

---

## O clássico como problema

Carolina Araújo\*

---

Este texto tem um duplo propósito. Em primeiro lugar, ele introduz o tema desse dossiê, questões clássicas na teoria da arte contemporânea, examinando a persistência de padrões clássicos no discurso geral sobre arte no século vinte. A seguir, o objetivo é discutir a possibilidade de um conceito de clássico, através do qual uma certa polissemia do termo poderia ser minimizada.

*Filosofia da Arte, Estudos Clássicos, Clássico, Cânone*

Um clássico é uma obra que provoca incessantemente  
uma nuvem de discursos críticos sobre si,  
mas continuamente repele-os para longe  
Ítalo Calvino. Por que ler os clássicos?

O que faz de uma obra um clássico? A tentativa de responder a essa pergunta leva à constatação, em princípio, de uma polissemia. Não parece haver um conceito unívoco a sustentar essa categoria nos diversos discursos sobre a arte, ou, por vezes, uma preocupação desses mesmos discursos em definir com clareza essa categoria. Por outro lado, há certo consenso quanto aos que seriam problemas clássicos da arte, ou ainda, quais seriam os parâmetros mínimos a partir dos quais seria possível

---

\*Carolina Araújo é professora adjunta do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde trabalha junto ao Programa de Estudos em Filosofia Antiga, com linhas de pesquisa em Filosofia Antiga, Platão e Tradição Clássica. É autora de *Da Arte: uma leitura do Górgias de Platão* (UFMG, 2008) e tradutora de livros como *A virada cultural*, de Frederic Jameson (Civilização Brasileira, 2006) e *Fios do tempo*, de Peter Brook (Bertrand Brasil, 2000).

**Praxíteles**

*Cabeça de Hermes* - (detalhe de Hermes com o jovem Dionísio)  
Cerca de 350 a.c.  
Museu Olímpia

reconhecer um clássico. O estabelecimento das grandes obras de arte supõe uma série de categorias próprias, que são, em última análise, indissociáveis do conceito aparentemente plurívoco de clássico.

Com esse horizonte gostaria de delimitar a proposta desse dossiê como uma discussão sobre as questões clássicas na teoria da arte contemporânea, ou ainda, o referencial clássico nos discursos sobre a arte no último século. Assim, a intenção é a de costurar, ao fundo da discussão crítica de Szondi e Adorno, noções fundamentais de definição de obras clássicas e a persistência de um parâmetro próprio às obras de arte e ao discurso sobre elas. Ao que parece são constituintes desse parâmetro os conceitos de gênero, historicidade, mimese e verdade, todos eles discutidos nas páginas que se seguem. Com isso, o que parece caber a esta apresentação é uma introdução a essa discussão a partir especificamente do conceito de clássico, tentando traçar alguns esquemas conceituais, ainda que provisórios e precários, que permitam entrever a problemática subjacente a essa categoria ou, talvez, à possibilidade mesma de categorias no discurso sobre a arte.

\*\*\*

Tomemos nosso impulso inicial da tese de Croce de que a arte é e deve ser clássica.<sup>1</sup> O que se sugere nesse imperativo é um conceito de classicidade, entendido como uma superação dos gêneros em privilégio de uma arte plena e autêntica.<sup>2</sup> Por outro lado, Croce não abandona de todo a referência

a uma compreensão de clássico como estilo<sup>3</sup>, o que torna sua posição final sobre o clássico uma máxima com formato paradoxal: as obras de arte devem deixar o gênero clássico para serem propriamente clássicas.

Para discutir essa questão, talvez não seja indiferente certa discussão etimológica. O termo *classicus* é primeiramente atestado por Aulo Gélio tendo como referência a criação do censo pelo rei romano Sêrvio Túlio (578-535 a.C.).<sup>4</sup> O levantamento populacional tinha em vista o recrutamento para a ação militar a partir de uma disposição em grupos (*classes*) segundo os recursos e a linhagem dos cidadãos. Clássico era o cidadão que, por sua riqueza e família, pertencia à primeira das classes. A partir de então, Gélio cunha a expressão *scriptor classicus* para designar o autor que pode ser considerado de primeira classe, em oposição ao *scriptor proletarius*.<sup>5</sup>

Em jogo, portanto, na primeira noção de clássico está uma oposição de valores, uma seleção e o estabelecimento de um cânone, um procedimento que, de resto, é cotidiano na prática dos bibliotecários e eruditos, desde Alexandria passando por toda a Idade Média.<sup>6</sup> Essa prática seletiva reflete-se no estabelecimento de certo currículo formativo responsável pela atribuição aos estudantes medievais do nome *classici*, ou seja, aqueles que estudam os clássicos, o que resultou em um sentido mais estrito, ainda atestado por Sebillot<sup>7</sup> no século 16, de clássico como o que é lido e comentado nas escolas, o que é tipicamente acadêmico.<sup>8</sup> Isso não significa que tamanho período se passou isento de uma discussão sobre o valor mesmo dos clássicos, não apenas sobre os itens curriculares, mas, sobretudo, sobre a legitimidade mesma de qualquer cânone, amparada na defesa de uma nova arte.<sup>9</sup> Entretanto, essa discussão tomou antes a forma de uma reivindicação de reconhecimento do valor dos autores contemporâneos, no que queriam também eles se incluir no cânone, do que de um questionamento dirigido ao sentido do clássico.

Seria o século 17 a operar certa guinada no sentido de clássico, possibilitando uma corrente estética classicista. No centro dessa reformulação está o papel representado pela Antigüidade e o modo como determinados elementos do passado – em detrimento de outros – tornam-se referência para uma interpretação valorativa do presente. É nesse sentido que Voltaire, mesmo sem usar o termo “clássico”, opera uma refuncionalização das obras antigas e do próprio sentido do cânone. Ao enaltecer o século de Luís XIV como momento de áureo da humanidade, ele o faz a partir de um confronto com o passado, que nele busca o paradigma do gosto, do belo, da força e do poder.<sup>10</sup> Assim, o clássico não é apenas algo a ser estudado, mas a fonte de um novo presente revigorado, que pode, portanto, tornar-se o modelo para o futuro. Na definição do que singulariza historicamente o Rei-Sol, Voltaire sugere que é preciso reinstaurar o passado e que é essa recuperação que gera a



**Joseph Mallord William Turner**

*Tempestade de Neve: Navio ao largo do porto, 1841-42*

perfeição. Com essa assimilação do clássico a certa Antigüidade, passamos a ter as obras antigas não apenas como referência de estudo, mas como parâmetros modelares a determinar os valores artísticos dentro do que, posteriormente, foi chamado de classicismo francês.<sup>11</sup>

Será em combate a esse padrão modelar que surgirá a primeira querela a colocar em xeque, sobretudo, o método de abordagem do cânone<sup>12</sup>, trata-se da polêmica levantada pelo romantismo. Clamam os românticos por uma compreensão dos clássicos como desafio ao presente, não como

normas, regras, parâmetros de produção e conduta que se atrelariam ao academicismo.<sup>13</sup> No entanto, essa acusação parece ter por alvo muito mais uma caricatura escolar do que propriamente o discurso dos formuladores do suposto classicismo francês, ou pelo menos de Voltaire que, longe de bradar o fim da originalidade e a submissão a modelos pré-estabelecidos, parece, sim, enfatizar o passado como desafio ao futuro de um modo não totalmente incompatível com as teses românticas.<sup>14</sup>

Ainda que aparente, o debate sobre o papel das grandes obras antigas é inerente à tradição romântica e encontra em Hegel a peculiar solução de uma distinção histórica entre obra clássica e obra romântica. Segundo Hegel, caracteriza a arte clássica uma adequação entre forma, a manifestação exterior, e conteúdo, o elemento espiritual, que resulta em uma arte livre e verdadeira.<sup>15</sup> No entanto, o que justifica esse perfeito encontro é um momento histórico: por entender o espiritual segundo a forma humana, e sendo a forma humana uma existência sensível, foi possível à arte greco-romana realizar o ideal clássico, a beleza perfeita.<sup>16</sup> Já a arte romântica, marcada pelo cristianismo, precisa de conteúdo absoluto, que resiste à individualização e à particularização, renunciando à expressão sensível e à perfeita adequação à forma. Nessa famosa oposição, Hegel reconhecidamente aponta o imperativo da arte de ultrapassar a si própria, mas, além disso, ele estabelece uma categoria de definição do clássico em dois sentidos importantes: i) o clássico é antropocêntrico, antropomórfico, humanista e, portanto, vinculado às tradições politeístas greco-romanas e ii) o clássico é adequação entre forma e conteúdo.

Essa definição do clássico é o que fundamentará um campo dos estudos clássicos constituído pela fusão do sentido primeiro de cânone com o sentido de adequação formal possibilitado pelo humanismo. A Antigüidade renasce como perfeição passada que propõe um *télos* para a inadequação da arte romântica. O antigo não é apenas o passado, mas um determinado passado vinculado ao politeísmo greco-romano, delimitado, enfim, entre Homero e a queda do Império Romano, que ganha, assim, caráter modelar. Não obstante, a própria criação do campo clássico, ao se compreender na encruzilhada de duas definições, uma histórica e outra formal, propõe a redivisão desse período clássico, de onde surgem categorias como Grécia Arcaica, Grécia Clássica, Grécia Helenista e assim por diante.<sup>17</sup> Com isso, queremos sugerir que o choque entre romantismo e iluminismo pode ser interpretado como a emergência de um novo sentido de clássico que, embora ainda resguardando o significado qualitativo atestado por Aulo Gélio, sobrepõe-no com um sentido histórico e, principalmente, discute a metodologia de definição da hierarquia canônica.

Se há então uma sobreposição semântica inaugurada no século 17, ela parece manter-se incontestemente até o século 19, e, mais ainda, parece projetar-se nas interpretações que esse período faz

do seu passado. Nesse cenário, é interessante apontar a posição de um dos mais ativos oponentes do hegelianismo, Jacob Burckhardt. Com efeito, embora Burckhardt se oponha veementemente ao conceito hegeliano de arte romântica, parece claro o modo como a identificação do clássico com a Antigüidade greco-romana e seu humanismo se configura como base conceitual para a sua célebre análise do Renascimento. Se a obra de Burckhardt é reconhecidamente a grande referência para o estabelecimento do século 15 como um resgate clássico da Antigüidade, o que legitima o seu nome como Renascimento<sup>18</sup>, ela deve essa definição a essa sobreposição semântica. Afinal, a civilização clássica que ele vê no coração do Renascimento<sup>19</sup> não só é definida pelo seu conceito humanista de indivíduo<sup>20</sup>, como é o elemento externo que, aliado ao gênio italiano, possibilita a singular unificação entre forma e conteúdo – em um sentido bem próximo ao de Hegel – que caracteriza o século 15 na Itália, uma unificação que, aos olhos do próprio Burckhardt se perderá no maneirismo e no Barroco, a pérola irregular, o Renascimento degenerado.<sup>21</sup>

Os exageros cometidos por Burckhardt em sua interpretação do barroco são atenuados por seu discípulo Wölfflin, que passa a definir arte clássica e arte barroca como duas formas universais de representação paradigmáticas para estudo da arte.<sup>22</sup> Assim, ao clássico corresponderiam categorias como o linear, o plano e a forma fechada, enquanto ao barroco corresponderiam o pictórico, a profundidade e a forma aberta. No entanto, o que Wölfflin também supõe, e não parece problematizar, é um duplo sentido de clássico: o que se constitui como estilo e o que constitui um estilo, ou seja, se o clássico se opõe ao barroco, não deixa de haver o clássico do barroco.<sup>23</sup> Com isso delineiam-se dois planos teóricos: no primeiro deles surge a discussão sobre o paradigma de um determinado estilo, da qual resultam os clássicos deste estilo – o que nos remete ao problema da adequação hegeliana –, já em um segundo nível tem lugar uma discussão que confronta esse mesmo estilo com uma tradição humanista, em que os cânones remetem à Antigüidade greco-romana.

Se essa duplicação conceitual pode ser diagnosticada em Wölfflin, ela é o centro da análise que Argan fará do Renascimento, apontando como chave para interpretação das singularidades internas ao movimento precisamente uma separação entre dois conceitos que a querela entre iluministas e românticos teria unido, o clássico e o antigo. Para Argan, o clássico é um método de abordagem do antigo, precisamente a mais banal possibilidade dessa abordagem, a que não passa de uma interpretação generalizadora, abstrata e unilateral da Antigüidade, em suas palavras, pura mimese. Se Botticelli seria o expoente dessa imitação servil, Michelangelo, no seio do mesmo movimento artístico, seria o grande personagem do que ele chama de abordagem anticlássica, aquela que, mesmo partindo do antigo, compreende-o como pluralidade de dados particulares que podem e

devem ser revitalizados numa prática contemporânea que os recrie. Nessa ação, ganha força o sentido de distanciamento, reforçando a antigüidade das fontes e gerando uma noção forte de novidade, de modernidade. A essa diferente abordagem, Argan dá o polêmico nome de maneira, o que torna o maneirismo uma práxis adequada às situações, exigências e dificuldades do presente.<sup>24</sup>

O humanismo que Burckhardt via, no Renascimento, atrelado à personalidade de um artista que realiza, além de suas obras, grandes ações, não coincidiria, portanto, com uma influência da Antigüidade, mas como uma certa abordagem desta que não é comum a toda a cultura renascentista. Isso nos leva a supor, em Burckhardt, uma noção de clássico que é menos uma imagem precisa do Renascimento e muito mais a recriação de uma Antigüidade no seio de uma crítica ao Romantismo, ou seja, o século 19 privilegia uma certa experiência estética como o parâmetro conceitual do clássico, precisamente a mesma experiência que justificou a crítica, talvez injustificada, aos iluministas.

Em contraposição a essa projeção de categorias modernas no passado, Argan sugere um Renascimento como o confronto do clássico com o anticlássico. No entanto, se essa interpretação é válida, o antigo, embora dissociado do clássico, não se dissocia da grande arte, ou ainda, é preciso uma abordagem primeiramente clássica, que exponha os paradigmas da Antigüidade, para que uma reação a ela, ou ainda uma adequação desse dado ao presente, tenha lugar.<sup>25</sup> Enfim, se o clássico confunde-se com a mimese, ele é ainda assim indispensável à maneira, à práxis, ao novo. Em outras palavras, ao assumirmos a posição de Argan teríamos que, mesmo no Renascimento, o clássico é uma pré-condição para a grande arte. Se o moderno se conceitua por meio de uma reconstrução do antigo, é indispensável a mimese, o academicismo e o sentido escolar que o clássico assume na Idade Média. Isso nos leva a caracterizar o Renascimento como a descoberta de um modo não canônico de lidar com o antigo, mas que, ainda assim, supõe o clássico, no sentido acadêmico, como fundamento até mesmo para a criação do novo.



**Sandro Botticelli**  
Giuliano de Medici. C. 1475  
Pintura sobre madeira  
Staatliche Museen, Berlim



**Nikolaus Gerhaert**

*Retrato. C. 1465. Arenito*

Musée de l'Oeuvre de Notre Dame, Strasbourg

Uma posição semelhante parece estar presente também na análise de Kermode sobre o clássico. A partir de um referencial conceitual de Eliot, Kermode fundamenta o conceito de clássico imperial<sup>26</sup>, com o qual pretende indicar que há obras que superam o tempo, permanecendo apesar das transformações históricas. Entretanto, o que sustentaria essa superação é uma certa mitologia, da qual o próprio sentido de universalidade implicado no clássico não é isento.<sup>27</sup> Contrapondo-se a esse sentido, surge um sentido moderno de clássico, aquele que, ao invés de proporcionar respostas, proporciona questões.<sup>28</sup> Possibilita essa outra via interpretativa exatamente uma mudança de atitude em relação aos modelos, na qual o sentido imperialista, defendido por Eliot, teria que ser substituído pelo sentido moderno que tem por critério, unicamente, o fato de ser uma obra que continua a ser reconhecida geração após geração.<sup>29</sup>

Mas aí, com Kermode, voltamos ao problema de impossibilidade de um conceito de clássico, de uma definição de parâmetros que antecipem a recepção

da obra e sua tradição ao longo de gerações. O clássico é uma experiência do clássico, um certo imprevisível movimento histórico que estipula valores estéticos, e mais, que, com esses valores, estipula um modelo educacional canônico. Com isso, surge um círculo referencial: clássico é o que é reconhecido no decorrer da história por agentes históricos formados para reconhecer grandes obras segundo determinado padrão.

Para extrair algumas conseqüências desse último argumento, e encaminhar enfim uma frágil conclusão, é relevante uma pequena recapitulação. Partimos da oposição de Croce entre classicidade e estilo clássico para recuperar um sentido etimológico que remete ao estabelecimento de uma hierarquia estética que funda os cânones educativos e que parece reforçar o argumento de defesa da classicidade. Em paralelo, procuramos discutir a idéia de um estilo clássico. Por um lado, apontamos o modo como, no caso do classicismo francês, ele se constitui como conceito na crítica posterior

que os românticos fazem ao iluminismo. Por outro, mostramos como o classicismo atribuído ao Renascimento pode ser interpretado como uma projeção no passado dessa querela entre românticos e iluministas, que tem por base a sobreposição de um sentido histórico ao sentido qualitativo. Por fim, apontamos que a dissociação entre clássico e antigo possibilitaria uma nova interpretação do Renascimento e também do classicismo, levando-nos a um conceito de clássico como método.

Em termos metodológicos, enfim, o clássico retoma o seu conceito acadêmico de parâmetro referencial construído em uma formação cultural. Ainda que o processo criativo artístico diga respeito exatamente à reinterpretação desse parâmetro no seio diferenciado de cada época e circunstância, é inevitável que o clássico – aqui tanto no sentido mimético de Argan, quanto no sentido imperial de Kermode – mantenha-se geração após geração, como a fonte por excelência do novo. Se a educação é um modo de instauração da história como repetição, o clássico ainda se mantém como a resistência às transformações do tempo, de modo que a possibilidade de substituição do clássico imperial ou mimético pelo clássico moderno ou anticlássico tem o mesmo grau que a da introdução do novo. Nessa nova acepção, o clássico é necessariamente ruptura com a Antigüidade como fato, ou melhor, uma suposição da história como descontínua. O próprio passado é uma certa apropriação de dados feita pelo presente, cujas regras e padrões não podem ser estipulados a priori, ou seja, o estabelecimento dos clássicos é uma ação presente cujo padrão é precisamente o imprevisível, o novo.

O clássico então se mantém de dois modos: como a referência acadêmica essencial à formação e como a reinvenção do passado que supõe essa referência e amplia-a, introduzindo o novo. Ora, se o novo é um esforço para ampliar a abrangência do cânone, atualizando-a com a recuperação de um passado esquecido, é possível caracterizarmos o problema do clássico como um jogo estético, histórico e político no interior de um processo de legitimação e reconhecimento. Nada nisso indica um conceito a priori com o qual determinados juízos estéticos se justificam, ao contrário, o clássico é antes o desafio da arte, no qual todas as obras seriam clássicas, mas essa classicidade seria a todo tempo refutada em nome de novos padrões. A polissemia é inerente ao clássico.

### Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. *Clássico anticlássico*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AULU-GELLE. *Les nuits attiques*. Tradução de Maurice Mignon. Paris: Garnier Frères, 1934.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Edusp/Illuminuras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução de Vera Lúcia de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: UNB, 1991.

\_\_\_\_\_. *El cicerone*. Tradução de J. Bofill y Ferro, Claudio Matons Rossi e Victor Scholz Rich. Barcelona: Ibéria, 1953. 3 v.

CROCE, B. *Breviário de estética & Aesthetica in nuce*. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.

ERNOUT, A & MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1994.

HEGEL, G. W. F. *Esthétique/L'art classique*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964.

KERMODE, F. *The classic*. Londres: Faber & Faber, 1975.

LUCK, G. Scriptor classicus. *Comparative literature*. v. 10, n. 2, 1958, p. 150-158.

MICHELET, J. *La Renaissance*. Paris: Calmann Levy, 1930.

PARISET, F. G. *L'art classique*. 2a ed. Paris: PUF, 1985.

POLLITT, J. J. *Art and experience in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

ROSSETI, L. *Introdução à filosofia antiga: premissas filológicas e outras "ferramentas de trabalho"*. Tradução de Élcio de Gusmão Verçosa Filho. São Paulo: Paulus, 2006.

SCHLEGEL, F. *Frammenti critici e scritti di estetica*. Tradução de Vittorio Santoli. Florença: Sansoni, 1967.

SEBILLET, T. *Art poétique françois*. Edição crítica de Félix Gaiffe. Paris: E. Droz, 1932.

VASARI, G. *Vidas de grandes artistas*. Tradução de J. Farrán y Mayoral. Barcelona: Miracle, 1940.

VOLTAIRE. *Le siècle de Louis XIV*. Notas de L. F. Flutre. Paris: Hachette, 1948.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais de história da arte*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

## Notas

<sup>1</sup> “O atual problema da Estética é a restauração e defesa da classicidade contra o romantismo, do momento sintético, formal e teórico em que reside a especificidade da arte, contra o movimento afetivo que a arte tem por incumbência resolver em si e que, em nossos dias, se rebela contra a arte tentando usurpar-lhe o lugar” (Croce, 1997, p. 182)

<sup>2</sup> “Épica e lírica, ou drama e lírica, são divisões didáticas do indivisível: a arte é sempre lírica ou, se quisermos, épica e dramática do sentimento. O que admiramos nas autênticas obras de arte é a perfeita forma fantástica que nelas assume um estado de alma: a isso chamamos vida, unidade, coesão, plenitude da obra de arte” (Croce, 1997, p. 50).

<sup>3</sup> “... os grandes artistas, as grandes obras, ou as partes grandes daquelas obras, não podem chamar-se nem românticas nem clássicas, nem passionais nem representativas, porque são a um só tempo clássicas e românticas, sentimentos e representações: um sentimento robusto, que se tornou toda representação muito nítida. Tais foram, nomeadamente, as obras da arte helênica”. (Croce, 1997, p. 49).

<sup>4</sup> “Não se chamava *classici* todos os cidadãos que estavam inscritos nas cinco classes, mas apenas aqueles da primeira, aqueles que constavam das listas do censo segundo uma renda de cento e vinte e cinco mil ases ou mais. Chamava-se *infra classem* os cidadãos da segunda classe e das classes inferiores, que figuravam nesses listas segundo uma renda menor.” (Aulo Gélío. *Noites áticas*, vi, 13, 1) “*classicum*: trompete, clarim que serve para chamar as classes (...), o plural *classici* designa também os cidadãos pertencentes à primeira das classes criadas por Sêrvio Túlio, de onde o sentido de *scriptores classici* ‘escritores de primeira ordem’, de onde ‘clássicos’...” (Emout & Meillet, 1994, p. 125). As citações de edições em língua estrangeira têm tradução nossa.

<sup>5</sup> “Ide então, e quando tiverdes lazer, buscai *quadriga* e *harenae* que se encontram em um dos membros da ilustre coorte dos oradores ou poetas antigos, refiro-me a um escritor que seja um *classicus*, um *assiduus*, não um proletário”. (Aulo Gélío. *Noites áticas*, xix, 8, 15).

<sup>6</sup> “Por sua vez, a sobrevivência constituição dos *corpora* individuais – uma indicação a respeito daquilo que foi considerado merecedor de diligente preservação e conspícuo investimento, não menos intelectual do que econômico – se traduzia no prestígio ulterior do autor e de seus textos, e, portanto, também num fator de atenção para com os seus escritos; assim, em última instância, num fator de longevidade (assegurada e por assegurar-se através de transcrições sempre renovadas) (...). Outrossim, isso explica como boa parte dos textos antigos que sobreviveram à crise da alta Idade Média provém destas coleções consideradas de valor singular, coleções que representam, portanto, uma fonte eletiva para a transmissão de textos literários e filosóficos, seja do ponto de vista da qualidade dos exemplares, seja como unidades textuais de valor único. O fator decisivo para a sobrevivência de um texto antigo foi, com efeito, a continuidade do interesse por ele despertado ao longo de muitos séculos” (Rossetti, 2006. p. 56-57).

<sup>7</sup> “A este gostaria de advertir que a invenção e o julgamento nela implícito se confirmam e enriquecem pela leitura dos bons e clássicos poetas franceses, dentre os quais estão os velhos Alain Chartier e Jan de Meun” (Sebillot, 1932, p. 26)

<sup>8</sup> “...como os estudantes eram por vezes chamados *classici* na Idade Média (por exemplo nas *Dictiones* de Santo Enódio, 475-521 a. C.) e como o estudo dos autores gregos e latinos era uma parte essencial da sua educação, a descrição desses autores e de sua civilização como *clássicos* pode simplesmente ter significado que eles eram ‘objetos de estudo dos estudantes’.” (Pollitt, 1972. p. 1-2).

<sup>9</sup>“Os poetas da geração de Horácio ressentiam ser sempre comparados aos ‘clássicos’. Ovídio, em uma carta do Mar Negro, lembra seus colegas escritores em Roma que nunca prejudicou qualquer de seus livros com um veredito crítico e que ‘com a devida reverência aos escritos dos homens antigos, ainda assim não considero inferiores os mais recentes’. (...) Essa ‘querela entre antigos e modernos’ eclodiu em Roma, quando Catulo e seus amigos, que queriam ser conhecidos como ‘os poetas modernos’ (poetae novi), demandavam para si o reconhecimento de que os ‘clássicos’ gozaram durante séculos”. (Luck, 1958, p. 151).

<sup>10</sup> Em verdade, não há um ponto mais alto em todas as artes do que sob os Médicis, sob Augusto e sob Alexandre, mas a razão humana em geral se aperfeiçoou. A filosofia não era conhecida senão neste tempo e é verdadeiro dizer que a começar nos últimos anos do Cardeal de Richelieu, até aqueles que sucederam a morte de Luís XIV, deu-se em nossas artes, em nossos espíritos, em nossos costumes, assim como em nosso governo uma revolução geral que deve servir de marca eterna para a verdadeira glória de nossa pátria. (Voltaire, 1948, p. 2)

<sup>11</sup>“No curso do século 19, o classicismo adquiriu seu nome e ganhou precisão. Isso se deveu primeiramente ao romantismo. Em oposição ao século da razão, filhos espirituais do pré-romantismo germânico e inglês, irmãos dos românticos alemães, nossos românticos atacam ao mesmo tempo o burguês filisteu, o artista pomposo e também tudo aquilo que se mantém fiel a uma tradição francesa (privilégio da razão, regra, ordem, correção) que é aquela do classicismo” (Pariset, 1985, p. 5)

<sup>12</sup>“...erra-se muito quando se acredita que existe a Antiguidade. Apenas agora a Antiguidade começa a surgir [...] Com a literatura clássica se passa como com a Antiguidade; ela não é propriamente dada a nós – ela não é existente -, mas, antes, ela deve ser produzida apenas agora por nós. Através do estudo assíduo e espirituoso dos antigos surge apenas agora uma literatura clássica para nós – a qual os antigos mesmos não possuíam.” (Novalis *apud* Benjamin, 1993, p. 119-120)

<sup>13</sup>“Daquilo que os modernos querem deve-se aprender aquilo que a poesia deve tornar-se: daquilo que os antigos fazem, aquilo que ela deve ser (...) Nos antigos vê-se a letra perfeita de toda a poesia, nos modernos adivinha-se o espírito em devir”. “Em Corneille e em Racine, o predomínio e a danosa influência do estudo dos antigos, como eram então, e da crítica são evidentiíssimos. Com isso não pretendemos de modo algum negar a um a força trágica do gênio, ao outro o sentimento harmônico da poesia, embora tenham evidentemente seguido, em grande parte, os princípios e um sistema cuja falsidade não deve ser difícil provar. Milton e, ainda mais, Klopstock certamente penetraram a fundo no íntimo da mais alta poesia; mas também nesses são inegáveis erros cruciais de forma devido a uma falsa imitação e a um falso estudo”. (Schlegel, 1967, p. 275).

<sup>14</sup>“O classicismo não define somente uma certa Antiguidade, greco-romana, mas também aquilo que é conforme a esse modelo antigo. Clássicos são aqueles que imitam esse modelo, clássicos igualmente são aqueles que se aproximam dele por afinidades. (...) Algumas imitações acrescentam ao respeito ao modelo uma vida, uma sensibilidade, que as tornam criações originais. Algumas afinidades, gostos pelas idéias ou pelas formas da Antiguidade não excluem uma liberdade em relação ao modelo Mas há também afinidades superficiais, algazaras verbais, imitações sem alma, e esse é o caso dos alunos sem personalidade, que foram formados pelos colégios ou academias e que recaem no academicismo. Toda civilização que se contenta com uma imitação servil e fria se congela no academicismo, e há também um academicismo do barroco. Remeter o classicismo ao academicismo é uma tentação fácil, contra a qual é preciso se insurgir”. (Pariset, 1985, p. 3-4).

<sup>15</sup>“A essência da arte consiste na livre totalidade resultante da união íntima do conteúdo e da forma que lhe é mais ou menos adequada. Essa realidade conforme ao conceito de belo, que a arte simbólica tentou em vão alcançar, só aparece na arte clássica”. (Hegel, 1964, p. 7).

<sup>16</sup> “[A arte clássica] atribui-se um conteúdo espiritual, integrando em seu domínio a natureza e suas potências, isto é, ela não se contenta em exprimir unicamente a interioridade e o poder de controle sobre a natureza, mas toma como forma a figura e as ações humanas que deixam transparecer, sem exigir de nós qualquer esforço, o conteúdo espiritual, que representa, em relação à figura sensível, não uma exterioridade alusiva e simbólica, mas o elemento essencial de um conjunto do qual ele é inseparável e pelo qual se realiza a verdadeira existência do espírito” (Hegel, 1964, p. 86)

<sup>17</sup> “A partir da última parte do século dezenove, os historiadores da arte grega passaram a referir-se comumente à arte produzida na Grécia entre as Guerras Persas (481–479 a.C.) e a morte de Alexandre o Grande (323 a.C.) como “clássica”, e distinguiram esse período da fase ‘arcaica’ que o precedeu e do período ‘helenístico’ que o sucedeu. Aqueles que primeiramente usaram ‘clássico’ neste sentido o fizeram porque sentiram que a arte produzida na Grécia entre 480 e 323 a.C. adequava-se melhor aos sentidos tradicionais atribuídos ao termo – era de primeira linha, parecia representar um padrão segundo o qual desenvolvimentos posteriores poderiam ser julgados, e ordem, medida e equilíbrio pareciam ser a quintessência desse estilo. Com efeito, eles limitaram o sentido *histórico* de clássico, mas mantiveram os sentidos *qualitativo* e *estilístico*”. (Pollitt, 1972, p. 2)

<sup>18</sup> A cunhagem do termo Renascimento data de 1859, quando da publicação de *La Renaissance* de Jules Michelet (Michelet, 1930, p. 2), a base de Michelet, entretanto, é Vasari que, em suas *Vidas*, define o século 15 como o renascimento das belas artes (Vasari, 1940, p. 5–6).

<sup>19</sup> “... é hora de falar da influência da Antiguidade, cujo ‘renascimento’ deu origem ao nome unilateralmente escolhido como capaz de sintetizar todo esse período. (...) A civilização da Grécia e de Roma, desde o século 16 obteve o controle da vida italiana, como fonte e base de cultura, como objetivo e ideal de existência e em parte também como reação declarada contra tendências anteriores”. (Burckhardt, 1991, p. 105–106)

<sup>20</sup> “... no Renascimento italiano encontramos artistas que, em todos os ramos, criavam obras novas e perfeitas, e que causavam também a maior impressão como homens. Outros, além das artes que praticavam, eram mestres de um amplo círculo de interesses espirituais. (...) O século 15 é, acima de tudo, a época desses homens protéticos. Não há biografia que, além da obra principal do protagonista, não fale de outros feitos, todos ultrapassando os limites do diletantismo. O estadista e mercador florentino era muitas vezes letrado em ambas as línguas clássicas; os humanistas mais famosos liam a *Ética* e a *Política* de Aristóteles para seus filhos; até as filhas da casa eram altamente instruídas. Nesses círculos a educação foi, pela primeira vez, levada a sério. O humanista, por sua vez, era levado aos feitos mais variados, já que seu aprendizado filológico não se limitava, como acontece agora, ao conhecimento teórico da Antiguidade clássica, mas tinha de servir às necessidades práticas da vida diária”. (Burckhardt, 1991, p. 84–85).

<sup>21</sup> “O Barroco fala a mesma língua do Renascimento, sendo, entretanto, um dialeto corrompido dela” (Burckhardt, 1953, v. 1, p. 348). Não é a ocasião para uma discussão mais detalhada sobre a teoria do Barroco, basta-nos por hora uma pequena menção ao equívoco provocado pelo seu contraponto ao clássico: “O drama barroco alemão passou a ser visto como o reflexo deformado da tragédia antiga. Esse esquema permitiria explicar o que para o gosto refinado da época parecia, naquelas obras, estranho e mesmo bárbaro. O enredo de suas ‘ações principais e de estado’ era uma distorção do antigo drama dos Reis, o exagero retórico uma distorção do nobre *pathos* helênico, o final sangrento uma distorção da catástrofe trágica. O drama barroco aparecia assim como uma renascença tosca da tragédia. E com isso surgia uma classificação que obscurecia de todo a compreensão dessa forma: visto como drama da Renascença, o drama barroco estava viciado, em seus traços mais característicos, por numerosos defeitos estilísticos. Graças à autoridade dos catalogadores de deficiências, esse diagnóstico permaneceu muito tempo inalterado, sem ser corrigido”. (Benjamin, 1984, p. 72).

<sup>22</sup> “O Barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente. A evolução ocidental da época mais recente não pode ser simplesmente reduzida a uma curva com um auge, um ápice e um declive: ela possui dois pontos culminantes” (Wölfflin, 1989, p. 14).

<sup>23</sup> “Se de fato existe uma diferença qualitativa entre o séc. 15 e o séc. 16, no sentido de que o séc. 15 precisou chegar gradativamente à noção dos efeitos que estavam à livre disposição do séc. 16, a arte (clássica) do *Cinquecento* e a arte (barroca) do *Seicento* se equiparam em termo de valor. O adjetivo clássico não encerra aqui qualquer juízo de valor, pois o Barroco também possui o seu classicismo”. (Wölfflin, 1989, p. 14)

<sup>24</sup> “A diferença é entre duas maneiras de conceber a história. A história como pesquisa das fontes, como dissolução de tudo o que não é importante, para trazer à tona a mecânica das causas e dos efeitos. A história como recusa da tradição, para encontrar uma autenticidade profunda. Essa é a verdadeira antítese”. (Argan, 1999, p. 23).

<sup>25</sup> “Pode haver anticlassicismo sem classicismo? Ou um anticlassicismo que não consista no estudo do legado histórico da Antiguidade? A rigor, nada impede de pensar o clássico como perfeição abstrata, hipótese ou utopia, projeto sonhado e fracassado, portanto como derrota, que no entanto age no fundo da consciência como impulso para uma imitação impossível, exatamente como é impossível a imitação de Cristo, a qual no entanto é a substância da vida religiosa. Colocado como conceito, e não como realidade histórica, o clássico se define pelo seu contrário, e o contrário do conceito puro é a práxis, o fazer, que a relação ou o contraste com a abstração do conceito torna mais concreto e vivo, até identificá-lo com a invenção e o juízo, como querem Pino e Dolce, ascendendo assim do nível da arte mecânica àquele, superior, da arte liberal. O classicismo não era apenas uma aspiração genérica à perfeição do antigo, cuja definição, no entanto, não se conseguia encontrar, mas o projeto concreto de uma renovatio da autoridade moral e cultural de Roma” (Argan, 1999, p. 390-391)

<sup>26</sup> “O Império é o paradigma do clássico: uma perpetuação, uma entidade transcendente, por mais remotas que sejam as suas províncias, por mais extraordinárias as suas vicissitudes temporais. Mas, como todos sabem, havia enormes discrepâncias entre essa mística do Império e os fatos da história imperial” (Kermode, 1975, p. 28)

<sup>27</sup> “Dia a dia temos que solucionar o paradoxo de que o clássico muda e, ainda assim, mantém sua identidade. Ele não seria lido, e portanto não seria um clássico, se não pudéssemos de algum modo acreditar que ele fosse capaz de dizer mais do que a intenção de seu autor; mesmo, se fosse necessário, que dizer mais do que a sua intenção fosse a sua própria intenção. A fórmula imperialista reconhece isso, mas corre o risco de ser entendida como um caso de misticismo trivial. Contudo, um pouco desse modo de pensar parece necessário a qualquer visão do clássico que nos permita ser seus contemporâneos, a qualquer visão da literatura que preserve o nosso direito de acesso imediato às veneráveis obras do passado”. (Kermode, 1975, p. 80)

<sup>28</sup> “Assim chegamos ao clássico moderno, que se oferece apenas a leituras motivadas por seu fracasso em dar conta de si mesmo definitivamente. Ao contrário do antigo clássico, de que se esperava fornecer respostas, ele coloca um conjunto virtualmente infinito de questões. E quando aprendemos como perguntar algumas dessas questões, descobrimos que os mesmos tipos de questões podem ser colocadas aos antigos clássicos. O clássico moderno e o modo moderno de ler o clássico não deve ser separados”. (Kermode, 1975, p. 114).

<sup>29</sup> “Um novo modelo exigiria que, antes de tudo, abandonássemos a noção do clássico absoluto e considerássemos, mais simplesmente, o caso de Horácio, o texto que continua a ser lido muitas gerações após ter sido escrito. Um clássico, então, é um livro que é lido muito tempo depois de escrito” (Kermode, 1975, p. 117)