

**Entre o sublime retórico e o sublime moderno: o Apolo de
Winckelmann¹**

Priscila Rossinetti Rufinoni²

Resumo: este artigo visa introduzir o texto *Descrição de Apolo em Belvedere*, de Johann Joachim Winckelmann, escrito entre 1755-56, em Roma. Tal introdução relaciona o pequeno texto traduzido à questão moderna do sublime.

Abstract: *this article aims to introduce the text Description of Apollo at Belvedere, by Johann Joachim Winckelmann, written in 1755/56, in Rome. This introduction is a relationship the small text translated with to the subject modern of the sublime.*

¹ Este artigo e a tradução foram produzidos no âmbito do curso de Teoria, crítica e história da arte 2 e os estudantes foram de ajuda inestimável. Gostaria de dedicá-los à turma do primeiro semestre de 2013, na certeza de que, fora da relação com o ensino e distante da busca de ampliação da comunidade de debate, a pesquisa acadêmica torna-se erudição performática, elitista e nociva.

² Professora do Departamento de Filosofia da UnB; leciona também no curso de Teoria, Crítica e História da arte - UnB.

Descrição de Apolo em Belvedere

“Nas suas viagens de férias, mal passara pelas regiões do Sul. Conhecia o mar áspero e cinzento, ao qual se apegava com sentimentos vagos e pueris. Mas nunca chegara a ver o Mediterrâneo, Nápoles, a Sicília ou a Grécia. E todavia recordava-se. Sim, por estranho que pareça, o que Hans Castorp fazia era reconhecer [...]

Mas como é possível saber uma coisa dessas e concebê-la para si mesmo, tornando-se, a um tempo, feliz e perplexo? Donde tirei aquele belo golfo semeado de ilhas e depois o recinto do templo, ao qual me guiaram os olhares do simpático rapaz que se mantinha isolado? Sou tentado a dizer que não extraímos os sonhos unicamente de nossa alma. Sonhamos anônima e coletivamente, embora de forma individual. A grande alma, da qual tu não és mais do que uma partícula, talvez sonhe às vezes através de ti, à sua maneira. Sonha com coisas que sempre lhe encham os sonhos secretos: sua juventude, sua esperança, sua felicidade e paz, e também sua ceia sangrenta”.

(Thomas Mann, *A Montanha Mágica*)

Johann Joachim Winckelmann é sem dúvida mais conhecido por suas grandes obras de sistematização da disciplina que depois viria a ser a “História da arte” em sentido moderno, tal como *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura – 1756], traduzido para o português nos anos 1970 por Hebert Caro com o título *Reflexões sobre a arte antiga*, do que por suas descrições poéticas. Por vezes considerado o iniciador da Arqueologia como ciência, por outras, como um propagador dos ideais do que se chamaria de “classicismo” na literatura e “neoclássico” nas artes, o autor desperta mais interesse por sua herança que por seus trabalhos em si mesmos, o que talvez explique a quase ausência de traduções dos seus exercícios ‘menores’, tais como este que damos aqui a público: “Descrição de Apolo em Belvedere”. Pode-se dizer que o lugar dessas descrições era prescrito, pelo próprio autor, entre um trabalho de elaboração teórica segundo a Arte e um acesso possível,



pela palavra, ao Ideal. Em uma outra destas descrições, a “Descrição do Torso em Belvedere”, Winckelmann escreve:

Compartilho aqui uma descrição do famoso torso em Belvedere, chamado torso em geral [*insgemein der torso*] por Michelangelo, porque este artista particularmente valorizava esta peça e muito a estudou. Trata-se de uma mutilada escultura de Hércules sentado, como é bem sabido, e o mestre é Apolônio, filho de Nestor, de Atenas. Esta descrição volta-se apenas ao Ideal desta estátua, uma vez que é idealista, e trata de uma peça de imagem síntese [*Abbildung*], semelhante a outras estátuas.³

Essas descrições segundo o Ideal, e não segundo a Arte, ou segundo o que podemos chamar de uma incipiente História da arte, não são notáveis por sua sistematização conceitual ou pelo que antecipam, ao contrário, mais de um autor, entre eles Goethe e Walter Benjamin,⁴ notou o tom arcaizante, antiquado para o nascente Iluminismo, destes pequenos ensaios ou *ekphrasis*, nos quais a linguagem quer dar a ver; nos quais a letra quer fazer-se imagem. Escritos quando da chegada do escritor a Roma, nos anos de 1755, as descrições formam um conjunto fragmentário, publicado como parte de outros livros, uma pequena coleção: descreve-se o torso de Belvedere, a Vênus de Médici, este Apolo, entre outras obras “coleccionadas” desde o

³ “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”. Fonte: *Gutenberg Projekte*. Acessado em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2445/1>

⁴ Cf Walter BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984. Sobre a recepção de Winckelmann, cf SÜSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann”. In *Kriterion*, vol.49, n°.117, Belo Horizonte, 2008.

Descrição de Apolo em Belvedere

Renascimento pelos nobres e religiosos italianos. Este texto sobre Apolo, por exemplo, escrito entre 1755/56, foi posteriormente incorporado a *Geschichte der Kunst des Altertums*, cuja primeira publicação data de 1764.

Se nas obras de maior fôlego sistematizador, Winckelmann quer escrever segundo estruturas históricas e formais que organizam as obras não mais como peças de um grande gabinete das maravilhas, mas como elos de uma cadeia Ideal, neste pequeno texto sobre o deus obscuro dos oráculos, o Apolo assestador do qual nos fala a *Iliada*, bem conhecida do autor, famoso helenista, o escritor quer moldar a escritura à forma. Por essa esgrima quase artificiosa da palavra com a imagem, a linguagem explicita sua cesura, seu limite: o sublime. E deste ilimitado, paradoxalmente, emerge aquele que a tradição terá pelo deus da forma, o deus da formalização plácida e grandiosa, o exemplo do grande contorno limitador “apolíneo”. Apolo, deus dos oráculos, dos miasmas, deus que, amando Brancos, faz dele o primeiro dos clarividentes de Dídima; o deus que na *Iliada* protege os troianos e que o próprio Winckelmann reconhece como vindo da Lícia, como bárbaro, portanto; este deus que mesmo o autor do encômio sabe obscuro, oblíquo (*Lóxias*), místico, arqueiro, será entendido como o vivificador de uma Grécia na qual o ilimitado, o inominado oracular, foi por fim dominado pela bela forma. Encena-se, a partir deste deus descrito por Winckelmann, uma nova agonística eminentemente moderna, aquela do apolíneo e do dionisiaco. Encena-se, também, a cisão entre a bela forma sublime da “descrição” e a sua recepção pela arte moderna e subjetiva.



O sublime como *poiésis*

Praticamente desconhecido no Renascimento, o tratado *Peri Hypsous* atribuído a Longino foi traduzido em 1674 por Nicolas Boileau, criando toda uma tradição de leitura e de reformulação poética para a noção de “sublime”. Boileau foi, para a poesia e o teatro franceses, um marco na normatização das formas clássicas, seu *Arte poética* uma das três grandes poéticas do século XVII, junto das de Baltasar Gracián para as línguas ibéricas e a de Tesouro, para o italiano (HARTZFELD, 1972: 259-278). Assim, por sua tradução ilustre, não é estranho que um tratado lacunar, muito provavelmente helenístico, atribuído a um autor obscuro como Dionísio Longino, tenha gerado tão longa descendência. A ideia de uma elevação pela ornamentação retórica do discurso, que leva a alma do ouvinte a encontrar nas palavras seu próprio ânimo, está citada, todavia sem referencia, no tratado de Edmund Burke e reaparece mesmo no texto de Moses Mendelssohn, *Über das Erhabene und Naive den Schönen Wissenschaften*, de 1758.

Em Longino, o escopo estóico é claro, entre as coisas comuns e a natureza, há um recobrimento, as pequenas justiça são significadas pela Justiça, que lhes dá por fim um lastro natural. Em Cícero: "fala-se tanto de um dever médio, quanto de algum perfeito. Chamamos correto, opino, o dever perfeito, pois os gregos o chamam *Katórboma*, e este dever comum chama *katekón*" (CÍCERO, 1997: 224). A moral média, que age nas situações, é, por fim, reconduzida à Justiça; assim também, a *tekné* do poeta, suas situações, *katekón*, são remetidas à própria *physis*, e a alma do ouvinte, enlevada pelo poema, alça vôo como se “ela mesma tivesse gerado o que ouviu”. No que

Descrição de Apolo em Belvedere

restou do tratado, o autor grego quer mostrar exatamente como não há uma contradição entre os princípios técnicos e a própria natureza sublime; se esta só faz sua aparição de imediato, e não é apreendida pelo tecido discursivo da persuasão; se “nos momentos patéticos e de elevação, [a natureza] se dá a si mesma uma regra, assim também não tem o costume de entregar-se ao acaso, nem de ser absolutamente sem método”; a técnica é a ‘boa deliberação’ sobre essa imediatez legisladora, o desvelar de um caminho da Justiça ou da Natureza: “o próprio fato de haver, entre os elementos do discurso, alguma coisa que repousa sobre a natureza unicamente, nós, aliás, só podemos apreendê-la pela técnica” (LONGINO, 1984: 45-46). Da metáfora poética ao inapresentável, ou à eternidade (*aion*), por sobre o qual salta o discurso incapaz da mediação persuasiva, não há um vazio constitutivo, um desvão – o próprio texto de Longino não deduz ou prescreve um estilo sublime, não ensina, mas expõe por meio de exemplos as imagens poéticas pelas quais a *physis*, em seu método, move a alma para além da persuasão humana. Se não há como mediar o enlevo sublime, a técnica poética, demiúrgica nesse sentido, ensina a perseguir a natureza em seu vôo sem o aparato de uma rede lógico-discursiva. É o *fiat lux* do Gênesis, exemplo não-clássico estranhamente acomodado ao texto; para um grego, supondo ser Longino grego, a palavra mesma, *Gênesis*, salta sobre a matéria incriada, tal como pareceria lógico a um antigo humanista, mostrando o impossível, sua criação por um deus.⁵

⁵ “E, se Longino é grego, quero dizer convencido da idéia grega de criação, a palavra Gênesis deve parecer-lhe ainda mais difícil, mais impensável e, portanto, sublime, Como os corcéis que saltam o universo, a palavra de Deus que cria a matéria é uma coisa impossível, mas a própria expressão dessa impossibilidade como possível é sublime” PIGEAUD, J. ‘Introdução’, In: LONGINO, *Do Sublime*, p. 23.



Como entender o interesse por este tratado incompleto, marcado por um estoicismo de sabor ático, pelo mesmo século no qual Aristóteles é reconduzido à norma central da criação poética, e em que o “antigo” é objeto de querela em vistas de uma nova forma de arte? O interesse por Longino no século XVII aciona essa alusão metafórica conciliada à *physis*, mas em um mundo no qual a conciliação estóica, ou mesmo a conciliação renascentista, já se esgarçaram, daí alguns autores estranharem que Boileau,⁶ um normativo, demonstrasse tanto interesse por um tratado sobre a “recepção” da arte a ponto de traduzi-lo e torná-lo conhecido. A passagem da norma à alma que alça voo como se ela mesma se reencontrasse no texto já não se dá sem distanciamento, a prescrição e a recepção estão em lugares diferentes, em polos opostos, cindidos.

Talvez o interesse possa ser explicado pela incompletude mesma, pela dissensão das imagens promovida por uma arte cada vez mais persuasiva, em oposição à Renascentista, pois a cada discurso correspondem outros tantos discursos contrários, abertos em leques de possibilidades conflitantes ao infinito. Já no século XVI, no entender de Giulio Carlo Argan, há uma separação entre prática e crítica incipiente, prenunciada pelo próprio Giorgio Vasari. O “ato artístico”, inscrito na história, mesmo que esta ainda seja aquela das fases biológicas da vida, infância, maturidade e decadência, torna-se “ato de consciência” perante a própria tradição. “O fato novo” – escreve Argan –

⁶ “Nasce então aos poucos – ou renasce – uma retórica mais sensual, que não despreza mais nem o elemento material da poesia e da pintura nem o receptor das obras. Não deixa de ser irônico que a publicação da obra *Sobre o sublime* do Pseudo-Longino tenha sido realizada justamente por Boileau (em 1674), um dos pais do classicismo”. SILVA-SELIGMANN, Márcio. Introdução/Intradução, In: LESSING, G. E. *Laocoonte, o sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 19-20.

Descrição de Apolo em Belvedere

“é que os artistas tenham pela primeira vez alcançado uma consciência tão clara que lhes permitiu constituir o próprio agir artístico em fim teórico do esclarecimento da natureza mesma da arte”. Aquela noção protohistórica renascentista, ainda baseada no modelo antigo das três fases, já estabelece uma relação da arte *na* história,

todo ato exige justificação na história; isto é, na cultura do artista: pois aquele ato inicial de consciência e a própria renúncia a um fim transcendente implicam um interesse efetivo do artista pela história humana, por aquela tradição que, não mais dogmática nem normativa, é interior ao espírito. (ARGAN, 2004: 12)

A atomização “linguística” das formas e a natureza fenomênica da visão, aspectos fundamentais da arte a partir do século XVII, são dialeticamente complementares, pois do ponto de vista da concepção formal, a natureza fenomênica da pintura se abre por um ato perceptivo e o estilhecimento alegórico das formas cultas da tradição se dá por um ato deliberado de consciência. São, portanto, sintomas da ruptura em curso já no século XVI, ou, se se pode adiantar, de uma subjetivação autorreflexiva. É assim que a forma tradicional da arte podia “humilhar-se” em uma função prática externa a ela, utilitária muitas vezes, “perdendo todo seu valor originário de linguagem para se tornar oratória oficial”. Assim, também da perspectiva da própria história das artes, cada vez mais há a forma e a crítica da forma; a imagem e seu espelho “significativo” ou “discursivo”; a normatividade perceptiva, em si mesmo índice de uma reflexão sobre a história, e a sua recepção. A miragem da ‘natureza’, ou a *physis* sem ranhuras, do Renascimento é esfacelada para que possa vir a “significar.”



Tardio nessa tradição de recepção de Longino, o pequeno texto sobre Apolo de Winckelmann ainda assim é exemplar.⁷ Seu arcaísmo contrasta, como bem notou Goethe sobre a sua obra em geral, com a clareza explicativa do Iluminismo, ou das suas *Schöne Wissenschaften*; mas, lido dentro da recepção do sublime, exemplificada por autores que escrevem sobre as belas-letas como Moses Mendelssohn, ou mesmo por autores críticos das “ciências da arte” como Immanuel Kant, essa contradição talvez seja apenas aparente. Numa sombra da completude perdida, o texto salta sobre o próprio texto para o indizível que faz entrever a *physis* anterior à cisão, ou a própria Arte, como *techné* natural na sua origem; e é a Arte que nos faz conhecer a natureza em sua essência. As figuras de sintaxe e também as comparações (as metáforas são sempre abrandadas pelo ‘como’, em uma contenção ao asianismo prescrita pelo mesmo Longino), retomam o saber retórico da elevação próprio ao século XVII e XVIII; o sublime é aqui figura de construção.

Mas, por sua extensão exígua, contida, talvez seja o texto de Winckelmann em que apareça com mais reincidência a própria *palavra*: é sublime o pôr-se (*Stand*) em obra de Apolo, sublime é seu olhar vago sem pupilas, hoje sabidamente helenístico, para além de seus feitos; também sublime é o *ethos* que preenche de oráculos imemoriais o peito moderno do observador, quando guiado pela própria Arte à sua origem. A repetição renitente, quase incômoda, do termo, em detrimento das figuras que alçam a

⁷ Sabe-se que Winckelmann, estudioso bastante sistemático quanto as suas leituras, das quais deixou inúmeras anotações, era leitor de Longino, tanto na tradução de Boileau, quanto em outras versões. 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 sugestão de bibliografia nos foi oferecida pelo historiador e estudante de Teoria da Arte, Daniel Fernandes.

Descrição de Apolo em Belvedere

alma ao voo improvável, seria criticável do ponto de vista de um sublime retórico, imagético, inominável pela persuasão, apenas atingido pela *tekné* do poeta. A palavra, repetida, parece mostrar um limite da alusão artística em prol de um conceito lógico, persuasivo, aliás, é um tecido conceitual o que Winckelmann depõe aos pés da estátua ao fim e ao cabo de sua breve descrição da escultura:

Como é possível desenhar ou descrevê-lo! A Arte mesma me deve aconselhar e conduzir minha mão além destes primeiros traços que aqui projetei. Deponho os conceitos que ensejei sobre a imagem aos pés desta estátua, como quem quis tecer uma guirlanda, mas não atingiu a frente dos deuses que desejava coroar.⁸

Para onde é alçada a alma moderna tomada pelos oráculos obscuros deste deus? Para um reino do incorpóreo [*Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten*] em que a beleza mesma faz ver a incomensurabilidade da natureza, a sua origem, *Ur-sprung*? A origem, figura do salto por excelência, entretanto, é um todo perdido, apenas entrevisto nos “traços” nunca definitivos da descrição profundamente subjetiva, na incompletude meramente conceitual então ofertada [*Ich lege den Begriff*] aos pés da Arte; oferta indigna, em sua abstração moderna, de coroar a frente originária dos deuses. Winckelmann é evidentemente sublime no sentido longiniano, pela construção elíptica, pelas alterações de tempo e de pessoa, pelas perífrases, pelo estilo arcaizante e imagético que emula Calímaco, pela articulação poética, rítmica mais que narrativa, dos temas mitológicos tecidos ao redor da descrição da cabeça divina; mas é sublime também em um sentido totalmente

⁸ Todas as citações deste texto são da tradução que ora apresentamos.



novo, deslocado, é sublime no índice da incompletude subjetiva do observador (ou da ‘recepção’, se se quiser) diante da experiência ingênua, incondicionada, da Arte em sua origem grega. Claro que se trata de um expoente da *Querela dos antigos e dos modernos*, mas entre antigos e modernos não se estabelecem apenas comparações estilísticas, ou acomodações normativas. Em *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, grande parte da argumentação mostra o que é belo na natureza, quando vista pelos olhos eletivos da Antiguidade, nas obras “modernas.” Os evangelistas pintados por Rafael, “não pairam nas nuvens como anjos exterminadores, mas, se é possível comparar o sagrado ao profano, pairam como o Júpiter de Homero, capaz de abalar o Olimpo com o mover de suas pálpebras.”⁹ O arcanjo de Guido Reni, tal qual a face de tensão impávida do Laocoonte ou mesmo a deste Apolo cujas narinas fremem sem romper sua calma, só é compreendido pelo olhar instruído pela Antiguidade:

Considera-se superior o Miguel de Conca, porque mostra raiva e vingança no rosto, em vez deste que, depois de abater o inimigo de Deus e dos homens, sem amargura, paira com semblante sereno e impassível sobre ele.¹⁰

Imitar o antigo é conhecer-lhe as regras, não é apenas repetir, à maneira alegórica do século anterior, temas e formas à romana, fazendo todavia falar

⁹ “Die beiden Apostel schweben nicht wie Würgeengel in den Wolken, sondern, wenn er erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der durch das Winken seiner Augenlider den Olympus erschüttern macht.” WINCKELMANN, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig, p. 42.

¹⁰ “Man gibt dem Michel des Conca den Preis vor jenem, weil er Unwillen und Rache im Gesichte zeigt, anstatt dass jener, nachdem er den Feind Gottes und der Menschen gestürzt, ohne Erbitterung mit einer heiteren und ungerührten Miene über ihm schwebt.” WINCKELMANN, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig, p. 42.

Descrição de Apolo em Belvedere

por estas outra historicidade, mas, com olhos treinados, ser capaz de descobrir o lineamento essencial que faz da Arte a forma elevada de exposição da própria natureza. Roger de Piles, teórico do século XVII partidário do colorismo e do jogo de claro escuro modernos como essência da arte pictórica, escreve que são comuns amadores de pintura no Vaticano procurando “Rafael em meio a obras de Rafael”, tal o desinteresse *visual* de suas composições, para as pessoas “nada do que veem as impressiona à primeira vista” (PILES, 2004: 104). Rafael, responde Winckelmann contrariando as posições de Roger de Piles, poderia ser mais atraente pelo colorido ou pela luz e sombra para o olhar desavisado e moderno, mas suas figuras perderiam o nobre contorno e a alma sublime que o faz ombrear os antigos. Representaria talvez a natureza como Caravaggio, mas nunca pintaria figuras como a Madona Sistina. Entender os Antigos é refletir sobre a essência da arte pela qual se dá a ver a própria natureza para além da mera aparência “caravaggesca”, ou seja, é entender, reconhecendo a fenda profundamente histórica, como a recepção moderna e a percepção subjetiva podem reconciliar-se com a forma originária ou com o voo sublime da *tekné*.

De Calímaco a Mengs: modelos de Winckelmann

“Fazem [da beleza] mera forma, até onde conheço, todos os adeptos do sistema dogmático que já se tenham manifestado sobre este assunto: entre os artistas, para citar alguns, lembro apenas Raphael Mengs, em suas reflexões sobre o gosto na pintura”
(Schiller. A Educação estética do homem)

Otto Maria Carpeaux, com espírito moderno e algo irreverente, descreve Winckelmann como um “pobre mestre-escola prussiano,



encarregado de ensinar grego a meninos estúpidos”, que teria operada a laicização de valores, transformando “o sentido religioso em estético, e essa secularização terá conseqüências enormes: a síntese ‘greco-alemã’ como base de uma cultura da perfeição universal, nos indivíduos, e de uma ‘religião da cultura’ na nação” (CARPEAUX, 2008, 1251-1253); certamente não é de toda verdade, mas a meia verdade explicita a recepção deste autor, um erudito em língua grega, cuja idéia de História da arte não é a dos artistas, mas a de um espírito grego, nascido uma vez em solo e clima propício; uma espécie de mítica da arte, que depois se transformaria em um mito, muitas vezes nacionalista, da cultura. Mas há algo nestas descrições das obras de artes, talvez mais do que em suas interpretações de maior fôlego, que deixa entrever as filigranas da metamorfose do moderno pelos olhos do antigo e do antigo pelos olhos modernos.

Não é estranho, assim, que o autor tenha dado ao seu pequeno estudo sobre Apolo um tom aproximado ao que se tornara um “gênero” alexandrino, provavelmente destinado apenas aos deuses, o hino.¹¹ O texto não chega evidentemente a ter a forma de um poema, ou a versificação de um hino, mas sua brevidade, a contenção formal, apenas um parágrafo, carrega de sentidos e de imagens a linguagem, elevada por metáforas, elipses, trocas de pessoas e de tempos, perífrases. O modelo mais próximo é o conhecido *Hino a Apolo* do poeta alexandrino Calímaco de Cirene, autor já traduzido para o alemão no século XVIII. O próprio Winckelmann refere-se à canção de sabedoria de

¹¹ Sobre o gênero “hino” na antiguidade, cf WERNER, Erika, 2012.

Descrição de Apolo em Belvedere

Calímaco para Apolo em *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*.¹²

Citamos a tradução contemporânea de Érika Werner:

De Apolo áureos são a veste e o alfinete
e a lira e o arco Líctio e a aljava,
áureas também as sandálias, pois Apolo é de muito ouro
e de muitas posses. Isso poderia ser testemunhado pela Píton.
Não é só belo, mas também sempre jovem. Nunca sobre as
faces feminis de Febo surge, de modo algum, uma penugem,
e as comas gotejam unguentos que escorrem até o chão;
não gordura, os cabelos de Apolo destilam,
mas a própria Panacéia. Na cidade em que aquelas gotas
caem sobre a terra, elas tornam tudo incólume
(*Apud* WERNER, 2012: 233)

Em Winckelmann, lemos essa mesma ênfase no deus que se mantém, em suspensão tensa, entre a leveza feminina do menino imberbe e a perfeição da maturidade adulta:

Como em um Elysium feliz, a eterna primavera veste a atraente virilidade dos anos maduros com agradável juventude, brincando, como carícias leves, pelo edifício orgulhoso de seus membros.

Também é evidente empréstimo de Calímaco a descrição da cabeleira divina. Claro que a tradução da helenista brasileira vai além do que poderia Winckelmann conhecer, por exemplo, a tradução de “Panacéia” com a divindade da medicina recupera elementos da cultura alexandrina que não

¹² “Homer gibt ein höheres Bild, wenn alle Götter sich von ihrem Sitze erheben, da Apollo unter ihnen erscheint, als Callimachus mit seinem ganzen Gesange voller Gelehrsamkeit”. Acreditamos tratar se Calímaco de Cirene e não do escultor de mesmo nome, largamente citado por Winckelmann em outras obras. Se em Homero os deuses se levantam diante de Apolo, em Calímaco, ele está sentado à direita de Zeus.



eram correntes no século XVIII.¹³ Como sabemos, os originais não envelhecem, mas suas traduções sim. Contudo, a própria autora da tradução sugere a relação da divindade com os unguentos protetores. Essa relação é evidentemente emulada por Winckelmann em sua descrição da coma ondulante do deus, tal qual videiras sinuosas, envolvida por óleos sagrados e pelas *daimones* ou pelas Graças:

Ele perseguiu Píton, usando seu arco pela primeira vez, e com seu passo poderoso a atingiu e matou [...]. Seus cabelos, agitados por leve sopro em torno da divina cabeça, brincam como os ternos e sinuosos entrelaçamentos das nobres videiras. Parecem unguídos do óleo dos deuses e, pelas Graças, apanhados com raro esplendor sobre a risca da cabeleira.

O deus que persegue a serpente com seu arco bárbaro, líctio, cretense, domina sua própria ira. A *hybris* divina que lhe tensiona as narinas não quebra, desse modo, o vidro silencioso da paz, esta “paira sobre Apolo e se mantém intacta, seus olhos são plenos de doçura, como se as musas o circundassem em abraços.” Poder-se-ia dizer desta última afirmação uma descrição não da escultura antiga, mas do afresco *Parnasus* de Anton Raphael Mengs, na Vila Albani, em Roma, pintor alemão contemporâneo e amigo de Winckelmann. Na pintura do século XVIII, o entrelaçamento de braços roliços forma uma espécie de friso decorativo, à maneira do Nicolas Poussin de *Hymeneus Travestido Assistindo a uma Dança em Honra a Príapo*, em torno da figura central de Apolo, cuja postura dos pés e do torso repete a da escultura. Até mesmo a leve torção, que expõe a figura frontalmente, como superfície, é sutilmente

¹³ No original grego, todavia, ‘panacéia’ está grafado em letras minúsculas, não necessariamente referindo-se a uma divindade.

Descrição de Apolo em Belvedere

realocada por Mengs, em uma concepção quase escritural da imagem, da mesma forma que em Winckelmann a escrita é imagética. A pintura de Mengs, dos anos 50 do século XVIII, foi produzida durante a estada de Winckelmann em Roma e no período das ‘descrições’ das esculturas em Belvedere.



Anton Raphael Mengs, Parnassus, Vila Albani, Roma, cerca de 1750-60.

Nesse contexto, um outro possível empréstimo ao Apolo da poesia alexandrina não deixa de ser surpreendente, frente ao formalismo que posteriormente será derivado dessa relação entre o texto de Winckelmann e a arte de Mengs: a citação do profeta de Dídima, Brancos. Personagem pouco citada na mitologia mais corrente,¹⁴ provavelmente Winckelmann a retirou também de Calímaco. Sabemos que há um poema do autor alexandrino

¹⁴ Burkert, em seu livro clássico sobre a religião grega, remete as parcas referências sobre o profeta de Dídima ao poema de Calímaco.



dedicado ao tema, ‘Branços’, do qual se conhece apenas o verso citado por Hephaestion “Divindades hineadas, Pebo e Zeus, de Dídimos geradores” (tradução própria, cf MAIN, 1921:230). Há ainda de Calímaco o Iambo IV, em que Brancos é o escolhido do deus furioso para aplacar a própria ira, aspergindo o louro sagrado sobre aqueles punidos pelos apolíneos miasmas. A nossa tradução não recupera a versificação, é, portanto, meramente aproximativa:

A pítia assenta-se diante do louro, louro ela canta, sobre o louro se deita, simplória oliveira, quem instrui a Brancos, senão Febo indignado com os jônios, a aspergir o louro proferindo duas ou três vezes seus obscuros oráculos?¹⁵

Do panteão de obras e deuses emulados pelo imaginário do “antigo” desde o Renascimento faziam parte tanto Apolo quanto Baco, dentre outras mil divindades e heróis. Vale lembrar a descrição vasariana do *Baco* de Michelangelo, cuja mimese da carnação dolente é exaltada por ser adequada, portanto decorosa:

[Michelangelo fez uma] figura de Baco de dez palmos, com uma taça na mão direita e, na esquerda, uma pele de tigre e um cacho de uva que um satirozinho tenta comer. Vê-se bem como Michelangelo procurou dar a essa figura maravilhosa articulação entre os membros e, particularmente, a esbelta juventude do homem e a carnação roliça da mulher. (VASARI, 2011: 84)

¹⁵ Para ler o original ou a tradução em inglês, MAIN, G. (translation). *Callimachus and Lycophron*, p. 282-283. Segundo Leonardo Antunes, “o jambo [ou iambo] se caracteriza por uma cadência rápida”, e tem algo de prosaico. Tentamos, sem qualquer pretensão, reproduzir esse ritmo cadenciado da fala. Cf ANTUNES, Leonardo. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2011.

Descrição de Apolo em Belvedere

Poder-se-ia argumentar que a história da arte vasariana ainda é a do artista, das vidas exemplares, não a história da forma, assim, a emulação do antigo não vai até o lineamento essencial, até o ‘apolíneo’, e mesmo o disforme, o dolente, podem ter lugar na norma dessa Antigüidade ainda não catalogada e historicizada. Por esta via, Winckelmann seria aquela personagem que, inaugurando um campo de análises, busca pensar as obras em si mesmas, ora perante o Ideal, ora perante a própria Arte, como sugeri anteriormente. Mas, por outra via, mesmo que não possamos creditar ao século XVIII a compreensão que temos da religião grega atualmente, não eram estranhas a Winckelmann, e este pequeno texto faz vir à tona, as características que fazem de Apolo um deus obscuro, ambíguo, *lóxias*. Este seu Apolo contrai as narinas e a testa divinas, possuído de um tremor tectônico, ao submeter a Píton; a *hybris* contida, pois enlaçada pelas musas de Poussin ou Mengs, não faz o narrador esquecer de seus oráculos e pestes, encarnados na citação bastante rara ao seu ‘amado Brancos’, jovem profeta que aplaca a peste enviada pelo deus arqueiro com o louro (*dafne*) mítico, árvore dedicada a Apolo. E os oráculos apolíneos são novamente enunciados no momento mesmo em que o narrador moderno se põe frente a frente à Arte originária que erige o deus: o peito do espectador eleva-se, pleno desses miasmas, quase a recuperar a tensão terrível e mítica que ainda freme na noção de *sublime*, mesmo em Kant.

Se a breve menção a Brancos pode parecer excessivamente valorizada, pois se trata de passagem rápida, elencada entre outras características do deus:

Uma fronte de Júpiter, prenhe da deusa da sabedoria, e sobranceiras cuja ondulação explicita sua vontade, olhos da rainha dos deuses, em arco majestoso, e uma boca tal qual a que instilou desejo no amado Brancos.



Essa simples alusão pode vir a completar-se com a de Laocoonte, figura renitente em outras obras de Winckelmann. Sabemos que não se trata exatamente de uma escolha do autor, mas algo contextual e contingente, já que é a escultura redescoberta no Renascimento, ou melhor, sua descendência crítica e artística, o mote da sua reflexão. É o bloco escultórico que move, como centro irradiador, as conclusões sobre a nobre simplicidade e grandeza serena no texto *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*: “a dor do corpo e a grandeza da alma são divididas, em torno da construção da figura, com igual força e como que se equilibram.” A obra escultórica provavelmente data do século I a c e foi encontrada em 1506 em Roma, apesar de hoje ser classificada como “helenística”, e os historiadores terem ressalvas à sua exemplaridade plástico-formal, o bloco de mármore era muito reconhecido desde o Renascimento como forma modelar do “antigo”, já em sua descoberta identificado como a obra comentada por Plínio, o velho. Laocoonte, segundo a fonte literária de que provavelmente deriva a escultura, a *Eneida*, era um sacerdote de Apolo em Tróia, tal qual o jovem de Dídima. Notável é que sua grandeza, que sustem no mármore os músculos do abdômen, sua serenidade, que infla o contorno da escultura como a profundidade calma do mar à superfície encrespada, são a antecâmara da morte provocada pelas serpentes que se prostram aos pés de Palas. E Laocoonte ‘brame aturdido aos ares’ como a rês sob o cutelo do sacerdote, em uma sobreposição de imagens poéticas fixada pelo Livro II de Virgílio: o próprio profeta que oferecia o touro a Poseidon se vê imolado. O mito evidentemente fora vivificado pela descoberta da escultura e era, portanto, bem conhecido

Descrição de Apolo em Belvedere

dos autores do século XVIII. Há ainda outras fontes antigas para a história que também podem ter sido reavivadas por conta da fama da escultura, embora não saibamos ao certo se Winckelmann delas se valeu; dentre elas havia textos como o de Higino já em circulação no âmbito germânico desde o século XVI. Poeta latino cujas obras foram compiladas pelo filólogo alemão Jacob Möltzer, ou mesmo Jacob Molsheim, professor na Universidade de Heidelberg, Higino descreve a morte de Laocoonte na Fábula 135¹⁶. Nessa outra fonte, é o próprio Apolo que envia a serpente e a morte a seu sacerdote.

Como sugere Burkert, Apolo é tanto o deus da música quanto o deus da peste. Evidentemente, não há como comparar uma abordagem antropológica contemporânea da religião grega a uma pré-romântica como a de Winckelmann, mas, em certo sentido, seu deus de longos cabelos eternamente juvenil não é propriamente o Apolo da música, senão na breve alusão às musas derivadas provavelmente da pintura de Mengs. É o Apolo da Pítion, o deus da fúria contida envolta na paz dos sempiternos sem-destino, propenso à *hybris* como Poseidon, o deus dos oráculos, deus de Tróia e da Lícia.

Hans Castorp, personagem de Thomas Mann, ao adormecer em meio à nevasca, sonha ironicamente com o mar do Mediterrâneo, cujo vento percorre colonatas e templos, recepcionado por jovens de beleza irradiante. Trata-se da ironia do *reconhecimento* das metáforas solares, dos lugares-comuns da Grécia; miragem postiça, como imagem de panorama que se desdobra ante o olhar

¹⁶ Sobre Higino, foi de grande valia encontrar o trabalho de Diogo Martins Alves, cuja dissertação de mestrado, ainda não defendida, será uma tradução comentada do autor. Cf. “O Mito de *Crises* na Fábula 121 de Higino: um argumento singular”. In *Língua, literatura e ensino*, outubro, 2010, vol. 5.



entorpecido do jovem, o cenário artificial em seu colorido re-visto termina com o encontro de velhas devorando uma criança, trincando seus ossos. Talvez Mann reviva, de forma autorreferente e mesmo paródica, uma antiga trilha que vai da bela forma de um mar do Sul, forjado, todavia, a partir de uma visão do Norte, ao núcleo obscuro da ceia sangrenta. A imagem da Grécia como berço solar do bom gosto e da cultura, imagem criada uma primeira vez no século XVIII, mesmo em sua revisão contemporânea, não deixa de recortar-se contra um fundo de fria e informe escuridão. Não sugiro evidentemente, a partir de uma única tradução pontual, qualquer reinterpretação da obra de Winckelmann, o que seria descabido. O texto sobre Apolo apenas permite, em sua concisão, ressaltar do todo e da interpretação geral da obra do autor, pequenas dobras, ou mesmo, pequenas fissuras. Se a figuração de Baco não era estranha à Renascença, a construção da noção da Grécia apolínea também não se deu sem suas filigranas, suas sombras *sublimes*. A oposição apolíneo/dionisíaco herdada desse classicismo incipiente será muito conhecida e profundamente marcante tanto para a poética do século seguinte, quanto para a História da arte. Mas, neste pequeno “poema em prosa” que aqui leremos – com o perdão do anacronismo da classificação – a oposição pendular entre a forma e o informe não se configura sem atritos, tensões e cisões próprias às novas tentativas de configuração conceitual e, também, próprias às reconciliações possíveis para esta arte nova, que se sabe fragmentária e irremediavelmente *moderna*, distante já do horizonte perdido da Antiguidade que buscava emular.

Descrição de Apolo em Belvedere

Descrição de Apolo em Belvedere¹⁷

Johann Joachim Winckelmann

Tradução e notas de Priscila Rossinetti Rufinoni



Modelo do Apolo sem os acréscimos renascentistas.

¹⁷ Apolo de Belvedere, escultura de origem incerta, exposta em Roma já durante o Renascimento. Atualmente, considera-se ou uma cópia romana do original grego em bronze atribuído ao escultor Leocares, ou um exemplar romano tardio da era Antonina; escultura helenística, pela leve torção do corpo que o frontaliza, ou mesmo pela estranheza dos adereços como as sandálias e o penteado; as mãos e o alto do tronco da árvore são acréscimos renascentistas de Giovanni Montorsoli, ausentes na gravura de Marcoantonio Raimondi de 1530, cf RIDGWAY, Brunilde Sismondo. *Hellenistic sculpture I, the style of c.c. 331 -200 BC.*, pp. 93-95.



A estátua de Apolo perfaz, dentre todas as obras da Antiguidade que escaparam à destruição, o mais elevado Ideal da arte. O próprio artista construiu este trabalho exclusivamente sobre o Ideal, tomando apenas a matéria necessária para realizar sua intenção e torná-la visível. Este Apolo ultrapassa todas as outras imagens semelhantes, como o Apolo de Homero à imagem pintada pelos poetas posteriores. Sobre a humanidade, sublime se afigura, e seu erigir-se¹⁸ testemunha a grandeza que o realiza. Como em um Elysium feliz, a eterna primavera veste a atraente virilidade dos anos maduros com agradável juventude, brincando, como carícias leves, pelo edifício orgulhoso de seus membros. Vai com teu espírito ao reino da beleza incorpórea e busca tornar-te o criador de uma natureza celestial, para moldar o espírito com as belezas que se elevam além da natureza; aqui nada é mortal, nada há quanto exija a miséria humana¹⁹. Nenhuma veia ou tendão exalta ou move este corpo, apenas um espírito celestial flui como um caudal manso,

¹⁸ Cláudia Valladão de Mattos nota o tom arcaizante dos verbos substantivados do texto, *Gewächs*, que vertemos por “afigurar” e *Stand*, de *stehen*, que pode ser vertido por “postura”, mas traduzimos por “o erigir-se”, para manter, pelo menos aqui, o arcaísmo da substantivação. “O tom arcaizante do alemão empregado por Winckelmann na descrição de Apolo de Belvedere, bastante fora de moda em uma Europa iluminista marcada pelo culto da clareza, assim como o uso freqüente de verbos substantivados como *Gewächs* (‘figura’, de *wachsen*), ou *Stand* (‘postura’, de *stehen*), que retêm em si um caráter tectônico, são tentativas evidentes de aproximar essa descrição de um texto como o ‘Hino a Apolo’ de Calímaco, ou do próprio Homero”. In: “Entre a escultura e o texto: Winckelmann e a questão da tradução” Revista *Phaos*, nº 5, 2005, p. 55.

¹⁹ A mudança para a segunda pessoa joga o leitor dentro do texto, trata-se de uma figura de construção ligada aos artifícios discursivos do sublime, conforme a retórica clássica: “Quanto ao que chamamos de *poliptotos*, acumulações, variações e gradações, são figuras que animam totalmente um debate, como sabes, e produzem ornamento e toda espécie de sublime e de paixão. Que dizer das mudanças de caso, de tempo, de pessoa, de número e de gênero? Que efeito de variedade e de vivacidade para a expressão!”. Especificamente sobre a alteração da pessoa verbal: “igualmente dramática é a mudança de pessoa e muitas vezes isso faz com que o ouvinte pense estar no meio dos perigos.” LONGINO, *Do Sublime*, p. 80 e 82.

Descrição de Apolo em Belvedere

colmatando todo o delineamento desta figura. Ele perseguiu Píton²⁰, usando seu arco pela primeira vez, e com seu passo poderoso a atingiu e matou. E do alto de sua sobriedade, lança seu olhar sublime ao infinito, muito além de sua vitória. Desprezo pousa nos lábios e, por uma má disposição que atrai para si, as narinas inflam, chegando mesmo à frente orgulhosa²¹. Mas a paz em seu abençoado silêncio paira sobre Apolo e se mantém intacta, seus olhos são plenos de doçura, como se as musas o circundassem em abraços. Todas as demais imagens do pai dos deuses, as quais reverenciam a arte, não se aproximam da grandeza que se revela aqui, para o entendimento do poeta divino, no rosto do filho²², em cuja beleza singular todos os outros deuses se fundem, tal como nos dons de Pandora²³, em comunidade. Uma frente de Júpiter, prenhe da deusa da sabedoria²⁴, e sobrancelhas cuja ondulação

²⁰ Alusão à serpente Píton, que, segundo uma das versões do mito, Hera enviou a perseguir Leto, mãe de Apolo e Ártemis. Em outra versão, a morte da serpente pelas flechas apolíneas e seu apodrecimento posterior (*pythó*), purificam o solo sagrado de Delfos, consagrando-o para a construção do templo a Apolo. Segundo Burkert, “A luta contra o dragão é um motivo que pode ser facilmente transferido de maneiras diversas. A versão que ganhou crédito dizia que o dragão se chamava Píton, um filho da terra e senhor de Delfos, até que os dardos de Apolo o mataram. O *ágon* pítico é então considerado como celebração desta vitória”. BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*, pp. 291-292. O Apolo Belvedere é também conhecido por *Apolo Pítio*, pois se vê, no que restou do tronco que o ladeia, a serpente, o que não passou despercebido ao autor da descrição.

²¹ Aqui Winckelmann recorre à mudança de tempo verbal, do passado em que Apolo matou a Píton, para a presentificação da própria escultura em sua fúria plácida. Trata-se igualmente de recurso sintático previsto nas retóricas clássicas, por exemplo, em Longino.

²² O “pai dos deuses”, “no rosto do filho”, as duas perífrases criam um jogo de espelhamento na frase, aludindo e fazendo ressoar a dois nomes ausentes. Escreve Longino: “[...] a perífrase contribui para fazer o sublime, ninguém, penso, duvidaria disso. Pois, assim como na música, graças ao que se chama acompanhamento, o som principal torna-se mais agradável, assim também a perífrase muitas vezes soa no sentido próprio da palavra e ressoa em uníssono para maior beleza”. *Do Sublime*, p. 45.

²³ Referência ao mito de Pandora, mulher forjada por Hefestos à qual todos os deuses deram presentes, daí seu nome *pan doron*, todos os dons.

²⁴ Alusão ao nascimento de Atenas a partir da cabeça de seu pai, Júpiter ou Zeus.



explicita sua vontade, olhos da rainha dos deuses, em arco majestoso, e uma boca tal qual a que instilou desejo no amado Brancos²⁵. Seus cabelos, agitados por leve sopro em torno da divina cabeça, brincam como os ternos e sinuosos entrelaçamentos das nobres videiras. Parecem unguídos do óleo dos deuses e, pelas Graças, apanhados com raro esplendor sobre a risca da cabeleira. Esqueço tudo o que não seja a visão desta maravilha da arte e aceito mesmo seu erigir-se sublime com olhar de reverência. Tal reverência parece fazer meu peito inflar e elevar-se [*erheben*], qual nos espíritos possuídos pela profecia²⁶, e sinto-me seguir para Delos e para os bosques da Lícia, lugares que Apolo honrou com sua presença²⁷, minha imagem parece ter vida e movimento,

²⁵ Por vezes o filho de Apolo, por outras, seu amante. Apolo, o deus da profecia nos dizeres de Burkert, concede ao jovem Brancos clarividência, assim, faz dele descender a dinastia de profetas dos Brânquidas, do oráculo de Dídima, em Mileto. “O seu santuário [de Apolo] de Dídima, segundo se conta, foi fundado quando *Brancos* aí chegou para afastar uma epidemia, abanando ramos de louro e salpicando com os mesmos o povo, fazendo-se acompanhar de uma canção enigmática e incompreensível.” BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*, p 171. No *Hino órfico 34*, lemos que Apolo é “líder das musas, regente dos coros, arqueiro que acerta ao longe, amante de Branco, Dídimo, puro, Oblíquo [Lóxias]”. (“μουσαγέτα, χοροποιέ, ἔκηβόλε, τοξοβέλεμνε, Βράγγιε καὶ Διδυμεῦ, ἧ ἑκάεργε, Λοξία”, tradução de Rafael Brunhara, In: <http://primeiros-escritos.blogspot.com.br/2013/03/hino-orfico-34-apollo.html>). A provável fonte de Winckelmann é Calímaco, em seu Iambo IV.

²⁶ Winckelmann retoma não só o mote de Brancos citado anteriormente, profeta de Dídima, mas também refaz a tópica de que Apolo é o deus do oráculo e da profecia: “Súbito, o Puro Apolo aos imortais então profere: /Que eu possua a cítara e o arco flexível;/da infalível vontade de Zeus, vate serei para os homens” (*Hino Homérico a Apolo*, 130, tradução de Luiz Alberto Machado Cabral). Em Calímaco, fonte mais direta, “dele são as profetisas e os adivinhos; agora por meio de Febo, os médicos conhecem a protelação da morte” (*Hino a Apolo*, 45 tradução de Erika Werner). Cf BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*, p. 293.

²⁷ Como no texto sobre o torso de Hércules, a escultura, em sua fixidez, é capaz de desdobrar diante dos olhos do narrador toda a história do deus ou do herói, fazendo o escultor superior ao próprio poeta. Aqui, o olhar é transportado tanto a Delos, ilha inóspita na qual Leto deu a luz a seus filhos, Apolo e Ártemis (*Hino Homérico*, 15-16), quanto à Lícia, terra do deus segundo epíteto homérico *lycegenes*, “nascido na Lícia”, (*Iliada*, IV, 101-119). Cf MACHADO CABRAL, Luiz Alberto. *Hino Homérico a Apolo*, p.35, 125, 195-196.

Descrição de Apolo em Belvedere

como aquela bela²⁸ de Pigmalião. Como é possível desenhar ou descrevê-lo! A Arte mesma me deve aconselhar e conduzir minha mão além destes primeiros traços que aqui projetei. Deponho os conceitos que ensejei sobre a imagem aos pés desta estátua, como quem quis tecer uma guirlanda²⁹, mas não atingiu a frente dos deuses que desejava coroar.

Beschreibung des Apollo im Belvedere³⁰

Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur ebenso viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle andern Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homerus den, welchen die folgenden Dichter malen. Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem

²⁸ No original “*des Pygmalions Schönheit*”. Mas entendemos tratar-se de uma alusão a Galatea, escultura que ganha vida pelo amor de seu escultor, Pigmalião, daí a preferência por “bela” em vez de “beleza”, como seria mais literal.

²⁹ Trata-se de *Kranz*, coroa de flores, grinalda, guirlanda, não necessariamente *Krone*, daí o verbo ‘tecer’ para recuperar a alusão algo árcaica do termo.

³⁰ Fonte do original: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Berlin: E-book, 2003, pp 309-310, que, por sua vez, “baseia-se na edição completa, editada por Wilhelm Senff em Weimar, no ano de 1964, e publicada por HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER. Os números das páginas e as notas foram comparados com as deste texto e mantidos idênticos, para permitir o trabalho simultâneo com o livro. Os erros de impressão do livro foram corrigidos.”(p. 6). Foi consultada também a edição vienense da Phaidon de 1934, na qual a paginação correspondente à descrição é 364-366.



stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen; denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus. Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmut, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in seiner seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst verehrt, nähert er sich nicht der Größe, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarte, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier wie bei der Pandora in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen, mit Großheit gewölbt, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößt. Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften

Descrição de Apolo em Belvedere

Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheint gesalbt mit dem Öl der Götter und von den Grazien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden. Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellt sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lykischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir raten und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten.

Marcoantonio Raimondi,
Apolo Belvedere, gravura, cerca de 1530-34.



Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea
Brasília, nº 2, ano 1, 2013.



Referências Bibliográfica

- ARGAN, G. C. “A cultura artística do final do século XVI”, In *Imagem e persuasão*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. Loureiro. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1993.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Universal*. Vol II, 3ª ed. Brasília: Edições do Senado, 2008.
- CÍCERO. *Dos Deveres*, In: CHIAPETTA, Angélica. *Ad animos faciendos - comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officiis de Cícero*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras de FFLCH - USP, São Paulo, 1997.
- HARTZFELD, Helmut. *Estudios de Literatura Românicas*. Trad. Rosa Kuhne. Barcelona: Planeta, 1972.
- LONGINO. *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MACHADO CABRAL, Luiz Alberto (apresentação e tradução). *Hino Homérico a Apolo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- MAIN, G. (translation). *Callimachus and Lycophron*. London: Heinemann; New York: Putnam, 1921.
- MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Trad. Hebert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- MATTOS, Cláudia Valladão. “Entre a escultura e o texto: Winckelmann e a questão da tradução”. *Revista Phaos*, nº 5, 2005.

Descrição de Apolo em Belvedere

- PILES, Roger de. “A Idéia da pintura”. In: LICHTENSTEIN, J (org.) *A pintura. Textos essenciais, vol 3*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- RIDGWAY, Brunilde Sismondo. *Hellenistic sculpture I, the style of c.c. 331 -200 BC*. University of Wisconsin Press, 2001.
- SILVA-SELIGMANN, Márcio. Introdução/Intradução, In: LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Silva-Seligmann, São Paulo: Iulminuras, 2011.
- SÜSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann”. In *Kriterion*, vol.49, nº 117, Belo Horizonte, 2008.
- VASARI, Giulio Carlo. *A Vida de Michelangelo*. Trad e notas de Luís Marques. Campinas: Editora da Unicamp: 2011.
- WEISKEL, Thomas. *O Sublime romântico. Estudo sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- WERNER, Erika. *Os Hinos de Calímaco: poesia e poética*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- WINCKELAMNN, J. J. *Lo bello en el arte*. Trad. Manfred Schönfel e Sara Sosa Miatello. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.
Ausgewählte Schriften. Leipzig, s/d.
Geschichte der Kunst des Altertums. Berlin: E-book, 2003.
Geschiste der Kunst des Altertums. Wien: Phaidon, 1934.