devida à estrutura da percepção, a qual, face a uma secção temporal, convenientemente escolhida, de um movimento, é capaz de reconstruir qualitativamente a dinâmica do movimento num intervalo. Uma boa composição deve incluir essas informações “cinéticas”, de forma a que a escultura se possa tornar, como diria Merleau-Ponty, “uma força legível num espaço”. O aspecto extraordinariamente dinâmico e energético do grupo do Laocoonte deve-se ao facto de as informações ciné-

ticas serem nele particularmente numerosas e induzirem uma grande riqueza de movimentos locais que se integram num movimento global de conjunto.

Dáí a experiência perceptiva muito interessante que é descrita por Goethe e é retomada por Aby Warburg⁴⁹:

“A fim de captar bem o plano do Laocoonte, o melhor é colocar-se face a ele a uma distância conveniente e com os olhos fechados. Abra-os de seguida, feche-os imediatamente e verá todo o mármore em movimento”

Encontra-se sempre uma dinâmica temporal agindo numa morfologia. A morfologia morfogenética e morfodinâmica.

7. *As serpentes*

Um dos motivos mais espantosos do grupo do Laocoonte é evidentemente o das duas serpentes unificando as três figuras. Aby Warburg sublinhou-o, e centrou mesmo nesse tema serpentino umas das suas gravuras da sua *Mnemósine* (gravura 6).⁵⁰ Goethe não refere o assunto.

As serpentes ligam as figuras de uma forma original, diferente das relações estruturais discretas até agora evocadas. O cordão, a trança, o nó, o anel são agora dominantes. Deixamos de estar no domínio da geometria para passarmos para o da topologia. Contudo, isso não impede que se estabeleçam relações estruturais. Citemos algumas.

- (i) O filho primogénito tem um pé e um braço enlaçado (e liberta um pé), enquanto o filho mais novo tem as duas pernas enlaçadas por um mesmo anel (que também prende a perna direita do pai), assim como os dois braços. Ele procura sem sucesso repelir a cabeça da serpente que o morde no torso.
- (ii) O pai tem as duas pernas enlaçadas mas, por sua vez, prende com as suas duas mãos em pontos diferentes a serpente que o ataca. Ele equilibra a sua força.
- (iii) A primeira serpente parte por cima da anca esquerda (mordedura) e da mão do pai (que afasta a cabeça), para primeiro se dirigir para a direita enrolando-se em volta do braço direito do filho primogénito, para de seguida subir em diagonal para a esquerda até à mão direita do pai. Em certo sentido, é a serpente dos braços.
- (iv) Pelo contrário, a segunda serpente parte por cima do torso do filho mais novo (mordedura), enlaça por sua vez os dois braços e depois desce da esquerda para a direita enlaçando primeiro, através de um único anel, as suas duas pernas com a perna direita do pai, após o que chega à perna esquerda do filho primogénito. Em certo sentido, é a serpente das pernas.
- (v) Apesar da contorção dos seus anéis, as duas serpentes seguem uma orientação precisa. Elas são paralelas e estão orientadas segundo uma diagonal alto-esquerda / baixo-direita. Essa diagonal é fortemente estruturante e acentua consideravelmente a unidade global do grupo.

⁴⁹ Acerca da teoria do movimento em Aby Warburg, cf. Michaud [1998].

⁵⁰ Cf. Michaud [1998], p. 87.

8. A ascensão gothena morfo-semiótica e a inversão do seu percurso gerador

Vemos assim desenvolver-se em Goethe uma verdadeira “ascensão morfo-semiótica”.

1. Parte-se das relações espaciais dos corpos e das estruturas cognitivas da percepção normal. Nesse nível primário, a percepção não é estética.
2. Introduzindo o princípio de fechamento e das relações não genéricas, podem ser definidas relações significativas e pertinentes: oposições, contrastes, simetrias.
3. Essas significações não conceptuais e essas oposições sémicas permitem por sua vez definir uma compreensão e uma inteligibilidade puramente visual.
4. Com base nessa compreensão plástica, pode-se definir de modo imanente papéis que funcionam exactamente como os papéis narrativos no discurso (papéis actanciais e papéis temáticos).
5. Esses papéis estão associados a paixões que por empatia despertam, por sua vez, paixões nos espectadores. As figuras tornam-se assim portadoras de sentido através de afectos tímicos.
6. Isso permite aceder a níveis superiores de significações espirituais e míticas.

Note-se que este percurso “morfo-semiótico” constitui uma espécie de percurso generativo greimassiano *invertido*. Não se parte aí de níveis semânticos profundos para chegar, através de uma sintaxe actancial, a um revestimento figurativo ao nível discursivo. Pelo contrário, parte-se de estruturas originárias da percepção e de objectividade natural (estética transcendental) para edificar progressivamente – através da conversão da forma plástica e da sua composição mereológica numa forma da expressão discreta – níveis semânticos sucessivos.

VI. A restauração e a contraprova do braço que falta

Se a história do Laocoonte, desde a Domus Aurea até ao Museu Pio-Clementino, passando pelo Louvre, é já em si uma epopeia, ela desdobra-se numa outra epopeia, a das suas *restaurações* sucessivas. Aquando da sua descoberta em 1506, faltavam certos elementos, fundamentalmente certos braços das figuras, em particular o braço direito do pai. Portanto, era necessário restaurá-los. Mas como? A história é particularmente interessante na medida em que, sendo uma absoluta obra-prima de referência, a restauração do grupo aproximava-se de um paradoxo. Nenhum escultor posterior a 1506, por mais genial que fosse, com Miguel Ângelo à cabeça, se sentia autorizado a reinventar-lhe as partes. Era exigida “modéstia” e humildade. Sem ir até ao respeito absoluto que levará mais tarde um Canova a recusar “tocar com o escopro” as obras-primas do Partenon que Lorf Elgin julgava poder salvar da destruição pelos Otomanos trazendo-as de Atenas para Londres (Junho de 1807),⁵¹ uma intervenção criativa teria parecido um sacrilégio. Podemos pois colocar a hipótese que foi da forma mais “profissional”, e menos pessoal possível, que os autores das restaurações se encarregaram dessa tarefa sobre-humana.

Existem dois tipos muito diferentes de restaurações:

- (i) as reconstruções científicas feitas pelos especialistas em história da arte;
- (ii) as reconstruções artísticas feitas pelos grandes escultores profissionais.

⁵¹ Ver Laisné [1995], p. 11.

O melhor exemplo das primeiras é fornecido, no fim do século XIX, pela de Adrien Wagnon, que já evocámos. Inspirando-se no friso de Pérgamo, Wagnon opta em 1882 por uma postura com o braço dobrado que a descoberta, em 1905, do braço Pollack revelará ser exacta (cf. Figura 12).

Figura 12

A reconstrução de Adrien Wagnon de 1882. Segundo Settis [1999], gravura 48



No que respeita às reconstruções históricas, a história é longa e podemos referir-nos ao apaixonante estudo de Ludovico Rebaudo e aos trabalhos de Seymour Howard.⁵² Rebaudo estudou nos detalhes os principais actos da peça.

1. A reconstrução provisória do braço de Laocöonte (e sem dúvida também o dos filhos) feita por Baccio Bandinelli em 1525 com uma cópia de mármore em escala natural (diferente da em bronze de Sansovino), oferecida pelo cardeal Júlio de Médicis (futuro Clemente VII) a Francisco I.
2. A restauração confiada por Clemente VII pouco tempo depois, em 1532 (com a de Apólo de Belvedere de Leocares), ao principal colaborador de Miguel Ângelo no túmulo de Júlio II, Giovanni Angelo Montorsoli. É uma variante com o braço *direito*.
3. A do braço inacabado, aparecida em 1720 e atribuída a Miguel Ângelo. É um braço *semidobrado*, que na realidade é sem dúvida obra de Bandinelli.
4. A atribuição (controversa) a Bernini de um novo braço.
5. A restauração (compreendendo a dos braços dos filhos) efectuada por Agostino Cornacchini em 1712-1719 ou 1725-27. É uma variante do braço *direito* que é essencialmente aquela que permanecerá até 1959 (cf. Figura 13).
6. Admirado por Vivant Denon aquando da campanha de Itália, o Laocöonte foi trazido para Paris após o armistício de Bolonha de 23 de Junho de 1796 e o tratado de Tolentino de 19 de Fevereiro de 1797 concluído com Pio VI, tratado que previa a cedência de 100 obras dos museus pontifícios. Quatro carregamentos partiram de Roma para Paris, em 26-29 de Julho de 1798 (1797?),

⁵² Rebaudo [1999] et Howard [1990].

e o *Laocoonte* desfilou triunfalmente, à romana, com diversos outros troféus, entre eles o *Apolo de Belvedere*, a *Vénus Capitolina*, a *Transfiguração* de Rafael, os cavalos de São Marco, *Apolo e Clío*, *Melpomène e Talia*, *Erato e Terpsicore*, *Calliope e Euterpe*, e 29 carros de quadros, manuscritos, livros, fósseis, plantas. Este extraordinário património foi instalado no Louvre. Era visto à luz de tochas. Mas como os comissários franceses responsáveis em Itália pelo acervo tinham desmontado as partes do *Laocoonte* restauradas por Cornacchini, os conservadores do Louvre tiveram que refazer um novo braço. Com esse objectivo foi utilizada uma cópia de Girardon.

7. Após o Congresso de Viena de 1815, o *Laocoonte* foi entregue à Itália e regressou a Roma. Por ordem do Papa, Canova ficou encarregue do repatriamento, com o posto de embaixador. Vivant Denon colocou uma tal resistência à partida da obra-prima que Canova teve que ser acompanhado por uma escolta militar. De regresso a Roma, as restaurações francesas foram repostas para refazer as restaurações italianas de Cornacchini, trabalho que foi executado sob a direcção de Canova e acabado a 14 de Janeiro de 1816.
8. A extraordinária descoberta do braço original, feita por Ludwig Pollack em 1905 num cortador de pedra romano, e a demonstração, após um longo debate, da sua autenticidade em 1954 por Ernesto Caffarelli, conduziu à sua montagem feita por Filippo Magi em 1957-59. É a versão actual.

O mais fascinante acerca da versão do braço levantado que prevaleceu durante vários séculos é que, se bem que filologicamente falsa, *ela é "artisticamente verdadeira" pois estruturalmente superior e composicionalmente mais rica*. Ela faz crescer acentuadamente as correlações orgânicas entre as diversas partes do grupo e enriquece portanto as possibilidades de interpretação. Se ela constituísse o original, constituiria uma inovação tão bela quanto a da posição das pernas.

Figura 13

A versão "Montorsoli-Cornacchini" com o braço levantado instalada no Museo Pio-Clementino do Vaticano até 1959



- (i) Visto estar levantado, o braço do Laocoonte torna-se perfeitamente simétrico do braço esquerdo por relação à ligação das clavículas (*manubrium sternal*) e forma um par soberbo de torção contra a contorção da serpente.
- (ii) Ele reforça consideravelmente a diagonal alto-esquerda / baixo-direita determinada pelas duas serpentes paralelas.
- (iii) O antebraço levantado do Laocoonte encontra-se então no prolongamento do braço levantado do filho mais novo.
- (iv) No que respeita aos braços das três figuras, já observámos certas oposições: braço direito do filho mais novo levantado / braço esquerdo do filho primogénito baixado; antebraço esquerdo do filho mais novo dobrado horizontalmente em ângulo recto / antebraço esquerdo do filho primogénito dobrado verticalmente em ângulo recto. O braço levantado de Laocoonte introduz um *paralelismo* espectacular entre os três (ante) braços.
- (v) O paralelismo selecciona automaticamente as três mãos e constatamos imediatamente que os seus gestos exprimem os três estados típicos das três figuras (cf. Figura 14):
 - a mão distendida do filho mais novo exprime a agonia;
 - a mão crispada de Laocoonte exprime a luta;
 - a mão com os dedos semidobrados e semilevantados do filho primogénito exprime o terror.

Figura 14

As três mãos de versão com o braço levantado (da esquerda para a direita, o primogénito, Laocoonte e o filho mais novo)



- (vi) Mais, as três mãos levantadas em conjunto exprimem o efeito trágico. Elas sobem ao céu (*ad sidera tollit*), tal como os gritos em Virgílio.

Vê-se neste exemplo absolutamente único *que uma estrutura plástica pode ser*, tal como uma estrutura narrativa-discursiva, *susceptível de variantes e de transformações*. O Laocoonte restaurado com o braço levantado não é imperfeito. Obra de grandes mestres, ele é tão perfeito, se não mesmo mais, que o original. É sem dúvida uma variante deste. O que fundamentalmente variou da época helenística até à Renascença e ao Barroco foi o *código das atitudes gestuais*. O Laocoonte original não podia ser um Miguel Ângelo; o de Montorsoli poderia sê-lo.

VII. Goethe e a morfologia

Se Goethe pode levar tão longe as suas reflexões, revolucionando-as teoricamente, é porque ele tinha alcançado, por intermédio da sua *Morfologia*, uma teoria *estritamente naturalista* da organi-

zação morfológica dos seres vivos. Portanto, ele podia naturalizar a imanência de Lessing, tornando-a um verdadeiro esquematismo da composição.⁵³

1. Algumas observações sobre a Morfologia goetheana

Na Morfologia goetheana, o conceito de forma fenomenal (*Gestalt*) não pode ser separado do de formação (*Bildung*), de força formadora (*bildende Kraft*), de pulsão (*Trieb*), e de estrutura no sentido das relações entre todo e partes (aquilo que designamos por relações *mereológicas*). Ele coloca um problema genético, morfológico (morfogenético) e estrutural.

O cerne do problema consiste em compreender o princípio de conexão das partes num todo orgânico, princípio introduzido por Geoffroy Saint-Hilaire e retomado por Goethe. A esse respeito, é conhecida a famosa anedota durante uma conversa com Frédéric Soret, em 2 de Agosto de 1830, na qual Goethe o interroga sobre “o grande assunto” de Paris, o qual não é a situação política, mas sim a querela entre Geoffroy Saint-Hilaire e de Cuvier na Academia Francesa, a 15 de Fevereiro de 1830.

Nas suas longas e pacientes meditações sobre a morfogénese vegetal, que se prolongaram de 1770 até à sua morte, em 1832, Goethe nunca deixou de procurar compreender os processos físico-químicos e mecânicos subjacentes à formação de organismos que os princípio “fisiológico” pelo qual é *aquilo que ele aparece*. Rapidamente, ele chegou à conclusão que aquilo que separa um organismo de uma máquina é que, num organismo, o aparecer fenoménico está dominado por *um princípio dinâmico interno produtor da conexão espacial externa das partes*. Segundo ele, a compreensão desse princípio constituía o problema teórico central de uma verdadeira fisiologia.

A dificuldade está em que, se bem que reenviando para um fenómeno empírico indiscutível, o conceito de conexão não é, enquanto tal, objectivo. É uma “ideia suprasensível” no sentido de Kant, e não um conceito determinante ou uma categoria. Superando a argumentação e o veredicto da terceira Crítica kantiana (a *Crítica da Faculdade de Julgar*), Goethe introduz a hipótese especulativa de que existe um *esquema* dessa ideia, esquema susceptível de *variações* concretas infinitas *transformando-se* umas nas outras. Portanto, ao contrário do que sucederá mais tarde com Darwin, em vez de as considerar como o resultado de um acaso evolutivo e apenas considerar os parâmetros genéticos que lhes controlariam a variabilidade, ele vai, ao invés, procurar imaginar os seus *invariantes*. A fim de compreender a resposta dos organismos às solicitações quer internas (metabólicas), quer externas (ambientais), ele vai procurar o seu princípio ideal constitutivo, ou seja, as suas “leis formadoras”. Como explicava Wilhelm von Humboldt em 1830 na sua recensão da “Segunda Estadia em Roma”, existe em Goethe uma

“tendência para estudar a forma (*Gestalt*) e o objecto exterior a partir da essência interior dos seres naturais e das leis da sua génese (*Bildung*).”

Goethe vai progressivamente reconhecer o princípio ideal no *desdobramento-redobramento espacio-temporal de uma força organizadora interna que passa à existência ao se manifestar espa-*

⁵³ Acerca do conjunto dos aspectos da filosofia morfológica de Goethe, reenviamos para a obra clássica de Maria Filomena Molter (1991), *O pensamento morfológico de Goethe*.

cio-temporalmente. Na *Metamorfose das Plantas* de 1790, ele explica que essa dinâmica epigenética (ele é contra o performacionismo) do desdobramento (*Ausdehnung*) e do redobramento (*Zusammenziehung*) faz alternar fases de extensão-crescimento com fases de contracção-retracção e de intensificação (*Versteigerung*). A *Bildung* é portanto uma dinâmica morfogenética de transformação. É esse o princípio entelêquico *a priori* que, segundo Goethe, preside à formação dos ‘fins naturais’, isto é, dos seres morfológicamente organizados.⁵⁴

A ideia da *Urpflanz* e, de forma mais geral, do *Urphänomen* é um *esquema*. Ele terá sido concebido por Goethe em 1787 no jardim botânico de Palermo aquando da sua viagem a Itália de 1786-1788, no período em que terminou *Ifigénia*, *Egmont* e *Tasso*. A *Metamorfose das Plantas* data de 1790, e a *Óptica* de 1791-1792.⁵⁵ Esse esquema é um *tipo genérico* que pode ser realizado por uma infinidade de casos, *variantes*, *tokens*, diferentes. Ele é a *identidade original* de um género ou de uma espécie e, enquanto tal, ele é *de direito* o princípio gerador de uma variabilidade infinita, mesmo que apenas virtual. O esquema comporta leis de organização. É efectivamente um princípio gerador, um modo de construção, um *modelo* (*Modell*). Tal como Goethe explica a numa carta a Herder de 17 de Maio de 1787, com esse modelo:

“poderíamos inventar indefinidamente plantas que seriam forçosamente consequentes (...), quer dizer que, mesmo se elas não existissem, poderiam apesar de tudo existir, e que não são apenas sombras e aparências pictóricas ou poéticas, mas que têm uma verdade e necessidade interiores.”⁵⁶

Numerosos filósofos, em particular Ferdinand Gonseth, insistiram no facto de Goethe ser o inventor do conceito de *type* e da relação de especialização *type à token*, sendo a primeira vez que apareceu uma alternativa conhecida à concepção extensional da lógica, a qual remonta a Aristóteles.⁵⁷ Trata-se de uma tese cognitiva fundamental. Segundo Gonseth, o objecto não é o objecto aristotélico servindo de base à lógica elementar, mas o objecto goetheano – o objecto *type*, sendo os *types*, para ele, “modelos intuitivos” e esquemas. A pertença de um objecto a uma extensão de uma classe não é portanto definida por propriedades distintivas e condições necessárias e suficientes, mas pela sua maior ou menor “conformidade” ao modelo intuitivo. Os protótipos, “os *types* comuns”, são plásticos. Qualitativo, o objecto goetheano é:

“o objecto determinado pela sua conformidade ao seu tipo”.⁵⁸

Nesse sentido, os tipos

“formam, em certo sentido, o quadro do pensamento comum”.⁵⁹

⁵⁴ O conceito de entelêquia remonta a Aristóteles e está ainda no coração da metafísica leibniziana (cf. Petitot 1999b). Ele é também central na biologia século XIX.

⁵⁵ Cf. Seehafer [1999]. Para precisões sobre as relações entre Goethe e a ciência, cf., por exemplo, Nisbet [1972] e Lacoste [1997].

⁵⁶ Esta ideia de planta virtual foi hoje em dia realizada pelos programas de vida artificial, que constroem organismos de realidade virtual.

⁵⁷ Cf. Petitot [1992c]. Para os conceitos de *Bildung* e *Urtyp* em Goethe, cf. também Reill [1986].

⁵⁸ Gonseth [1936], p. 196.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 199.

A tipicidade é um dado irredutível da nossa actividade mental.

“Concebida em primeiro lugar a respeito de objectos concretos, [a noção de tipo] tem tendência para se objectivar e a percorrer, como a ideia do objecto, toda a escala das abstracções. É necessário aceitar como um facto que a nossa actividade mental esteja assim orientada! É o que também exprimimos ao afirmar: o objecto e o tipo são formas da nossa intuição “. ⁶⁰

Na *Metamorfose* goetheana são portanto unificados o regular e o singular, o genérico e o específico, o colectivo e o individual, a unidade e a diversidade. E se um tipo pode ter uma diversidade aberta de variações, é porque essas variações estão ligadas entre si por *transformações*. A morfologia goetheana é inseparável da *Metamorfose* equanto teoria das transformações morfológicas.

Apesar de qualitativa, a resposta goetheana ao problema da forma em biologia a partir de uma base numa dinâmica mereológica conserva alguma actualidade. Aliás, o próprio Darwin presta-lhe homenagem no início da *Origem das Espécies*, considerando Goethe, juntamente com o seu pai, Erasmus Darwin, e Geoffroy Saint-Hilaire, um dos precursores da sua teoria evolucionista, graças à ideia de uma transformação e de evolução das espécies em função do meio ambiente. Mas as ideias morfológicas foram também desenvolvidas pelas correntes anti-darwinianas da biologia estrutural que trataram da embriogénese. Durante muito tempo, o paradigma neodarwiniano tornou bastante ininteligíveis os processos morfológicos enquanto tais, pois ele apenas os podia atribuir a um acaso evolutivo, negando qualquer necessidade na ordem das formas, negando todas as “leis” das formas.

Ora, o organismo é empiricamente uma estrutura morfológicamente organizada cujos principais caracteres são :

- (i) a génese dinâmica, a autoregulação e a estabilidade estrutural;
- (ii) a equipotencialidade, isto é, o facto que as estruturas não se reduzem a interacções de componentes mas incluem uma determinação recíproca das posições;
- (iii) a equifinalidade e a homeose, isto é, o facto de o desenvolvimento ser ele próprio estruturalmente estável enquanto processo, o estado final sendo em larga medida independente do seu estado inicial;
- (iv) o fechamento e a existência de constrangimentos, isto é, “leis” da forma;
- (v) a ‘generatividade’ das formas, a abertura em direcção à complexidade do conjunto fechado de estruturas.

Mas se o organismo é efectivamente uma estrutura, isto é, uma totalidade organizada por um sistema de relações internas satisfazendo “leis formais”, então a expressão do genotipo pelo fenotipo permanece incompreensível enquanto não se introduz uma *informação posicional* controlando a diferenciação celular. Existe nos seres organizados uma eficácia da posição, a qual selecciona certos traços metabólicos. É a compreensão de uma tal informação posicional que constitui o problema teórico central.

⁶⁰ Ibid., p. 198. Esta ideia goetheana-gonsetheana foi reencontrada pelos psicólogos norte-americanos (em especial E. Rosch) e tornou-se actualmente dominante em ciências cognitivas.

Hoje em dia, a controvérsia epistemológica pode ser dada como encerrada por terem sido descobertos os genes controlando a informação posicional. Mas essa extraordinária descoberta mostra retroactivamente a natureza teoricamente bem fundada do conceito de dinâmica mereológica.

2. Goethe e Kant

Um dos resultados centrais da crítica kantiana é que uma Ideia está essencialmente separada das intuições do espaço e do tempo, e que portanto ela não é esquematizável. Logo, para pensar a entelúquia organizadora das formas como “um conceito intuitivo”, Goethe está obrigado a transgredir a doutrina kantiana da objectividade. Enquanto que, em física, o conceito é abstraído do mundo sensível, e apenas permite exprimir discursivamente a sua estrutura e pensar idealmente a unidade das suas relações, já a Ideia se autodetermina. A sua unidade dá a si própria a sua forma, visto a unidade das relações ser *real*, concreta e perceptível. A entelúquia é isso: conceito intuitivo e ideia eficaz que, manifestando-se espacio-temporalmente, orienta a morfogénese.

Podemos portanto julgar que Goethe está do lado da *Naturphilosophie*. Com efeito, tal como observou Ernst Cassirer,⁶¹ o romantismo procurou superar a tese kantiana que nega uma interioridade da natureza. Em particular, na sua *Naturphilosophie*, Schelling opôs o conceito mecânico objectivo da natureza a essa intuição livre de si mesmo que é o Absoluto concebido como uma tendência proléptica para a liberdade incondicionada. Ao situar a ‘vida’ no cruzamento do fenómeno e do noumeno, da natureza e da liberdade, ao colocá-la como a ‘liberdade no fenómeno’ e como autonomia no ser-aí sensível, a *Naturphilosophie* transgrediu o veredicto da *Crítica da Faculdade de Julgar* e inaugurou o vitalismo. Ela admitiu a Ideia de sistema enquanto princípio de formação das formas organizadas e desenvolveu um novo princípio entelúquico.⁶²

De modo similar, assiste-se em Hegel (cf. as *Lições de Estética*) a um regresso, mas no seguimento da Dialéctica revelando a verdade histórica do espírito, à tese que o sensível não é autónomo e que a obra de arte exprime a Ideia. A obra apresenta a verdade da Ideia no sensível e, visto essa verdade ser história, a arte é igualmente história.⁶³

Contudo, Goethe não está do lado da *Naturphilosophie* nem da Dialéctica. Sem dúvida que ele é mais “realista” que transcendentalista, mas, contra a vertigem especulativa da interioridade, ele confinou-se ao *aparecer fenoménico* das formas naturais. Para ele, a solidariedade entre teleologia e estética orientou-se para uma nova problemática, a da *descrição do aparecer*. Esta perspectiva teórica é sem dúvida alguma difícil de compreender. Focar-se no aparecer significa adoptar um ponto de vista naturalista, mas sem por isso optar por um reducionismo fiscalista (mecanicista, como se dizia na época). Trata-se de um *naturalismo fenomenológico* que possui uma componente

⁶¹ Cassirer [1983]. Cf. também Cassirer [1991].

⁶² A respeito de Schelling pode-se consultar o texto “Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur”, onde ele comenta Winckelmann e Lessing e declara que o *Laocoonte* é aquilo que de mais espiritual foi pensado acerca da arte. No seu prefácio à edição italiana desse texto, Giulio Preti explicou que, em Schelling, a dialéctica romântica do belo e do sublime herdada de Burke e Kant implica, no quadro da dupla *interioridade* comum à consciência (o sentimento) e à natureza (*natura naturans*) no Absoluto, que a forma sensível possa ser anulada pela sua própria perfeição; então, a beleza estética torna-se a beleza sublime. Cf. Preti, Minazzi [2002].

⁶³ Cf. Ferry [1990] para uma bela análise hegeliana da estética.

semiótica e trata das morfologias – portanto, das estruturas e do seu sentido intrínseco – como mediação entre a física subjacente que as engendra e o espírito que as interpreta.

3. *Forma e Erscheinung*

É essencial sublinhar que para Goethe a morfologia assenta num verdadeiro princípio fenomenológico. Para ele, existe uma *visibilidade* do ser no aparecer. O ser mostra-se e manifesta-se, e não temos que procurar a sua explicação causal “por detrás” dos fenómenos. A Morfologia trata do fenómeno manifesto da estrutura dos organismos. O conceito esquemático fundamental de *Urphänomenon* exprime precisamente essa visibilidade de direito do princípio gerador, das regras e das leis da forma.

Goethe restringe portanto o princípio enteléquico à *Erscheinung*. Segundo ele, a compreensão desse princípio é simbólica, no sentido em que o aparecer manifesta uma *expressividade* que afecta o sujeito e que deve ser descrito numa linguagem apropriada. Os fenómenos não são apenas representações que devem ser transformados em objectos de experiência pela aplicação de categorias e princípios do entendimento puro. *São igualmente signos*, presenças traduzíveis em símbolos. Existe, segundo Goethe, uma estrutura *sui generis* da *visibilidade* do aparecer exprimindo, num jogo entre *Darstellung*, *Bildung* e *Gestalt*, o seu princípio enteléquico de formação. Sem dúvida que existe um princípio da formação. Mas trata-se de o compreender a partir da própria descrição da sua “externalização”. Portanto, contrariamente ao que se passa com Schelling, em Goethe o princípio enteléquico não é teleológico. Aliás, Goethe criticou frequentemente a teleologia por ela ser o exemplo acabado de ilusão antropomórfica. O “fundamento” (o princípio organizador interno) não está antes, mas sim para lá do sensível. *Ele exhibe-se no próprio aparecer* na medida em que as morfologias são como signos. É por isso que a “Metamorfose” é o objecto de uma “nova” ciência, a *Morfologia*, ciência eidética descritiva autónoma; ela é nova devido ao seu método e não devido ao seu objecto.

4. *Alegoria e símbolo*

Isso nota-se particularmente bem na clássica oposição goetheana entre alegoria e símbolo. A célebre máxima de Goethe é bem conhecida:

- “1. A alegoria transforma a aparição em conceito e o conceito em imagem, mas de forma que o conceito, nos seus limites e integralidade, possa ser guardado e exprimido na imagem” (Máxima 1112).
- “2. O símbolo transforma a aparição em Ideia e a Ideia em imagem, de forma que a Ideia permanece infinitamente activa, inacessível e inexprimível, na imagem, ainda que fosse em todas as línguas do mundo” (Máxima 1113).

Como em Winckelmann, a alegoria corresponde ao facto de poder ilustrar, de modo “retórico e convencional”, uma significação conceptual. Ao invés, o símbolo corresponde ao facto de a forma ser dinamicamente engendrada pela Ideia, tal com um organismo é engendrado pelo seu programa genético, e permite *ver* o universal no particular. É nesse sentido que para Goethe

“O Belo é uma manifestação das leis secretas da natureza que nos seriam para sempre inacessíveis sem a sua aparição “ (Máxima 183).

E que

“O Belo necessita de uma lei que o faça aceder à aparição “ (Máxima 1345).

Pois

“Quando a lei apreze na sua maior liberdade e seguindo as suas condições próprias, ela produz o Belo objectivo, que no entanto necessita dos sujeitos que sejam dignos de o acolher “ (Máxima 1346).

5. A unidade goethena morfologia-estrutura e natureza-cultura

Portanto, em Goethe é a *mesma* teoria da estrutura que simultaneamente permite pensar a obra de arte e as formas naturais. A sua estética é inseparável da sua Morfologia e da sua Metamorfose. Segundo ele, existe uma *unidade* natural dos problemas estruturais. Tal como nota bem Danièle Cohn na sua obra de referência *La lyre d’Orphée*, consagrada à estética goeteana:

“Goethe, que inventou a morfologia nas ciências da natureza, torna portanto possível elaborar uma estética morfológica (...) e uma teoria morfológica da cultura.”⁶⁴

Com efeito, para génios como Goethe,

“as ciências da natureza e a estética seguem lado a lado, pois o processo da natureza tal como o das artes é uma formação, uma construção da forma.”⁶⁵

E isso aliás que lhe foi frequentemente criticado. Visto ser um ponto subtil, devemos abordá-lo rapidamente.

Goethe denunciou, referindo-se à posição das ciências mecanicistas do seu tempo, a ruptura entre o conhecimento objectivo e a complexidade organizadora da natureza. Essa ruptura conduz à oposição transcendental entre *Natureza* (objectividade) e *Liberdade*, a qual foi de forma insuperável tematizada por Kant, retomada por românticos como Schiller, e depois canonizada por Dilthey e os primeiros hermeneutas através da oposição entre *Naturwissenschaften* e *Geisteswissenschaften*. A Natureza-fenómeno concebida como objecto opõe-se ao Homem-noumeno concebido como Sujeito. A eliminação de toda a interioridade organizadora, a sua redução a uma simples fenomenalidade esteticamente condicionada, categorialmente determinada, regrada mecanicamente por leis e reconstruída por algoritmos matemáticos, libera para a Liberdade o incondicionado de um voluntarismo construtivista em política. Goethe opõe-se a essa cisão de dois modos.

⁶⁴ Cohn [1999a], p. 11.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

- (i) Ele alarga o conceito de Natureza para nele integrar, já o vimos, o mundo da organização e das formas, o que desemboca, através de processos cognitivos de semiotização, na esfera dos sentidos.
- (ii) Mas, correlativamente, ele restringe o conceito de Liberdade, procurando conciliar ‘ecologicamente’ o homem com a *natura naturans*.

Referindo a arquitectónica das três *Críticas* de Kant, poder-se-ia dizer que, para Goethe, é a terceira Crítica, *A Crítica da Faculdade de Julgar*, que ocupa a posição dominante e vem moderar a oposição radical entre a primeira e a segunda Crítica.

Para certos comentadores actuais, essa unificação constituiria um duplo erro:

- (i) Goethe teria sido cientificamente um reaccionário. Tal como os vitalistas, ele mitificaria e divinizaria a Natureza, até ao ponto de fazer dela uma espécie de mitologia.
- (ii) Ele seria também politicamente reaccionário, tal como numerosos conservadores (Hugo von Hofmannsthal, Oswald Spengler, Rudolf Steiner, Ernst Jünger, Stefan George, Martin Heidegger, etc.) que, após ele, é um facto, criticaram violentamente os aspectos utilitaristas, tecnicistas, mecanistas, sem alma, sem experiência vital, sem o vivido, sem o sentido; em suma, os materialistas e nihilistas do mundo moderno “desencantado”. Com efeito, ele envolveria a normatividade social na opacidade obscura de uma interioridade da natureza (cf., por exemplo, a ‘química’ das relações afectivas nas *Afinidades Electivas*). A sua naturalização do social estaria acompanhada por uma despolitização e uma retoma do tema platónico da República dos sábios, com o poder a dever ser exercido por uma administração de peritos que conheceriam a verdadeira “natureza” do social.⁶⁶

O debate é vasto e profundo. Ele opõe os filósofos naturalistas das formas e das estruturas auto-organizadas aos filósofos especulativos da história e cultura teleológica. Em cada momento da modernidade, e em diferentes domínios, encontramos duetos de pensadores bastante típicos: Lessing/Winckelmann, Kant/Goethe-Schiller, Hegel/Schelling-Schlegel,⁶⁷ Wölfflin (formalismo estrutural e anti-historicismo, a forma e a vida contra a biografia, a transcendência da arte em relação à história e à cultura, a autonomia da estética) *versus* Warburg (anti-formalismo e história da cultura, a biografia contra a forma, antropologia para lá da arte, a heteronomia da estética), etc.⁶⁸ Contudo, contrariamente às aparências, não é a historicidade que, enquanto tal, opera a clivagem. Com efeito, um ponto de vista morfológico naturalista pode (e deve) ser *evolucionista* e, nessa medida, ele é histórico no sentido mais radical do termo, bastante mais que todos os historicismos. É a concepção da *finitude* que sobretudo opera a clivagem. Nas filosofias da história opera sempre, de uma forma ou de outra, a ilusão transcendental – a “presunção fatal”, diria Friedrich von Hayek – segundo a qual a liberdade pode superar a finitude, e de que existe ainda um noumenal incondicionado que permite que o homem seja o demiurgo da sua própria história, e

⁶⁶ Para uma análise desse ponto, cf. o excelente texto de Clemens Porschlegel [2000] “Goethe et la critique du monde techno-scientifique”.

⁶⁷ O *Athenaeum* dos irmãos defendia o subjectivismo desenfreado do romantismo e opunha-se aos *Propyläen* de Goethe e de Schiller.

⁶⁸ Sobre Aby Warburg, cf., o excelente texto de Georges Didi-Huberman [2001], onde o autor mostra que Warburg procura na “violência reptiliana do *Laocoon* a exuberância nietzscheana da vida”, quer dizer, a “profundidade aterradora” do *pathos* dionisíaco e não, como era o caso em Winckelmann, a sublimidade do *ethos* apolíneo.

assim, por intermédio da vontade construtivista, que ele se possa instituir como senhor do seu sentido e do seu destino.

Goethe denunciou essa ilusão. Ele compreendeu que existe um domínio da realidade, o da organização e da complexidade, da morfologia e da estrutura, que é *comum* à natureza e à cultura e que a transgressão dessa unidade é o pecado político por excelência, a morte da liberdade e a fonte de todos os despotismos.

Tradução: António Machuco Rosa e José Gomes Pinto

Bibliografia

- Andreae, B., 1988. *Laocoon und die Gründung Roms*, Mainz.
- Andreae, B., 2003. «Problèmes d'histoire de l'art du *Laocoon*», LHR 2003, 33-55.
- Barner, W., 2003. «Le *Laocoon* de Lessing : déduction et induction», LHR 2003, 131-143.
- Brilliant, R., 2000. *My Laocoon*, University of California Press, Berkeley.
- Cassirer, E., 1983. *Les Systèmes post-kantiens* (trad. Collège de Philosophie), Presses Universitaires de Lille. Vol. 3 de *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und der Wissenschaft der neueren Zeit*, Berlin, 1923.
- Cassirer, E., 1991. *Rousseau, Kant, Goethe*, (trad. J. Lacoste), Paris, Belin.
- Coarelli, F., 1996. *Revixit Ars*, Rome.
- Cohn, D., 1999a. *La lyre d'Orphée. Goethe et l'Esthétique*, Flammarion, Paris.
- Cohn, D., 1999b. "La forme-Goethe", *Problèmes de la Kunstwissenschaft, La part de l'œil*, 15-16, 27-37.
- Coticello, B., Andreae, B., 1974. *Die Skulpturen von Sperlonga*, Antike, Plastik, 14.
- Damisch, H., 1990. Préface au *Laocoon* de Lessing, Paris, Hermann.
- D'Arcy Thompson, 1917. *On Growth and Form*, Cambridge University Press. Trad. D. Teyssié, Préface de S. J. Gould, Paris, Le Seuil, 1994.
- Décultot, E., 2003. «Les *Laocoon* de Winckelmann», LHR 2003, 145-157.
- Didi-Huberman, G., 2001. "La tragédie de la culture : Warburg avec Nietzsche", *Visio*, 5, 4, 9-19.
- Dilthey, W., 1929. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, Berlin.
- Eco, U., 2002 «Les sémaphores sous la pluie», séminaire *Spazialità e testo letterario*, Scuola Superiore di Studi Umanistici, Université de Bologne.
- Essen, C. C. Van, 1955. "La découverte du *Laocoon*", N.R., DI 18, 12, *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde.
- Ettlinger, L. D., 1961. "Exemplum Doloris : Reflections on the Laocoon Group", *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, (Millard Meiss éd.), I, 121-126, New York.
- Ferry, L., 1990. *Homo Aestheticus*, Paris, Grasset.
- Gebauer, G., 2003. «Le corps du *Laocoon*», LHR 2003, 237-250.
- Goethe, J. W., 1982. *Werke*, Edition de Hambourg, vol. 1-14, Erich Trunz éd., Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Goethe, J. W. von, 1780-1830. *La Métamorphose des Plantes* (trad. H. Bideau), Paris, Triades, 1975.
- Goethe, J. W. von, 1798. "Sur *Laocoon*", dans *Ecrits sur l'Art*, Paris, Klincksieck, 164-178.
- Gombrich, E. H., 1984. "The Place of the Laocoon in the Life and Work of G. E. Lessing (1729-1781)", *Tributes*, Oxford, 28-40.
- Gonseth, F., 1936. *Les Mathématiques et la Réalité*, Paris, Blanchard.
- Hegel, 1835. *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1997.
- Hochmann, M., 2003. «*Laocoon* à Venise», LHR 2003, 91-103.
- Howard, S., 1990. "On the Reconstruction of the Vatican Laocoon Group", *Antiquity restored: Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienne, 42-62.
- Humboldt, W., von, 1830. *Werke*, Stuttgart, J.G. Cotta, 1961.
- Jolles, A., 1930. *Einfache Formen*, Max Niemeyer. Trad. fr. *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972.
- Kant, I., 1790. *Kritik der Urteilskraft*, Kants gesammelte Schriften, Band V, Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin, Georg Reimer, 1913. *Critique de la Faculté de Juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979.
- Lacoste, J., 1997. *Goethe, Science et Philosophie*, Paris, PUF.
- Laisné, C., 1995. *L'art grec*, Paris, Terrail.

- Lee, R. W., 1991. *Ut pictura poesis*, Paris, Macula.
- Lessing, G. E., 1766. *Laocoon*, trad. Courtin (1866), Paris, Hermann, 1990.
- LHR, 2003. *Le Laocoon : histoire et réception*, (E. Décultot, J. Le Rider, F. Queyrel eds.), *Revue Germanique Internationale* 19/2003, PUF.
- Maffei, S., 1999. "La fama di *Laocoon* nei testi del Cinquecento", in *Settis 1999*.
- Michaud, P.-A., 1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.
- Michel, C., 2003. «Anatomie d'un chef-d'œuvre : *Laocoon* en France au XVIIIème siècle», LHR 2003, 105-117.
- Mis, L., 1954, *Introduction à Winckelmann 1755*.
- Molder, F., 1991. *O pensamento morfológico de Goethe*, Lisbonne, Imprensa Nacional.
- Nisbet, H., 1972. *Goethe and the Scientific Tradition*, Institute of Germanic Studies, Univ. of London.
- NS, 2000. *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy sur U. Eco (J. Petitot, P. Fabbri eds.), Paris, Grasset.
- Osterkamp, E., 2003. «Le *Laocoon* à l'époque préromantique et romantique en Allemagne», LHR 2003, 167-179.
- Parret, H., 2000a. *La sémio-esthétique de Lessing*, Documents de travail, 290-292, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino.
- Parret, H., 2000b. "Au nom de l'hypotypose", *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy sur U. Eco (J. Petitot, P. Fabbri eds.), Paris, Grasset, 139-154.
- Parret, H., 2006. «Compte rendu critique de *Morphologie et Esthétique* de Jean Petitot», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 104-106, 76-84.
- Petitot, J., 1985. *Morphogenèse du Sens. Pour un Schématisme de la Structure*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Petitot, J., 1986. "Stucture", *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, (T. Sebeok ed.), II, 991-1022, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Petitot, J., 1988, "Approche morphodynamique de la formule canonique du mythe", *L'Homme*, 106-107, XXVIII (2-3), 24-50.
- Petitot, J., 1989. "Forme", *Encyclopaedia Universalis*, XI, 712-728, Paris.
- Petitot, J., 1992a. *Physique du Sens*, Éditions du CNRS, Paris.
- Petitot, J., 1992b. "Matière-Forme-Sens : un problème transcendantal", *Les Figures de la Forme*, (J. Gayon, J.J. Wunenburger eds), Paris, L'Harmattan, 27-47.
- Petitot, J., 1992c. "Schématisme, sciences cognitives et physique mathématique : hommage à Ferdinand Gonseth", *Espace et Horizon. Philosophie mathématique de Ferdinand Gonseth* (M. Panza, J.-C. Pont eds.), Paris, Masson, 149-176.
- Petitot, J., 1999a. "La généalogie morphologique du structuralisme", *Numéro spécial en hommage à Claude Lévi-Strauss* (M. Augé éd.), *Critique*, 620-621, 97-122.
- Petitot, J., 1999b. "Le troisième labyrinthe : dynamique des formes et architectonique disjonctive", *L'actualité de Leibniz* (D. Berlioz, F. Nef eds), *Studia Leibnitiana Supplementa*, 34, 617-632 (Stuttgart, Franz Steiner).
- Petitot, J., 2000a. "«Les corrélations sont la vie». Le concept goethéen de morphologie entre nature et culture", *Goethe et la Science, Cahiers Art et Sciences*, 6, Université de Bordeaux I, 65-80.
- Petitot, J., 2000b. "Les nervures du marbre. Remarque sur le «socle dur de l'être» chez Umberto Eco", *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy, Paris, Grasset, 83-102.
- Petitot, J., 2001. "A Morphodynamical Schematization of the Canonical Formula for Myths", *The Double Twist. From Ethnography to Morphodynamics*, (P. Maranda, ed.), University of Toronto Press, 267-311.
- Petitot, J., 2002. "L'espace et sa relation à l'esthétique : l'exemple du *Laocoon* de Goethe", *Visio*, 6/2-3, 263-273.
- Pommier, E., 1989. "Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution", *Revue de l'Art*, 83, 9-20.
- Pornschlegel, C., 2000. "Goethe et la critique du monde techno-scientifique", *Cahiers Art et Science*, Université de Bordeaux I, 6, 51-63.
- Potts, A.D., 1994. *Flesh and Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, London.
- Preli, G., Minazzi, F., 2002. Réédition par F. Minazzi de l'édition italienne du *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur* de Schelling par Giulio Preli, *Le arti figurative e la natura*, Milan, Abscondita.
- Rebardo, L., 1999. "I restauri del *Laocoonte*", in *Settis 1999*.
- Rebardo, L., 2001. *Il braccio mancante. Il Laocoonte, la scoperta, i restauri*, Naples.
- Reid, M., 1997. "Promenades dans Rome : l'art et la manière de voir", *L'Année Stendhal*, 1, 1997, 47sq.
- Reill, P. H., 1986. "Bildung, Urtyp and Polarity: Goethe and Eighteenth-Century Philosophy", *Goethe Yearbook*, III, Camden House, Columbia.
- Ridgway, B. S., 2003. «Le *Laocoon* dans la sculpture hellénistique», LHR 2003, 13-31.
- Schaeffer, J.-M., 1983. *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.
- Scubla, L., 1998. *Lire Lévi-Strauss*, Paris, Odile Jacob.
- Seehafer, K., 1999. Johann Wolfgang von Goethe. Poète, scientifique, homme d'Etat, Inter Nationes, Bonn.
- Segala, E., Sciortino, I. 1999. *Domus Aurea*, Soprintendenza archeologica di Roma, Rome, Electa.
- Settis, S., 1999. *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, Donzelli.
- Settis, S., 2003. «La fortune de *Laocoon* au XXème siècle», LHR 2003, 269-301.

- Smith, R.R.R., 1991. *Hellenistic Sculpture*, Thames and Hudson.
- Tchougounnikov, S., 2002. Du "proto-phénomène" au phonème : le substrat morphologique allemand du formalisme russe, Éditions de l'Université de Kaliningrag.
- Thom, R., 1972. *Stabilité Structurale et Morphogenèse*, New York, Benjamin, Paris, Édiscience.
- Thom, R., 1988. *Esquisse d'une Sémiophysique*, Paris, InterEditions.
- Todorov, T., 1977. *Les Théories du Symbole*, Le Seuil, Paris.
- Todorov, T., 1983. "Présentation" des *Écrits sur l'Art* de Goethe, Paris, Klincksieck.
- Trevelyan, H., 1941. *Goethe and the Greeks*, Cambridge University Press.
- Virgile, 1999. *Énéide*, (trad. J. Perret), Paris, Les Belles Lettres.
- Vleeschauwer, H.J. de, 1934-1937. *La Déduction transcendante dans l'œuvre de Kant*, Anvers, De Sikkel.
- Voskamp, W., 2003. «Goethe et le *Laocoon*. L'inscription de la perception dans la durée», LHR 2003, 159-166.
- Vuillemin, J., 1984. «Bemerkungen über Lessings Laokoon», *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, (G. Gebauer ed.), Metzger, Stuttgart, 167-182.
- Wagnon, A., 1882. "*Laocoon* et le groupe d'Athéna à la frise de Pergame", *Revue d'Archéologie*, s. II, XLIV.
- Winckelmann, J.J., 1755. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Trad. fr. L. Mis Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture, Paris, Aubier, 1954/1990.
- Winckelmann, J.J., 1763. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Trad. fr. D. Tassel *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Librairie Générale Française, 2005.