

# Tradução comentada de “Descrição do torso de Belvedere em Roma”

*An annotated translation of “Description of the Belvedere torso in Rome”*

PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI

*Professora adjunta do Departamento de Filosofia e do curso de Teoria, Crítica e História da Arte, da Universidade de Brasília*

Associate professor of the Department of Philosophy and of course Theory, Criticism and Art History, University of Brasília

**RESUMO** Esta pequena apresentação visa introduzir a tradução comentada do texto de Johann Joachim Winckelmann, “Descrição do torso de Hércules em Belvedere”. Trata-se de um comentário à forma da construção do texto e, também, à relação traçada por Walter Benjamin entre esta descrição e a estrutura histórico-formal da alegoria.

**PALAVRAS-CHAVE** Alegoria; Winckelmann; descrição; torso.

**ABSTRACT** This presentation aims to introduce the translation to portuguese of the Johann Joachim Winckelmann’s text, “Description of the torso of Hercules in Belvedere”. This is a comment about to the form of text construction; and this presentation is also a review of the connexion proposed by Walter Benjamin between this text and the history and formal structure of allegory.

**KEYWORDS** Allegory, Winckelmann; description; torso.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera  
pedra, um desfigurado mármore, e nem já  
resplandeceria mais como pele de fera.  
Seus limites não transporia desmedida  
como uma estrela; pois ali ponto não há  
que não te mire. Força é mudares de vida.

(Rainer Maria Rilke, em tradução de Manuel Bandeira)

### Uma moderna *ekphrasis*

A dificuldade de traduzir Winckelmann não se deve necessariamente à sutileza dos conceitos, como acontece em geral com pensadores alemães seus contemporâneos, mas ao estilo. Se esta pode parecer uma forma de simplificar a importância do autor, é o contrário o que constatamos. O estilo, a forma, é o projeto mesmo que o autor tenta levar adiante, o projeto de uma descrição não só perita, mas poética, capaz de fazer vir aos olhos dos modernos o cerne da Antiguidade, na tópica da *enargeia*. Não se trata, portanto, de investigar uma obra de arte apenas no que ela teria de histórico ou conceitual, dentro da nascente preocupação com o que viria a ser a disciplina *Kunstgeschichte*, nem somente de emular o antigo na tradição das preceptivas, das retóricas normativas adaptadas pelo século XVII, ou mesmo do Renascimento. Não só emular o antigo, mas também historicizá-lo à maneira moderna; não só tomá-lo como modelo, mas modelá-lo por uma linguagem capaz de fazer ver tanto sua relação intrínseca com a tradição da Arte, quanto com o Ideal. A *Beschreibung*, a descrição, o fazer ver pela palavra da velha *ekphrasis* latina, não é mais o exercício de retórica que põe em cena as qualidades do escritor ou orador de ficcionar o visível pelo legível: deve-se pôr em cena, diante dos olhos, o segredo da própria arte. “Toma meus olhos”, diz Nicômaco ao ignorante que tenta julgar Zêuzis, citação, por sua vez, tomada de empréstimo por Winckelmann em *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, [Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura – 1756]. Claro que o texto de Winckelmann é produto de um afastamento: se os latinos, e mesmo escritores como Alberti ou Vasari, ainda emulam pela palavra uma forma modelar indiscutível, originária, no século XVIII reflete-se sobre o que teria sido tal Idade do Ouro, qual seu tempo, até chegarmos, por este caminho, a uma cronologia, uma História da Arte em sentido estrito. O antiquarismo colecionista, os tesouros filológicos, a circulação de

Otherwise this stone would seem defaced  
beneath the translucent cascade of the shoulders  
and would not glisten like a wild beast's fur:  
would not, from all the borders of itself,  
burst like a star: for here there is no place  
that does not see you. You must change your life.

(Rainer Maria Rilke, translated by Stephen Mitchell)

### A modern *ekphrasis*

The difficulty in translating Winckelmann is not necessarily because of the subtlety of his ideas, as is generally the case with his contemporary German thinkers, but his style. If this statement seems to diminish Winckelmann's importance, that is the opposite of what we observe. The style, the form, is the very project that Winckelmann seeks to achieve, the project of a description not only expert in nature but poetical and capable of bringing before modern eyes the core of antiquity in the form of *enargeia*. Therefore, it is not a matter of investigating an artwork only with respect to its historical or conceptual content (within the novel parameters of what would later become the discipline of *Kunstgeschichte*) while emulating the traditions of one's predecessors (e.g., the Renaissance or the normative rhetoric of the 17th century). The goal was not only to emulate the past but also to historicize the past in the modern fashion, that is, not only to adopt the past as model but to model it through a language capable of revealing its intrinsic relation to the tradition of art and to the Ideal. The *Beschreibung*, the description, i.e., the act of making someone see implied by the old Latin term *ekphrasis*, was no longer the exercise in rhetoric that relied on the writer's or orator's ability to “fictionalize” the visible into the legible. Instead, what should be made visible was the very meaning of an artwork. “Take my eyes”, says Nicomachus to the ignoramus who attempts to judge Zeuxis, a citation that Winckelmann borrowed in *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [Thoughts on the imitation of Greek works in painting and sculpture] (1756). Clearly, Winckelmann's text is the product of departure. Whereas the Latin scholars (even eminent writers such as Alberti or Vasari) emulated artworks using words as an indisputable, primeval model form, in the 18th century, aesthetics entered a Golden Age that eventually produced, in retrospect, a history of

art in the strict sense. The collector's antiquarianism, the philological thesauruses, the circulation of engravings and collections, were characteristic phenomena of the 17th and 18th centuries. If such activities and document reflect an understanding of antiquity as an monolith and individuals artworks are no more than laconic entries on a long list, they also announce a certain historical erudition. Winckelmann, who contradicted the knowledge of Rome's antiquarians, wished to refine the collector's erudition. He wished to transform this documental philology into a historical science in the modern sense.

However, there is another Winckelmann who still wants to make the idealized image of art speak through the written image, even if parts of the original were damaged, i.e., made historical not by virtue of their age (or not only) but by the temporality inscribed in the object, the painting, or the sculpture. In Winckelmann's natural metaphors, the original historicity is retained almost in its natural form. An incomplete torso is "like" an oak trunk, "like" a stone. The "like" in the comparison does not soften the metaphor. The image of the torso, the crafted object, is naturalized by the history that forced it to remain fragmentary. It resembles a beheaded oak whose branches were cut off or a stone disfigured by natural history. Like the pre-historical bones of art, the historicity of the carcass suffuses the allegorical element with a desperately sought-after transcendence:

Like the bare trunk of a grand old oak which has been felled and shorn of its branches and boughs, the statue of the hero sits, mangled and mutilated – head, legs, arms and the upper part of the breast gone.

The first glance will, perhaps, discover to you nothing more than a misshapen stone; but if you are able to penetrate into the mysteries of art, you will behold one of its miracles, if you contemplate this with a quiet eye. Then will hercules appear to hero and the god will at once become visible in this stone.<sup>1</sup>

Historicity is inscribed into matter by the artwork's fall into objectification, which transforms it into fragment that nonetheless is the entire form

gravuras e de coletâneas, processos correntes no século XVII e XVIII, se ainda veem a Antiguidade como um bloco originário para o qual as obras são nada mais que documentos lacônicos de uma longa listagem, já prenunciam uma erudição histórica. Há um Winckelmann, aquele que testemunha contra o saber dos antiquários de Roma, que quer refinar a erudição colecionista, que quer fazer, dessa filologia documental, ciência histórica em um sentido moderno.

Mas há um Winckelmann que ainda quer fazer falar, pela imagem escrita, a imagem da arte idealizada, mesmo que suas partes se tenham cindido, tornando-se históricas não em seu sentido arcaico (ou não apenas), mas pela própria temporalidade inscrita na coisa, na peça, na escultura em si mesma. Nas metáforas naturais de Winckelmann ainda remanesce uma historicidade originária, quase natural. O torso incompleto é "como" um tronco de carvalho, "como" uma pedra. O "como" da comparação não chega a abrandar a metáfora, a imagem do torso, tornado coisa, naturalizado pela própria história que o fez restar fragmento — um carvalho decepada cujos galhos foram cortados; uma pedra desfigurada pela história natural. Como a ossatura pré-histórica da própria arte, a historicidade do despojo torna a parte alegoria imanente de uma transcendência desesperadamente buscada:

Como um magnífico carvalho cortado e dos ramos e galhos despojado, do qual apenas a raiz permanece, assim, maltratada e mutilada, resta a imagem do herói – cabeça, braços e pernas, e o alto do peito, faltando-lhe.

À primeira visão, dirias descobrir nada mais que uma pedra desfigurada; mas, se considerasses o trabalho com um olhar calmo, ao penetrar nos segredos da arte, verias então uma maravilha. Aparecer-te-ia Hércules em meio a seus trabalhos, o herói e o deus ao mesmo tempo visíveis neste fragmento.<sup>1</sup>

Historicidade inscrita na matéria pela queda da obra na coisalidade que a faz fragmento e que, entretanto, é o todo da forma tal qual nós a vemos. A queda, o tempo, são, então, intrínsecos à própria forma, à própria obra; e esta obra não é mais miragem de um sol proto-histórico, o que pedia a sua reconstituição, o reordenamento da *physis*, braços e pernas novos, remodelados. E sabemos que o autor fazia críticas ao restauro que reconstituía

<sup>1</sup> All citations this text in English are translation of Thos. Davidson, in *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 2, No. 3 (1868), pp. 197-189.

<sup>1</sup> Citação da nossa tradução a seguir. Todas as citações deste texto são da nossa tradução aqui proposta.

o todo, tais como os braços suavemente erguidos das figuras do grupo escultórico Laocoonte, ou as mãos do Apolo de Belvedere. O que vemos é coisa, e é o que temos de reconstituir não em sua materialidade intacta, mas em sua idealidade histórica imanente. É da atenção ao fragmento sem forma explícita, tal como pedra carcomida pelo tempo, sem completude, que o olhar amador pode fazer aparecer “Hércules em meio a seus trabalhos, o herói e o deus ao mesmo tempo visíveis neste fragmento”. É o olhar atento que escava, na coisa que remanesce à extinção, aquilo que a infla de uma vida completa, ideal e artística. E é pelo texto, pelos olhos letrados do amador, que se pode fazer ver a vida perdida nesta raiz decepada e desmembrada — é o texto que a faz falar, ou seja, que a faz imagem, a faz *Gemälde*. A articulação do corpo, arquitetônica, não deixa também de ser como o mar, em seu fluir e refluir de vagas que se devoram em um todo no qual cada uma das ondas, ou dos músculos, carrega o olhar para a indistinção total do movimento único do mar ou do torso.

Assim como, no movimento que eleva o mar, a superfície antes tranquila cresce em uma inquietação enevoadada em que ondas jogam entre si e se devoram ou são novamente impulsionadas, também aqui, um músculo, inflado suavemente e um pouco erguido, flui para o outro, e um terceiro entre eles parece intensificar todo o movimento, perdendo-se no conjunto e devorando também nosso olhar.

Não apenas a estrutura dos músculos, mas também a osatura desse edifício se desvela como segunda natureza, como os altos e baixos dos vales montanhosos, ou os meandros de um rio, aquele que banha Mileto. A coisa é natureza e é, ao mesmo tempo, arquitetura, construção histórica a ser desvendada. Apesar da reconstituição histórica que bordeja as análises de Winckelmann, o que se reconstitui não é a peça particular, em sua historicidade de documento de um determinado período formal, mas uma espécie de história natural originária.<sup>2</sup> O historiador, pode-se dizer, como os restauradores antigos, pensa na peça em si mesma, em sua particularidade, e nesta busca sua contex-

<sup>2</sup> Vale lembrar que foi Winckelmann quem propôs uma periodização ao que se entendia por “arte grega” como um bloco, tais como primitivo (*primitive*), elevado/sublime (*hohes/erhabene*), belo (*schöne*) e imitativo (*nachahmende*). Cf. VALADÃO DE MATOS, Cláudia. “A história da arte de Winckelmann e a emulação dos Antigos na obra de Antonio Canova”, In: MARQUES, Luiz (org.) *A construção da tradição*, São Paulo: Hedra, 2004.

as we perceive it. Therefore, the fall and time are intrinsic to the form and to the artwork. Such an artwork is no longer a mirage of an ancient sun, which begs for its reconstitution, the reordering of its *physis* in the form of new, remodeled arms and legs. Winckelmann criticized the practice of restoring damaged sculptures and making them whole, such as the gently raised arms in the figures of the Laocoön group or the Belvedere Apollo’s hands. What we perceive is the object, and we must reconstitute this object not in its intact materiality but in its immanent historical ideality. It is by focusing on the fragment that lacks explicit form, such as incomplete, time-worn stone, that the connoisseur’s eye can cause “Hercules amidst his labors, the hero and the god at one time visible in this fragment” to appear. This attentive eye “excavates” from the object that outlasts extinction that which blows full, ideal and artistic life into the object. Through the text and through the connoisseur’s learned eyes, the life that was lost from a beheaded and dismembered root can be made visible again. The text enables it to speak. That is, by transforming it into image, the text makes that torso *Gemälde*. The body’s articulation, its architectural aspect, also resembles the sea in the flow and reflow of waves that wholly devour themselves in a process in which each wave, or muscle, guides the eye to the total indistinctiveness of the single movement of the sea or the torso.

As in swelling movement of the sea the previously smooth surface sprouts with a vague unrest into rippling waves, whereof one swallows another and again throws it out and rolls it forward, so, with the same soft swell and ripple, does the one muscle pass into the other, and a third, which rises between them and seems to strengthen their movement, loses itself in the first, and our gaze is, as it were, swallowed up at the same time.

Not only the structure of muscles but also the bones of this edifice are revealed as a type of second nature, as the highs and lows of mountain valleys, or the curves bends of the river, the one that bathes Mileto. The object is nature and issimultaneously, at the same time, architecture, or a historical construction, that must to be unraveled interpreted. Despite the historical reconstitutions which is found across in Winckelmann’s analyses, what is reconstituted is not the a particular piece artwork,

in its documentary historicity of document from a given formal period, but a type of original natural history.<sup>2</sup> The historian, conceivably one might say, like similar to the ancient restorers, thinks about an artwork in itself, in its particularity, and there seeks its contextualization. In modern archaeology, missing limbs are no longer reconstituted in reality but virtually. A present-day historian finds in a mutilated torso several possible way to complete it, which would perhaps make it a Hercules with the hide of the Nemean lion or another hero. In contrast, Winckelmann removes from the torso's inflated architecture all of Hercules's feats. All Hercules are prefigured in the single stone, the original torso, monadically. The Hercules who overcame the swirling of the Achelous serpent-river, the hero who like the mountains upholds the skies of Atlas, the demigod whose sublime chest arc magnificently crushes the many-bodied giants – all these unfold before the attentive eye that penetrates the unwholesomeness of the object and repositions it in its full and multiple life. Out of the unwholesomeness, the narrator's eye reconstructs not a whole but a substantiality that is particular to Greece, not a sculpture but the *physis*, i.e., the lost luminosity of the torso's civilization of origin. The torso causes the attentive observer to halt before the sempiternal representation, the concept that arises “here”. Then, the view is shifted from this “here” to all of Greece, to the columns at the world's end tread on by the mutilated hero's missing feet.

At this moment my spirit traverses the remote regions of the earth through which Hercules passed, and I am borne to the boundaries of his toils, and even the monuments and pillars where his foot rested, by the sight of those thighs, of inexhaustible strength and god-like length, which have borne the hero over hundred lands, even to immortality. I was charmed when I looked at this body from behind, as a person who, after admiring the gor-

tualização. Na moderna arqueologia, não mais se reconstituem membros realmente, mas apenas virtualmente. Se um historiador atual encontra, no torso mutilado, as possíveis virtualidades da completude que fariam dele talvez um Hércules com a pele do leão Nemeia, ou mesmo um outro herói, Winckelmann retira da arquitetura inflada do torso todos os feitos de Hércules. Todos os Hércules estão prefigurados na pedra única, no torso original, à maneira de mônada. O Hércules que, em uma volta, vence as reviravoltas do rio-serpente Aqueloo; o herói que, como as montanhas, sustém o céu de Atlas; o semideus cujo arco sublime do peito esmaga, magnificamente, os gigantes de muitos corpos — todos como que se desdobram diante do olhar atento que penetra a incompletude da coisa e a repõe em sua vida plena e múltipla. Da incompletude, o olhar narrador reconstrói não um todo, mas uma substancialidade própria à Grécia; não uma escultura, mas a própria *physis*, a própria luminosidade perdida de uma civilização originária. O torso leva o que olha atentamente a estacar diante da representação sempiterna, do conceito que surge “aqui”, e então os olhos são levados deste “aqui” a toda a terra grega, às colunas do fim do mundo pisadas pelos pés ausentes do herói mutilado.

Nesse momento, meu espírito move-se pelas partes mais remotas do mundo; com Hércules, vou até os limites de suas fadigas e aos monumentos e colunas em que seus pés descansaram, levado pela visão da inesgotável energia das suas pernas de dimensões divinas, que sustentaram o herói por centenas de países e povos até a imortalidade. E me ponho a pensar nessas jornadas distantes, pois meu espírito recorda-se ao olhar seu dorso. Fiquei encantado, olhando este corpo pelas costas, como um homem que, após maravilhar-se diante do magnífico portal de um templo, não pode deixar de ver, completando seu cume, a abóbada, que novamente o põe admirado.

Tal como o olhar carregado pela flutuação do delineamento dos músculos, novamente aquele que mira, maravilha-se por sobre maravilhas, em um ir e vir das partes ao todo. Do flanco esquerdo (tão admirável, que faz o narrador estacar) ao dorso, cuja recordação o move por jornadas e viagens. Faz-se igual aos deuses esse homem que mira a pétrea miragem de um deus, na tópica sempre retomada de Safo, a partir da interpretação então corrente de Catulo. O narratório, o “tu” que “verias então uma maravilha”, põe-se pelo olhar que narra diante do divino, “*denn*

<sup>2</sup> It should be recalled that it was Winckelmann who proposed a periodization for what was an undifferentiated understanding of “Greek art”: primitive (*primitive*), higher/sublime (*hohe/erhabene*), beautiful (*schöne*) and imitative (*nachahmende*). Cf. VALADÃO DE MATOS, Cláudia. “A história da arte de Winckelmann e a emulação dos Antigos na obra de Antonio Canova” [Winckelmann's history of art and the emulation of the Ancients in the works of Antonio Canova]. In: MARQUES, Luiz (org.) *A construção da tradição* [The construction of tradition], São Paulo: Hedra, 2004.

*das ist keine Stelle, die dich nicht sieht*”, como escreve Rainer Maria Rilke. E o que mira é, por sua vez, medusado pelo admirável olhar ausente e, por isso mesmo, deslocalizado, todo olhos, do herói.

E há aquele Winckelmann, o que vai além da ficção retórica, o que pretende atingir a ciência daquilo que fez da Grécia essa miragem da origem. O Winckelmann mais, por assim dizer, avançado para os estudos da nascente História da Arte paradoxalmente é aquele que a nós tem algo de odioso em suas ilações sobre a constituição saudável dos gregos, sobre sua beleza ligada aos fluxos da natureza e do clima. Segundo Peter Szondi, Winckelmann se põe entre a tradição das preceptivas normativas do século XVII e a moderna filosofia da arte do século seguinte; autor extemporâneo por sua dupla visada, moderna e ainda “barroca”, como escreve Goethe, o que lhe macularia a clareza pela oscilação ambígua dos termos, pelo rebuscamento do texto,<sup>3</sup> ilegível para um moderno. Se o Winckelmann historiador é aquele que empreende uma tentativa de pensar a arte em seu aspecto histórico ou mesmo “cultural”, atentemos para o início de suas *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, como é frio em construções metafóricas diante da descrição, no mesmo texto, da estrutura marinha, ossatura natural do pathos de Laocoonte.<sup>4</sup> Para este primeiro Winckelmann, o que descreve a origem do bom gosto grego como produto do clima e da saúde, talvez valha o veredicto de Otto Maria Carpeaux, ao entendê-lo em sua *História Universal da Literatura* como aquele que inicia uma espécie de mito originário da cultura, no binômio perfeição nos indivíduos e religião da nação.<sup>5</sup> Não é preciso muito mais para entender o desdobramento posterior

<sup>3</sup> Cf. SÜSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann”, In: *Kriterion*, Belo Horizonte, vol. 49, n. 117, 2008.

<sup>4</sup> “Szondi ressalta que as Reflexões se opõem à abstração das teorias normativas sobre a arte, ao oferecer uma interpretação concreta das esculturas, a partir da descrição e da consideração do contexto cultural, geográfico e climático em que surgiram. Nesse sentido, o escrito remete ao diálogo com artistas, com a atenção voltada para a prática e a técnica, em lugar da formulação de regras gerais abstratas.” SÜSSEKIND, *Op. cit.*

<sup>5</sup> Escreve Carpeaux sobre Winckelmann: “ele transformou o sentido religioso em sentido estético, e essa secularização terá consequências enormes: ‘a síntese greco-alemã’ como base de uma cultura da perfeição universal, nos indivíduos, e de uma ‘religião da cultura’, na nação. A liberdade religiosa do alemão transformar-se-á em liberdade estético-científica, subsistindo, porém, a indiferença política”. In: *História da literatura Universal*. Vol. II. Brasília, Edições do Senado Federal, 2008, pp. 1252-53.

geous portal of a temple, is conducted to the top of it, where the vaulted roof, which he cannot see over, throws him anew into amazement.

Like the eye that follows the fluctuation in the outline of muscles, again, the observer beholds wonder after wonder in the interchange between the parts and the whole from the left flank (which is so admirable that it brings the narrator to a halt) to the back (the recollection of which recalls journeys). Echoing the well-known theme of Sappho, based on the then current interpretation of Catullus, this man who beholds the stony mirage of a god makes himself an equal of the gods. The recipient of the narrative, i.e., the “you” that “would see a wonder”, is led by the narrating eye before the divine: “*denn das ist keine Stelle, die dich nicht sieht*” [for this is no place, that sees you not] (Rilke). Subsequently, he who beholds is turned to stone by the admirable absent and thus delocalized by the stare (all eyes itself) of the hero.

There is another Winckelmann, who transcends rhetorical fiction in the intent to achieve the science of that which made Greece this mirage of the origin. Paradoxically, this Winckelmann, who is more inclined to study the emerging history of art, is the Winckelmann who implies something heinous about the healthy constitution of the Greeks and the manner in which their beauty was linked to natural and climatic flows. According to Szondi, Winckelmann stands between the 17th-century tradition of normative precepts and the 18th century’s modern art philosophy. He is an author outside of his time because of his double insight, modern yet “baroque” (Goethe), which would cloud his clarity as a result of the ambiguous oscillation of terms that convolutes the text<sup>3</sup> and makes it illegible for a modern reader. If the historian Winckelmann attempts to conceive of art in its historical or cultural aspect, we should note the beginning of his *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. How cold it is in the metaphors that precede the description (in the same text) of the marine structure, i.e., the natural bone structure of Laocoön’s<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cf. SÜSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann [Winckelmann’s Greece]”, In: *Kriterion*, Belo Horizonte, vol. 49, n. 117, 2008.

<sup>4</sup> “Szondi emphasizes that the Thoughts are opposed to the abstraction of normative theories of art when they offer a concrete interpretation of the sculptures based on

pathos. Regarding this first Winckelmann, who described the origins of Greece's good taste as a product of climate and health, perhaps Carpeaux's verdict is valid. In the *Universal History of Literature*, Carpeaux describes Winckelmann as someone who initiated an original myth of culture that combined individual perfection and national religio.<sup>5</sup> Little more is required to understand the later developments contained in this laicization of culture as health and perfection. The second Winckelmann, who strove to render visible through words the character of the internal tension found in the Laocoön sculpture group, was an epigone as a late poet who confronted a modern system and inhabited a position that was perhaps too ambiguous to forge new myths.

### Figures of the leap

When considering the metaphors, the comparisons, or the rhetorical figures in Winckelmann, we may adopt the traditional view, which was well known to Winckelmann, of the ancient rhetoric treatises, such as *On the sublime*.<sup>6</sup> As in Longinus, the oscillation between, on the one hand, the sublime that is naturally evoked by the mood and, on the other hand, the artifice of evoking the sublime by construction and art are superposed in the hands of the orator/artist: “for art is thus fulfilled, when it appears to belong to nature and, inversely, nature reaches its end when it involves art with-

the description and the consideration of the cultural, geographical and climatic context in which they were made. In this sense, the writings remit to the dialogue with artists, with attention turned to practice and technique, instead of the formulation of abstract general rules”. SÜSSEKIND, *Op. cit.*

<sup>5</sup> Carpeaux writes on Winckelmann as follows: “he transformed religious meaning into aesthetical meaning, and this secularization has enormous consequences: ‘the Greek-German synthesis’ as basis of a culture of universal perfection, for individuals, and a ‘religion of culture’, for the nation. The German freedom of religion will turn into aesthetical-scientific freedom, remaining, however, the political indifference”. In: *História da literatura Universal [History of Universal Literature]*. Vol. II. Brasília, Edições do Senado Federal, 2008, pp. 1252-53.

<sup>6</sup> For the relation between Winckelmann's descriptions and the sublime, see RUFINONI, Priscila Rossinetti, “Entre o sublime retórico e o sublime moderno: o Apolo de Winckelmann” [Between the rhetorical sublime and the modern sublime: Winckelmann's Apollo], In: *Revista de filosofia moderna e contemporânea [Modern and contemporary philosophy]*, Brasília, vol. 1, n. 2, Dec. 2013.

contido nessa laicização da cultura como saúde e perfeição. Já o segundo Winckelmann que quer fazer ver pela palavra a constituição mesma da tensão interna ao grupo escultórico Laocoonte, epigonal como um poeta tardio diante de um sistema moderno, talvez seja ambíguo demais para forjar novos mitos.

### Figuras do salto

Ao pensar nas metáforas, nas comparações, ou mesmo nas figuras de construção de Winckelmann, podemos retomar a tradicional leitura, muito sua conhecida, das retóricas antigas, tal como a de *Do Sublime*.<sup>6</sup> Como em Longino, a oscilação entre o sublime naturalmente evocado no ânimo e o artifício de evocá-lo por construção e arte se sobrepõem nas mãos do orador/artista: “pois a arte é então acabada, quando parece ser da natureza e, inversamente, a natureza atinge o fim quando envolve a arte sem que se veja”. A própria obra descrita é natureza concebida por artifício, na qual o fabuloso escultor dissimula a figura da elevação, na arquitrave de um monumento que se articula tal qual as montanhas, tal qual as ondas do mar. Em certo sentido, à fratura da obra descrita corresponde uma ruptura do texto, na dissimulação da arte, por meio dos saltos, das figuras antecipadoras, das fantasias que apontam para além daquilo que o próprio discurso pode promover. Lá, onde cessa o poder do poeta se inicia o espaço de desmedida ao qual se lança o artista; espaço, todavia, escavado pelo olhar que narra, pela *ekphrasis*. Lá, onde o narratário põe-se diante da obra as frases são quebradas, soltas, muitas vezes repetidas ou somadas; “as palavras sem conexão caem e, por assim dizer, se espalham na frente, quase se antecipando àquele que as pronuncia”,<sup>7</sup> escreve o anônimo conhecido sob o nome de Longino. Em Winckelmann:

Como um magnífico carvalho cortado e dos ramos e galhos despojado, do qual apenas a raiz permanece, assim, maltratada e mutilada, resta a imagem do herói – cabeça, braços e pernas, e o alto do peito, faltando-lhe. [Kopf, Arme und Beine und das Oberste der Brust fehlen].

<sup>6</sup> Sobre a relação das descrições de Winckelmann e o sublime, ver RUFINONI, Priscila Rossinetti, “Entre o sublime retórico e o sublime moderno: o Apolo de Winckelmann”, In: *Revista de filosofia moderna e contemporânea*, Brasília, vol. 1, n. 2, dez 2013.

<sup>7</sup> Pseudo-LONGINO, *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

“Cabeças, braços e pernas”, a repetição novamente do conectivo “e”, “e o alto do peito”, recorrem, em vez de ao assíndeto prescrito pelo pseudo-Longino, a um polissíndeto, que cria também uma estrutura de acúmulo, enfatizando e antecipando o que o discurso formula (ou não pode formular de todo); a figura de sintaxe “fantasia”, para usar termo de Longino, ou seja, põe em imagem viva a incompletude algo disforme do torso. “Como um magnífico carvalho”, a alteração da construção, que já se inicia pelo comparativo, como se o orador fosse tomado de chofre pela paixão, pode ser vista como uma recorrência à figura do hipérbato, forma de fantasiar pelo texto, pois “trata-se da ordem das expressões ou dos pensamentos, perturbada na sequência natural, e algo como o caráter mais verdadeiro de uma paixão violenta”. E são também pensamentos soltos, acumulados, os que se sucedem na continuidade do texto, ao enumerar, sem ordem cronológica ou narrativa, os feitos heroicos vislumbrados na desmedida de um todo ausente:

O poder do ombro indica o quão fortes eram os braços que estrangularam o leão na montanha de Citéron; e a meu olho faz ver, por tais braços, como foi preso e expulso Cérbero. Suas coxas e joelhos precisam me dar a estrutura das pernas incansáveis, que perseguiram e alcançaram a corça com pés de bonze.

A mesma articulação de partes, de ossos e de músculos fixada nesta construção, aquela que vence Aqueloo, que esmaga gigantes, é a que mostra o ainda infante Hércules capaz de vencer o leão nas montanhas de Citéron e o Hércules maduro que explusa Cérbero. A enumeração de feitos, um após o outro, só amplia a desmedida do que se plasma na obra; e o desmebramento da narrativa, esgarçada em episódios soltos sem ordenação lógica ou cronológica, se faz ver pelo desmembramento do torso, ao mesmo tempo que o torso se dá aos olhos pelo fragmento da narração; é a estrutura articulada de ombros, pernas, joelhos e coxas, membro a membro, uma parte levando a se adivinhar a outra ausente, que desdobra cada um dos feitos. E o desmembramento da narrativa mostra, ainda, a impossibilidade de o poeta, na sua articulação temporal e textual, dar a ver a mesma arquitetura escultórica, cujo lintel erige o memorial para a grande alma grega. O *ágon* entre as artes, a comparação de Longino entre a poesia, a pintura e a escultura, então sutilmente inverte-se. Em Longino:

out being noticed”. The described artwork itself is nature conceived through artifice, with which the genial sculptor dissimulates the figure of elevation in the lintel of a monument that articulates itself as do mountains or ocean waves. In a sense, the fracture of the described work corresponds to a rupture in the text or in the dissimulation of art by means of leaps, anticipating figures, or fantasies that refer beyond that which discourse alone can argue. Where the poet’s power ends, the boundless space opens in which the artist leaps, a space, however, which is quarried by the narrating eye, i.e., by the *ekphrasis*. Where the narrator’s witness stands before the artwork, phrases are broken, loose, or often repeated or added together: “the disconnected words fall down and, so to speak, spread themselves ahead, almost anticipating the one who pronounces them”,<sup>7</sup> writes Longinus. In Winckelmann, we read as follows:

Like the bare trunk of a grand old oak which has been felled and shorn of its branches and boughs, the statue of the hero sits, mangled and mutilated – head, [and] legs, arms and the upper part of the breast gone. [Kopf, Arme und Beine und das Oberste der Brust fehlen].

“Head, arms *and* legs”. Again, we note the repetition of the connective “and” (also in the phrase “*and the upper part of the breast gone*”) and observe the writer resort instead of to the asyndeton prescribed by Longinus to a polysyndeton, which extends the structure of accumulation while emphasizing and anticipating what the discourse formulates (or cannot formulate at all). The “fantasy” syntax figure, to use Longinus’s term, expresses in lively imagery the torso’s unshapely unwholesomeness. In the phrase, “*Like the bare trunk of a grand old oak*”, the change in the construct, which starts with a comparative (as if the orator is impassioned), can be viewed as resorting to a hyperbaton. This technique is a way using the text to fantasize because “it deals with the order of expressions or thoughts, perturbed in their natural sequence, and something like the more truthful character of a violent passion”. This figure can also express loose, accumulated thoughts, such as those that next appear in the text, when the heroic deeds, viewed in the

<sup>7</sup> Pseudo-LONGINUS, *Do Sublime [On the sublime]*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



boundlessness of an absent whole, are enumerated without chronological or narrative order:

The might of the shoulder indicates to me how strong the arms must have been that strangled the lion upon Mount Cithaeron, and my eyes tries to give shape to those which bound and carried of Cerberus. His thighs and the remaining knee give me an idea of the legs which were never weary, and which pursued and caught the brazen-footed stag.

The articulations of limbs, bones, and muscles expressed in this construction are the same that vanquished Achelous, that crushed giants, and that are displayed by the infant Hercules (who could defeat the lion in the mountains of Cithaeron) and the mature Hercules (who takes Cerberus away). The enumeration of one deed after another amplifies the boundlessness of what is shaped in the artwork. Additionally, the dismemberment of the narrative, which is stretched into loose episodes without logical or chronological order, is rendered visible in the torso's dismemberment just as the torso was rendered visible by the fragment of narration. The articulate structure of shoulders, legs, knees, and thighs, presented limb by limb with one part causing speculation regarding another, absent part, unfolds at each accomplished feat. Moreover, the dismemberment of the narrative reveals the impossibility for the poet in his temporal and textual articulation to bring the same sculptural architecture into view whose lintel upholds the memorial to the great Greek soul. The *agon* between the arts, as in Longinus's comparison of poetry, painting and sculpture, is subtly inverted. In Longinus, we read as follows:

However, to he who writes that the defective Colossus is not superior to Polykleitos's Doryphoros, one may retort, among many arguments, that in art it is the extreme minutia that are admired, but in the works of nature it is the grand; and man is made, by his nature, for speech; in statues, one seeks similarity with man, and in speech, as already said, what surpasses the human.<sup>8</sup>

That is, if sculpture provides minutiae, only *logos* can account for the whole of the great. Thus, it is noteworthy how Winckelmann's construction,

Mas àquele que escreve que o Colosso defeituoso não é superior ao Doríforo de Policeto, pode-se retorquir, entre muitos argumentos, que na arte é a extrema minúcia que se admira, mas nas obras da natureza é o grande; e o homem é feito, por natureza, para os discursos; nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem e nos discursos, como já disse, o que ultrapassa o humano.<sup>8</sup>

Ou seja, se a escultura dá a minúcia, só o *logos* pode dar conta do todo em grande. É, assim, notável como a própria construção de Winckelmann, esgarçando o texto até os limites do discurso, inverte a tópica tão sua conhecida. Minúcia é a arte do poeta, incapaz de erigir a bela arquitecra única de todos os feitos do herói. A emulação do visível pelo legível, *antigraphai ten graphhein*, o ato de contrafazer o grafado tornando-o algo visível por uma ficção da palavra, faz por fim da imagem o que não se pode reproduzir no discurso, a não ser por uma fratura que expõe, em texto, a grandeza que o próprio texto não pode descrever.<sup>9</sup>

## A Alegoria

Sabe-se que Winckelmann fazia muitas críticas à técnica alegorizadora dos fins do século XVI, notadamente na figura de Cesare Ripa e de sua *Iconologia*. A alegoria da *Iconologia* é uma sobredeterminação de signos, cuja decifração só pode ser levada a cabo a partir do texto que a acompanha e a determina. Ao contrário da alegoria como língua ideal própria à Antiguidade, na qual Winckelmann lê o princípio da clareza, da simplicidade e da graça cuja contenção evita o excesso, ou mesmo a mediação, a alegoria moderna tende ao misto, ao impuro, indecoroso, ao monstruoso. Tanto o primeiro capítulo, dividido em duas partes, quanto os dois últimos, X e XI, de *Versuch einer Allegorie [Ensaio sobre a alegoria, 1766]* contrapõem a alegoria dos modernos, mesmo que sejam as dos mestres Correggio e Mengs, às dos antigos, em um elenco erudito de exemplos. Imagem sensível das coisas, linguagem mais antiga que a dos signos arbitrários recebida pelos gregos dos egípcios, a alegoria em sua origem não é uma imagem legendada, na qual forma e conteúdo se espelham externamente: “cada signo, cada imagem alegórica deve conter as propriedades distintivas da coisa indicada, quanto mais simples

<sup>8</sup> Pseudo-LONGINO, *Op. cit.*, p. 96.

<sup>9</sup> Sobre a *ekphrasis*, ver HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. In: *Revista da USP*, São Paulo, n. 71, set.-nov. 2006.

<sup>8</sup> Pseudo-LONGINUS, *Op. cit.*, p. 96.

a representação, mais o sentido será claro. Portanto, a alegoria deve ser inteligível por si mesma, sem necessidade de nenhuma inscrição interpretativa”.<sup>10</sup> Já o modelo moderno é exemplificado pelo livro de Cesare Ripa. Embora o autor baseasse parte de sua erudição na emulação de autores de emblemas, suas figuras “fazem crer que ele [Ripa] não tinha a menor noção de estátuas, baixos-relevos, pedras gravadas, medalhas e outros monumentos antigos”. Ainda segundo Winckelmann, Ripa teria tentado expressar até mesmo um chulo provérbio italiano como “mijar em uma peneira” por meio de uma figura, para dizer que se criam problemas desnecessários. Ou seja, a reposição figurativa de um texto era própria a essa forma alegórica do século XVI, na qual se perdia tanto a clareza alegórica originária, quanto o sentido figurado do texto.<sup>11</sup>

A alegoria de Winckelmann, no entender de Benjamin, é ainda uma reminiscência da noção renascentista da *sapientia veterum*, crença no “vínculo espiritual entre a verdade primitiva e a arte, entre a ciência intelectual e a arqueologia”.<sup>12</sup> Winckelmann fala mesmo em linguagem sagrada, mais próxima à natureza. É essa alegoria antiga, reelaborada por Correggio e Mengs e não as cenas edificantes e gesticulatórias do século XVI, que Winckelmann entende como o espaço possível de invenção no qual a arte plástica ombreia a poesia.<sup>13</sup>

Mas não é nesse sentido explícito, quase técnico, que Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, vincula este texto sobre o torso de Belvedere ao procedimento alegórico. É pela leitura da historicidade imanente à coisa decaída, pelo desdobrar intrínseco ao objeto, historicidade da qual tanto os membros e a sua forma, como a eticidade substancial de sua finalidade “fluem a partir do que está presente, efetuando, por assim dizer, uma restauração súbita”. É exatamente a cisão que rebaixa a arte a uma “pedra desfigurada” o que permite reconstituir as majestáticas proezas do herói, ou as sublimes alturas do mundo antigo perdido. Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin escreve

<sup>10</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim. “Sur l’allégorie” In: WINCKELMANN *et alii*. *D’Allégorie ou Traités sur cette matière*. Trad. e ed. H Jansen. Paris: H. J. Hansen, An VII de la République Française, pp. 22-23.

<sup>11</sup> WINCKELMANN, *Op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 193-194.

<sup>13</sup> Cf. VALADÃO DE MATTOS, Cláudia. “Winckelmann, a bela alegoria e a superação do *paragone* entre as artes”. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29, jul./dez, 2011.

which stretches the text to the limits of discourse, inverts the topic so well-known to him. Minutiae are the art of the poet, who is incapable of erecting a unique, beautiful lintel for every heat feat. The emulation of the visible through the readable, *antigraphai ten graphen*, i.e., the act of counterfeiting “the graphed” by transforming it into something visible through a fiction of words, ends by transforming the image into what cannot be reproduced in discourse except for a fracture that exposes in text the greatness that the text itself cannot describe.<sup>9</sup>

### Allegory

Winckelmann often criticized the allegorical technique of the late 16th century, notably that of Ripa and his *Iconology*. Allegory in the *Iconology* is an overdetermination of signs, the deciphering of which can only be performed using the text that accompanies and determines the allegory. Contrary to allegory as ideal language that is characteristic of antiquity, in which Winckelmann discerns the principle of clarity, simplicity, and grace and the restraint that avoids excess or mediation, modern allegory tends to be mixed, impure, unchaste, and monstrous. The first chapter, which is divided into two parts, and the final two chapters (X and XI) of *Versuch einer Allegorie [Essay on allegory]* (1766) contrast allegories by modern writers, including the masters Correggio and Mengs, with those of ancient ones using a collection of learned examples. Incorporating sensitive images of objects described in language substantially older than that of the arbitrary signs received by the Greeks from the Egyptian, allegory in its origin is not an image with legends and in which form and content are externally mirrored: “each sign, each allegoric image must contain the distinctive properties of the indicated object, the simpler the representation, the clearer the meaning will be. Therefore, allegory must be intelligible by itself, without the need for any interpretive inscription”.<sup>10</sup> The modern model is exemplified by Ripa’s book. Although the author

<sup>9</sup> On *ekphrasis*, see HANSEN, João Adolfo. “Categorias epdíticas da *ekphrasis*” [Demonstrative categories of *ekphrasis*]. In: *Revista da USP*, São Paulo, n. 71, set.-nov. 2006.

<sup>10</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim. “Sur l’allégorie” In: WINCKELMANN *et alii*. *D’Allégorie ou Traités sur cette matière*. Translated and edited by H. Jansen. Paris: H. J. Hansen, An VII de la République Française, pp. 22-23.

had based part of his erudite work on the emulation of emblem authors, his figures “make one believe that he [Ripa] did not have the slightest clue about statues, bas reliefs, engraved stones, medals and other ancient monuments”. However, according to Winckelmann, Ripa would have even tried to express a lowly Italian proverb such as “pissing on a sieve” with a figure to express that someone creates unnecessary problems. That is, the figurative replacement of a text was characteristic of the form of allegory during the 16th century, whereby not only the original allegoric clarity was lost but also the figurative meaning of the text.<sup>11</sup>

For Benjamin, Winckelmann’s allegory retains an element of the Renaissance notion of *sapientia veterum*, the belief in a “spiritual link between primitive truth and art, between intellectual science and archaeology”.<sup>12</sup> Winckelmann writes of a sacred language that is closer to nature. This ancient form of allegory, which was revitalized by Correggio and Mengs (and not the edifying, gesticulatory scenes of the 16th century), is viewed by Winckelmann as the possible imaginary space in which plastic art rivals poetry.<sup>13</sup>

However, in the *Origin of the German baroque drama*, it is not in this explicit, nearly technical sense that Benjamin connects this text about the Belvedere torso to the allegoric procedure. Instead, it is through the view into the historicity that is immanent in the decayed object, i.e., through the unfolding that is intrinsic to the object, which is a historicity from which the limbs and their shape, like the substantial ethicality of their finality, “flow from what is present, performing, so to speak, a sudden restoration”. This division, which degrades the artwork into a “disfigured rock”, enables one to reconstitute the hero’s majestic feats or the sublime heights of the lost ancient world. In the *Origin of the German baroque drama*, Benjamin writes as follows:

At one stroke the profound vision of allegory transforms things and works into stirring writing.

<sup>11</sup> WINCKELMANN, *Op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão* [*Origin of the German Baroque Drama*]. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 193-194.

<sup>13</sup> Cf. VALADÃO DE MATTOS, Cláudia. “Winckelmann, a bela alegoria e a superação do paragone entre as artes” [Winckelmann, a beautiful allegory and a paragon of overcoming between the arts]. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, n 29, jul./dez., 2011.

sobre este texto:

[...] o olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita excitatória [erregende]. Winckelmann tem ainda esse olhar penetrante em sua Beschreibung des torso des Hercules em Belvedere zu Rom, quando inspeciona, num sentido totalmente anticlássico, pedaço por pedaço, membro por membro. Não é por acaso que isso ocorre em um torso. Na esfera da intenção alegórica a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o eidos se apaga, o símile se dissolve, o cosmo interior se resseca.<sup>14</sup>

A escrita excitatória procura arrancar de seu lugar o narratário, carregar seu olhar para o brilho perdido do fragmento, com uma linguagem necessariamente rica, ornada, sob o risco constante de ver apagar-se novamente o clarão da reconstituição súbita. Apesar da intenção de renovar o classicismo pela bela alegoria sem fraturas e mediações, o olhar narrador de Winckelmann só pode penetrar a peça em suas fissuras, só há como insuflá-la de um clarão divino por sua heterogeneidade histórica, por suas dessemelhanças; é porque o *eidos* simbólico imediato foi apagado pela desfiguração que o vislumbre pode fazer cintilar, em sua passagem fluida, a verdade. Não é em uma história externa à obra, na qual esta encontra seu lugar; não é em uma explicação da coisa tal qual na legenda da emblemática de Ripa, que Winckelmann localiza a tarefa última de sua “descrição”. Mas também não é na clareza imediata da emblemática das medalhas e baixos-relevos antigos. Descrever não é dar o lugar em um espaço histórico, elencando datas e fatos dos quais a obra poderia ser ilustração divina, mas ainda ilustração. Descrever, aqui, é fazer falar o próprio objeto, em sua arquitetura interna, cujo desdobramento pode fluir em ondas e pôr diante dos nossos olhos, móvel em sua estrutura estanque, tanto a origem histórica de que emerge, quanto a herança para a qual é signo e possibilidade, em uma constelação de pré e pós-história.

<sup>14</sup> BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 198. Tradução levemente modificada. Versão original: BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauespiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 154.

Winckelmann still has this penetration of vision in the *Beschreibung des torso des Hercules em Belvedere zu Rom*: it is evident in the un-classical way he goes over it, part by part and limb by limb. It is no accident that the subject is a torso. In the field of allegorical intuition the image is a fragment, a rune. Its beauty as a symbol evaporates when the light of divine learning falls upon it. The false appearance of totality is extinguished. For the *eidos* disappears, the *simile* ceases to exist, and the cosmos it contained shrivels up.<sup>14</sup>

The arousing writing seeks to tear the reader from his or her place, to carry his or her gaze to the fragment's lost glitter with a necessarily rich, ornate language and under the constant risk of witnessing the flash of sudden reconstitution become dark once more. Despite the intention of renewing classicism through beautiful allegory, free of fractures and mediations, Winckelmann's narrating eye can only penetrate the piece through its fissures. It can only blow a divine light into the torso by using the historical heterogeneity of his perspective, that is, through its dissimilarities, because the immediate symbolic *eidos* has been effaced by the disfigurement that the glance can cause in its fluid passage and prevent the truth from sparkling. The artwork will not find its place in an external history. Winckelmann does not place the ultimate task of the artwork's "description" in an explanation of the object, such as the explanations found in Ripa's emblematic legends. However, this description is not found in the immediate clarity of the emblems of ancient medals and bas reliefs either. To describe is not to allocate to a certain historical space, for example, by listing dates and facts for which the artwork might be a divine illustration. However, description is illustration nonetheless. Here, to describe means to make the object itself speak in its internal architecture, whose unfolding may flow in waves and bring before our eyes, which are mobile within their contained structure, the historical origin of what emerges and the heritage for which what emerges is sign and possibility in a constellation of pre- and post-history.

<sup>14</sup> BENJAMIN, *The Origin of the German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London/New York: Verso, 2003, p. 176. Original version: BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels [Origin of German Tragic Drama]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 154.

## BESCHREIBUNG DES TORSO IM BELVEDERE ZU ROM

Ich teile hier eine Beschreibung des berühmten Torso im Belvedere mit, welcher insgemein der Torso vom Michelangelo genannt wird, weil dieser Künstler dieses Stück besonders hochgeschätzt und viel nach demselben studiert hat. Es ist eine verstümmelte Statue eines sitzenden Herkules, wie bekannt ist, und der Meister desselben ist Apollonius, des Nestors Sohn, von Athen. Diese Beschreibung geht nur auf das Ideal der Statue, sonderlich da sie idealisch ist, und ist ein Stück von einer ähnlichen Abbildung mehrerer Statuen.

Die erste Arbeit, an welche ich mich in Rom machte, war, die Statuen im Belvedere, nämlich den Apollo, den Laokoon, den sogenannten Antinous und diesen Torso, als das Vollkommenste der [bis auf uns gelangten] alten Bildhauerei, zu beschreiben. Die Vorstellung einer jeden Statue sollte zwei Teile haben: der erste in Absicht des Ideals, der andere nach der Kunst, und meine Meinung war, die Werke selbst von dem besten Künstler zeichnen und stechen zu lassen. Diese Unternehmung aber ging über mein Vermögen und würde auf dem Vorschub freigebiger Liebhaber beruhen; es ist daher dieser Entwurf, über welchen ich viel und lange gedacht habe, ungeendigt geblieben, und gegenwärtige Beschreibung selbst möchte noch die letzte Hand nötig haben.

Man sehe sie an als eine Probe von dem, was über ein so vollkommenes Werk der Kunst zu denken und zu sagen wäre, und als eine Anzeige von Untersuchung in der Kunst. Denn es ist nicht genug, zu sagen, daß etwas schön ist: man soll auch wissen, in welchem Grade und warum es schön sei. Dieses wissen die Antiquare in Rom nicht, wie mir diejenigen Zeugnis geben werden, die von ihnen geführt sind, und sehr wenige Künstler sind zur Einsicht des Hohen und Erhabenen in den Werken der Alten gelangt. Es wäre zu wünschen, daß sich jemand fände, dem die Umstände günstig sind, welcher eine Beschreibung der besten Statuen, wie sie zum Unterrichte junger Künstler und reisender Liebhaber unentbehrlich wäre, unternehmen und nach Würdigkeit ausführen könnte.

Ich führe dich jetzt zu dem so viel gerühmten und niemals genug gepriesenen Sturze eines Herkules, zu einem Werke, welches das vollkommenste in seiner Art und unter die höchsten Her-

## DESCRIÇÃO DO TORSO DE BELVEDERE EM ROMA [1759]<sup>15</sup>

Apolônio, Torso de Belvedere, c. I a.C.

Compartilho aqui uma descrição do famoso torso em Belvedere, chamado por Michelangelo apenas de o torso [*insgemein der torso*], pois o artista valorizava esta peça e muito a estudou.<sup>16</sup> Trata-se de uma mutilada escultura de Hércules sentado, como é bem sabido,<sup>17</sup> e o mestre é o mesmo Apolônio, filho de Nestor, de Atenas.<sup>18</sup> Esta descrição volta-se apenas ao Ideal desta estátua, uma vez que é idealista, e trata de uma peça modelo<sup>19</sup> [*Abbildung*],

<sup>15</sup> Para a tradução foram consultadas as seguintes edições do texto de WINCKELMANN, Johann Joachim. “Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom”. In: *Bibliothek des Schönen Wissenschaften und freyen Künste*. Herausgegeben von Christian Felix Weisse, Band 5, Leipzig, 1762, pp. 33-41; *Winckelmann's Werke, welcher die Schriften über die Nachahmung der Griechen, die kleinen Aufsätze, und die Anmerkungen über die Baukunst der Alten enthält*. Band 1. Dresden: Walthers, 1808, pp. 267- 276; *Werke: Einzig rechtmässige Originalausgabe*, Band 2, Stuttgart, Hoffmann, 1847, pp. 67-69; e, ainda, a edição em e-book *Schriften, Die Große eBook-Bibliothek der Weltliteratur*. Foram de grande utilidade, também, outras edições da obra de Winckelmann, principalmente *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien: Phaidon, 1934, pertencente ao acervo de Eudoro de Sousa da Biblioteca Central da UnB. Agradeço as revisões e sutis sugestões de Marco Antonio Rodrigues.

<sup>16</sup> Segundo Ulisse Aldrovandi, em *Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte per Ulisse Aldroandi (sic)*, de 1562: “A man dritta di questa cappella è un torso grande di Hercole ignudo, assiso sopra un tronco del medesimo marmo: non ha testa, ne braccia, ne gambe. E' stato questo busto singularmente lodato da Michel'Angelo. Nella sua base ha queste lettere greche scritte. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΑΤΟΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ?”. In: *E-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350 – 1750, FONTES 29*, März, 2009. <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/704/>>, capturado em 1º de abril de 2014.

<sup>17</sup> Atualmente, considera-se a hipótese de tratar-se de um Hércules provavelmente ligado ao ciclo dos trabalhos, pois porta a pele do leão de Nemeia, conforme a luta do primeiro dos doze trabalhos. Mas, vale frisar, trata-se apenas de uma hipótese, entre outras hipóteses, como as que veem na pele o padrão da pelagem da pantera, e não do leão, fazendo da figura um Dionísio, ou que veem no torso um ser da natureza, como Mársias. Há ainda a hipótese de tratar-se de Ajax, dentre outras. Cf. BROWMAN, Curtis. *Essays on the Philosophy and History of Art*, Vol. 1. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2005, p. xiii; GAFTON, Anton; MOST, Glenn; SETTIS, Salvatore. *The classical tradition*, Harvard, 2010, p. 123.

<sup>18</sup> Conforme inscrição na própria peça, datada do primeiro século a.C. Ver citação de Aldrovandi nestas notas.

<sup>19</sup> Talvez a tradução mais literal fosse *representação*, ou mesmo *ilustração*, mas as evitamos pelo conteúdo interpretativo que carregam. Traduzimos, assim, *Abbildung* por modelo.

semelhante a outras.

O primeiro trabalho ao qual me dediquei em Roma foi descrever as estátuas em Belvedere, ou seja, o Apolo,<sup>20</sup> o Laoconte, o assim chamado Antínoo e este torso, como as mais perfeitas [que chegaram até nós] esculturas antigas. A apresentação de qualquer estátua deve ter duas partes: a primeira, voltada ao Ideal; a outra, à arte; e minha intenção era partir da própria obra desenhada e talhada pelos melhores artistas. Mas esta empresa, que deveria ser auxiliada por um conhecedor<sup>21</sup> generoso, superou minhas faculdades; assim, este plano, sobre o qual tenho muito e muito tempo pensado, ainda permanece inconcluso e mesmo a descrição atual merece uma última mão.

Veja-se nesta tentativa o que se poderia pensar e dizer sobre as mais perfeitas obras artísticas, ou seja, um exemplo sobre uma investigação acerca da arte. Pois não é suficiente dizer que algo é belo, deve-se saber ainda em que medida e por que algo é belo. Esse não é o saber dos Antiquários de Roma,<sup>22</sup> como vou testemunhar aqui, e poucos artistas tiveram a perspicácia para o elevado e o sublime das obras de arte antigas. Seria de se esperar que alguém, sob condições favoráveis, encontrasse uma forma de descrever as estátuas segundo o mérito, projeto indispensável para a formação de jovens artistas e de viajantes peritos.<sup>23</sup>

Introduzirei agora a muito afamada e nunca suficientemente elogiada estátua mutilada de Hércules, obra das mais perfeitas em seu gênero e das mais elevadas criações da arte que

<sup>20</sup> Um esboço de tradução para esta descrição de Apolo foi publicado recentemente na *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*. Brasília, vol. 1, n. 2, dez. 2013.

<sup>21</sup> Literalmente, *amador*, *Liebhhaber*. Para nós, o termo não recupera mais o sentido original, pois *amador* é o que não conhece cientificamente, ou seja, não conhece profissionalmente um assunto. Mas a inversão dos sentidos é interessante, pois o *amador* do século XVIII não era o profissional, o comerciante de antiquilhas, era mais do que isso, era o erudito entendedor, *amador* do objeto estudado. A tradução que talvez recuperasse o termo foi sugerida por Curtius Browman em sua versão para o inglês: *connoisseur*. É uma aproximação plausível, que repõe a significação original com um termo já em curso pelo menos desde 1790; mas, ao tomar o termo francês corrente, não se recupera, entretanto, a historicidade das noções de *amador*, *conhecedor* e *perito*, em formação no século XVIII e para as quais Winckelmann é figura central. Nossa opção também não é ideal pelo anacronismo que implica, mas pelo menos não reafirma o termo técnico. Cf. BROWMAN, *Op. cit.*, p. 122.

<sup>22</sup> Sobre a relação de Winckelmann e os antiquários de Roma, cf. VALADÃO DE MATOS, Cláudia. "Winckelmann e o meio antiquário do seu tempo". In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Unicamp, n° 9, 2003.

<sup>23</sup> *Liebhhaber* novamente, vertemos por *perito* no mesmo sentido de *conhecedor*, *connoisseur*.

vorbringungen der Kunst zu zählen ist, von denen, welche bis auf unsere Zeiten gekommen sind. Wie aber werde ich dir denselben beschreiben, da er der schönsten und der bedeutendsten Teile der Natur beraubt ist! So wie von einer prächtigen Eiche, welche umgehauen und von Zweigen und Ästen entblößt worden, nur der Stamm allein übriggeblieben ist, ebenso gemißhandelt und verstümmelt sitzt das Bild des Helden; Kopf, Arme und Beine und das Oberste der Brust fehlen.

Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein entdecken; vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdann wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.

Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der Künstler angefangen. Jene schwiegen, sobald der Held unter die Götter aufgenommen und mit der Göttin der ewigen Jugend ist vermählt worden, dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den großen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat.

Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empörten und in den phlegräischen Feldern von ihm erlegt wurden, und zu gleicher Zeit stellen mir die sanften Züge dieser Umrisse, die das Gebäude des Leibes leicht gelenksam machen, die geschwinden Wendungen desselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte.

In jedem Teile des Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat, und man sieht, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher Tat ein jedes Teil gedient hat.

Ich kann das wenige, was von der Schulter noch zu sehen ist, nicht betrachten, ohne mich zu erinnern, daß auf ihrer ausgebreiteten Stärke, wie auf zwei Gebirgen, die ganze Last der himmlischen Kreise geruht hat. Mit was für einer Großheit

wächst die Brust an, und wie prächtig ist die anhebende Rundung ihres Gewölbes! Eine solche Brust muß diejenige gewesen sein, auf welcher der Riese Antäus und der dreileibige Geryon erdrückt wurden. Keine Brust eines dreiund viermal gekrönten olympischen Siegers, keine Brust eines spartanischen Kriegers, von Helden geboren, muß sich so prächtig und erhoben gezeigt haben.

Fragt diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken Seite zu vergleichen ist. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weislichen Maße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderwürdig abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er hat vollbringen wollen, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der anderen verschlungen und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird, ebenso sanft auf geschwellt und schwebend gezogen fließt hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.

Hier möchte ich stillestehen [stille stehen], um unseren Betrachtungen Raum zu geben, der Vorstellung ein immerwährendes Bild von dieser Seite einzudrücken, allein die hohen Schönheiten sind hier in einer unzertrennlichen Mitteilung. Was für ein Begriff erwächst zugleich hierher aus den Hüften, deren Festigkeit andeuten kann, daß der Held niemals gewankt und nie sich beugen müssen!

In diesem Augenblicke durchfährt mein Geist die entlegensten Gegenden der Welt, durch welche Herkules gezogen ist, und ich werde bis an die Grenzen seiner Mühseligkeiten und bis an die Denkmale und Säulen, wo sein Fuß ruhte, geführt durch den Anblick der Schenkel von unerschöpflicher Kraft und von einer den Gottheiten eigenen Länge, die den Held durch hundert Länder und Völker bis zur Unsterblichkeit getragen haben. Ich fing an, diese entfernten Züge zu überdenken, da mein Geist zurückgerufen wird durch einen Blick auf seinen Rücken. Ich wurde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansah, so wie ein Mensch, der nach Bewunderung des prächtigen Portals an einem Tempel auf die Höhe desselben geführt würde, wo ihn das Gewölbe desselben,

chegaram até nosso tempo. Mas como descrevê-la, se foi roubada das partes mais belas e significativas da Natureza! Como um magnífico carvalho cortado e dos ramos e galhos despojado, do qual apenas a raiz permanece, assim, maltratada e mutilada, resta a imagem do herói – cabeça, braços e pernas, e o alto do peito, faltando-lhe.

À primeira visão, dirias descobrir nada mais que uma pedra desfigurada; mas, se considerasses o trabalho com um olhar calmo, ao penetrar nos segredos da arte, verias então uma maravilha. Aparecer-te-ia Hércules em meio a seus trabalhos, o herói e o deus ao mesmo tempo visíveis neste fragmento.

Lá, onde os poetas estacaram, o artista começou. Aqueles silenciam, ao pôr o herói entre os deuses e junto à deusa da juventude com quem foi casado; este o mostra em uma figura divinizada e em um corpo quase imortal, mas que se manteve, entretanto, pela força e pela facilidade com que realizou grandes empresas.

Vejo o potente contorno do corpo,<sup>24</sup> a força invencível do conquistador de gigantes poderosos que se rebelaram contra os deuses e foram abatidos no Campo de Flegrus; ao mesmo tempo, o feito suave de tal delineamento, cuja construção torna a arquitetura corporal facilmente articulada,<sup>25</sup> põe diante de mim a investida ágil contra Aqueloo,<sup>26</sup> que, com todas as suas múltiplas metamorfoses, não pôde escapar das mãos do herói.

Em cada parte do corpo é revelado, como em uma pintura, o herói completo em um feito particular, e vê-se a qual dos feitos cada parte serviu, com a mesma justa intenção racional da

<sup>24</sup> *Leib*, no original. Enquanto *Körper*, usado também no texto, pode aproximar-se mais da noção de compleição, estrutura, *Leib* é o termo usado para o corpo quando cadáver. Em português, entretanto, seria tomar muita liberdade traduzir por “carne”.

<sup>25</sup> “*die das Gebäude des Leibes leicht gelenksam machen*”, o tradutor inglês citado traduz por *leveza e agilidade*, no que o acompanha Cláudia Valadão de Mattos, vertendo por *leve e móvel*, em sua pequena tradução deste trecho citada no artigo “Entre a escultura e o texto: Winckelmann e a questão da tradução” Revista *Phaos*, n. 5, 2005. Preferimos “facilmente articulada” para aludir à tópica da graça pela facilidade, comum às poéticas do século XVI, como em Vasari, para quem em Michelangelo há uma “facilíma facilidade” de execução, sem a dureza e a aspereza de um desenho longamente trabalhado. Sobre a hipérbole vasariana da facilidade, ver MARQUES, Luís, notas a VASARI, Giorgio. *A Vida de Michelangelo*, Campinas: Unicamp, 2011, p. 210, nota 5 e p. 278, nota 101.

<sup>26</sup> Referência à divindade-rio, Aqueloo. Na disputa com Hércules, esse filho de Oceano e Tétis, para uns, ou do Sol e da Terra, para outros, toma várias formas, primeiro de serpente, depois de touro; touro cujos cornos o herói Hércules arranca como troféu.

construção de um palácio.

Não sou capaz de considerar o pedaço que ainda é visível do ombro, sem lembrar que descansava em sua força, suspenso como por uma cadeia de montanhas, todo o peso dos círculos celestes.<sup>27</sup> Com que grandeza cresce o peito, como é magnífica a curva que eleva seu arco! Tal peito deve ter sido aquele em que Anteu, o gigante, e Gerião de três corpos foram esmagados.<sup>28</sup> Nem o peito três ou quatro vezes campeão em Olímpia, nem o peito de um guerreiro de Esparta nascido de um herói, deve ter se mostrado tão magnífico e sublime.

Pergunte a quem conhece as coisas belas da natureza dos mortais, se já viu um flanco comparável ao da esquerda. A ação e a reação dos músculos foram maravilhosamente pesadas com medida sábia, alternando movimento e rápida força, e o corpo pôde tornar-se capaz de realizar todas as suas intenções pelos seus próprios meios. Assim como, no movimento que eleva o mar, a superfície antes tranquila cresce em uma inquietação enevoadada em que ondas jogam entre si e se devoram ou são novamente impulsionadas; também aqui, um músculo, inflado suavemente e um pouco erguido, flui para o outro, e um terceiro entre eles parece intensificar todo o movimento, perdendo-se no conjunto e devorando também nosso olhar.<sup>29</sup>

Aqui gostaria de quedar-me, a fim de dar espaço às nossas considerações e gravar a representação da imagem sempiterna deste flanco; apenas as mais altas belezas estão aqui, inseparáveis de seu conteúdo. Que conceito surge aqui, a partir dos quadris, em sua força capaz de indicar que o herói nunca vacilou, nunca teve de se curvar!

<sup>27</sup> Winckelmann refere-se ao momento em que Hércules alivia Atlas do peso de sustentar o céu.

<sup>28</sup> Trata-se de Gerião, pastor de bois e rei da Eritia, possuidor de três cabeças e três torsos, cuja derrota constitui o décimo trabalho de Hércules.

<sup>29</sup> Esta passagem é comentada por Marco Aurélio Werle, em relação à metáfora do mar que reaparece ao descrever Laocoonte nas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura*. In: WERLE. “A alma e o mar: metáforas marinhas em território alemão”. Revista *Trans/formação*. Vol. 30, n. 1, Marília, 2007. Vale citar a versão de Werle proposta neste artigo, pelo ritmo marinho que o tradutor conseguiu imprimir ao trecho: “Assim como, junto ao movimento que se ergue no mar, a superfície antes calma cresce a partir de uma inquietação nebulosa nas ondas que brincam entre si e cada uma delas se entrelaça com uma outra ou é novamente impulsionada, da mesma maneira aqui um músculo, inflado de modo suave e um pouco suspenso, penetra num outro, e um terceiro, que se ergue entre os dois e parece intensificar o movimento de ambos, se perde no movimento arrastando igualmente o nosso olhar”.

welches er nicht übersehen kann, von neuem in Erstaunen setzt.

Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebirge dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannigfaltigen Reichtum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die lustigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhänge in gesenkte Täler verlieren, die hier sich schmälern und dort erweitern, so mannigfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäanders, krümmen, die weniger dem Gesichte als dem Gefühle offenbar werden.

Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem anderen Teil des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen, so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist. Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmt scheint, ein Haupt, das mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Taten beschäftigt ist, und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebt, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden: es sammelt sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen und wirkt gleichsam eine plötzliche Ergänzung.

Die Macht der Schulter deutet mir an, wie stark die Arme gewesen, die den Löwen auf dem Gebirge Cithäron erwürgt, und mein Auge sucht sich diejenigen zu bilden, die den Cerberus gebunden und weggeführt haben. Seine Schenkel und das erhaltene Knie geben mir einen Begriff von den Beinen, die niemals ermüdet sind und den Hirsch mit Füßen von Erz verfolgt und erreicht haben.

Durch eine geheime Kunst aber wird der Geist durch alle Taten seiner Stärke bis zur Vollkommenheit seiner Seele geführt, und in diesem Sturze ist ein Denkmal derselben, welches ihm kein Dichter, die nur die Stärke seiner Arme besingen, errichtet: der Künstler hat sie übertroffen. Sein Bild des Helden gibt keinem Gedanken von Gewalttätigkeit und von ausgelassener Liebe Platz. In der Ruhe und Stille des Körpers offenbart sich der gesetzte große Geist, der Mann, welcher sich aus Liebe zur Gerechtigkeit den größten Gefährlichkeiten ausgesetzt, der den Ländern Sicherheit und den



Einwohnern Ruhe geschafft.

Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllt, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Teile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben. Es ist nicht mehr der Körper, welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat, es ist derjenige, der auf dem Berge Öta von den Schlacken der Menschlichkeit gereinigt worden, die sich von dem Ursprunge der Ähnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert.

So vollkommen hat weder der geliebte Hyllus noch die zärtliche Iole den Herkules gesehen; so lag er in den Armen der Hebe, der ewigen Jugend, und zog in sich einen unaufhörlichen Einfluß derselben. Von keiner sterblichen Speise und groben Teilen ist sein Leib ernährt; ihn erhält die Speise der Götter, und er scheint nur zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne angefüllt zu sein.

Oh, machte ich dieses Bild in der Größe und Schönheit sehen, in welcher es sich dem Verstande des Künstlers geoffenbart hat, um nur allein von dem Überreste sagen zu können, was er gedacht hat und wie ich denken sollte! Mein großes Glück nach dem seinigen würde sein, dieses Werk würdig zu beschreiben. Voller Betrübniß aber bleibe ich stehen, und so wie Psyche anfang, die Liebe zu beweinen, nachdem sie dieselbe kennengelernt, bejammere ich den unersetzlichen Schaden dieses Herkules, nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt bin.

Die Kunst weint zugleich mit mir, denn das Werk, welches sie den größten Erfindungen des Witzes und Nachdenkens entgegenzusetzen und durch welches sie noch jetzt ihr Haupt wie in ihren goldenen Zeiten zu der größten Höhe menschlicher Achtung erheben könnte, dieses Werk, welches vielleicht das letzte ist, an welches sie ihre äußersten Kräfte gewendet hat, muß sie halb vernichtet und grausam gemißhandelt sehen. Wem wird hier nicht der Verlust so vieler hundert anderer Meisterstücke derselben zu Gemüte geführt! Aber die Kunst, welche uns weiter unterrichten will, ruft uns von diesen traurigen Überlegungen zurück und zeigt uns, wie viel noch aus dem Übriggebliebenen zu lernen ist und mit was für einem Auge es der Künstler ansehen müsse.

Nesse momento, meu espírito move-se pelas partes mais remotas do mundo com Hércules, vou até os limites de suas fadigas e aos monumentos e colunas em que seus pés descansaram, levado pela visão da inesgotável energia das suas pernas de dimensões divinas, que sustentaram o herói por centenas de países e povos até a imortalidade. E me ponho a pensar nessas jornadas distantes, pois meu espírito recorda-se ao olhar seu dorso. Fiquei encantado, olhando este corpo pelas costas, como um homem que, após maravilhar-se diante do magnífico portal de um templo, não pode deixar de ver, completando seu cume, a abóbada, que novamente o põe admirado.

E vejo aqui a mais nobre arquitetura dos ossos deste corpo, origem dos músculos e fundamento para sua posição e seu movimento, como o desvelamento de uma paisagem de altas montanhas, nas quais a natureza derramou as fortunas de suas múltiplas belezas. Assim como as alegres alturas desaparecem em um declive suave nos profundos vales, estreitam-se aqui, expandem-se ali, tão multiformes, magníficas e belas elevam-se também infladas colinas de músculos, muitas vezes com profundidades imperceptíveis, como o curso do Meandro,<sup>30</sup> em cujas curvas se revela menos a vista que o sentimento.

Se parece inconcebível mostrar o poder de pensar em outra parte do corpo exceto a cabeça, aqui se apreende que a mão de um mestre criador é capaz de dar espírito à matéria. Mostra-se para mim, ao delinear o dorso curvado por alta contemplação, uma cabeça, enlevada pela lembrança feliz de seus feitos assombrosos; e diante de meus olhos, a cabeça cheia de sabedoria e majestade se ergue, e juntam-se em meu pensamento os outros membros ausentes, que fluem a partir do que está presente, efetuando, por assim dizer, uma restauração súbita.

O poder do ombro indica o quão fortes eram os braços que estrangularam o leão na montanha de Citéron; e a meu olho faz ver como, por tais braços, foi preso e expulso Cérbero.<sup>31</sup> Suas coxas e joelhos precisam me dar a estrutura das pernas incansáveis, que perseguiram e alcançaram a corça com pés de bronze.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Trata-se do Rio Maeander ou Meandro (atualmente *Biyüük Menderes*) que nasce na Turquia, corre para o mar Egeu e banha a cidade de Mileto.

<sup>31</sup> O jovem Hércules teria vencido um leão em Citéron, como prova de sua precocidade; quanto ao cão Cérbero, figura monstruosa e infernal de três cabeças. Hércules, em seu décimo trabalho, foi incumbido de expulsá-lo do próprio Hades.

<sup>32</sup> Referência ao quarto trabalho de Hércules, no qual o herói persegue e alcança a corça de pés de bronze, ágil animal consagrado a Ártemis.

Por meio de uma arte secreta, entretanto, o espírito é levado por todos os feitos de sua força à perfeição de sua alma; e neste lintel<sup>33</sup> há um memorial a esta alma que não lhe erige nenhum poeta ao cantar apenas a força de seus braços: o artista supera a poesia. Sua imagem do herói não é um espaço para pensamentos de violência e para o mais exuberante dos amores. Na paz e na quietude desse corpo revela-se, fixado, o grande espírito, o homem que, por amor à justiça, se expôs aos maiores perigos, aquele que trouxe para sua terra e para os habitantes dela, pacificação e segurança.

Esta forma excelente e nobre de aperfeiçoar a natureza é, por assim dizer, envolta na imortalidade, e a figura é tal como um vaso: um espírito mais elevado parece ter tomado o lugar das parcelas mortais, ocupando seu bojo. E não é mais o corpo que até agora digladiava-se com monstros e inimigos da paz, é aquele que foi purgado no Monte Eta das impurezas da humanidade,<sup>34</sup> desta apartado por sua origem e semelhança com o pai dos deuses.

Nem o amado Hyllus, nem a terna Iole viram Hércules, pois ele estava nos braços de Hebe, a eterna juventude, atraindo para si o seu fluxo incessante.<sup>35</sup> Não são os pratos mortais ou os restos grosseiros que alimentam seu corpo, já que este recebe o alimento dos deuses, e parece apenas dele desfrutar, sem partilhá-lo totalmente, nem ser saciado.

Oh, poderia ver esta imagem em sua grandeza e beleza, tal qual se revelou ao entendimento do artista, mas só posso dizer dos vestígios o que o criador estava a pensar e o que devo, de minha parte, pensar! Minha grande felicidade seria, depois daquela do artista, ser digno de descrever este trabalho. Mas, cheio de tristeza, estaco; como Psychê começou a chorar por Amor após conhecê-lo, lamento os danos irreparáveis de Hércules, assim que alcanço a compreensão de sua beleza.

A arte chora junto a mim, pelo trabalho com o qual po-

<sup>33</sup> *Sturze*, arquitrave, lintel. Termo de origem arquitetônica, que reconduz o leitor às metáforas que tornam o torso um edifício ou um palácio.

<sup>34</sup> Referência à morte de Hércules, quando, infectado pela túnica que lhe presenteou uma de suas esposas, Dejanira, ao sentir a aproximação do fim, sobe ao Monte Eta e prepara sua própria pira funerária. Nesse ritual de passagem, o herói é então purificado de sua parte mortal por Zeus.

<sup>35</sup> Trecho de maravilhosa síntese, fragmentário e elíptico, mas no qual se completam as aventuras do herói: nem seu filho com Dejanira, mulher que, enganada, lhe causara a morte, nem uma de suas esposas, Iole, o viram, pois, após sua purificação no Monte Eta, Hércules deixa de ser mortal e casa-se com a deusa da juventude no Olimpo.

deria se contrapor<sup>36</sup> às maiores invenções da inteligência e da reflexão; por meio desta obra, a arte agora levantaria sua cabeça como na sua Idade do Ouro, para a grande e elevada consideração humana; este trabalho, talvez o último para o qual voltou suas forças extremas, deve a arte vê-lo assim semidestruído e cruelmente maltratado.<sup>37</sup> Que a perda de tantas outras obras-primas não faça o mesmo com o ânimo! Pois a arte, que quer nos instruir mais, chama-nos novamente desses pensamentos tristes para nos mostrar o quanto pode ser aprendido com os objetos remanescentes e com um olhar para o que deveria ser observado pelo artista.

*Tradução e notas: Priscila Rossinetti Ruffinoni*

*Revisão: Erick Calbeiros de Lima*

<sup>36</sup> A noção de oposição remete ao exercício de *ágon* retórico, ou mesmo do *paragone*, sugeridos nesta descrição em relação ao poeta, neste texto sempre superado pelo escultor, em uma inversão da tópica tal como aparece em *Do Sublime* do pseudo-Longino, tratado antigo muito conhecido no período pela tradução de Boileau, publicada em 1674. Winckelmann anotou este texto antigo com cuidado, tanto na versão de Boileau, quanto no original. Cf. HARTOG, François. “Fazer a viagem a Atenas: a recepção francesa de Johann Joachim Winckelmann”. In: *Os antigos, o passado e o presente*. Tradução José Otávio Guimarães *et alii*, Brasília, Editora UnB, 2003. A referência nos foi passada por Daniel Fernandes, atualmente mestrando em Teoria, Crítica e História da arte na UnB.

<sup>37</sup> Vale lembrar aqui o famoso desenho “O desespero do artista diante da grandeza das ruínas antigas” (1778-1880), de Johann Heinrich Füssli, no qual uma figura cobre o rosto, na tópica do melancólico, ao tocar o pé remanescente de um colosso antigo perdido.



1

2



1 Apolônio, *Torso de Belvedere*, c. I a.C.

2 Johann Heinrich Füssli, *O desespero do artista diante da grandeza das ruínas antigas*, 1778-1880.