

## ENTRE A ESCULTURA E O TEXTO: WINCKELMANN E A QUESTÃO DA TRADUÇÃO

Cláudia Valladão de Mattos  
[IA/UNICAMP]

### ABSTRACT

The present paper analyses the main works of Johann Joachim Winckelmann as a systematic reflection on the question of translation, understood not in its current sense, as the transposition of a text into a foreign language, but in its amplified meaning, as transposition of a time into another, a medium into another, or a culture into another. The author will try to demonstrate that these translating procedures aimed at making Antiquity appears to Modernity as if alive.

*Keywords:* Winckelmann, translation, classical antiquity, sculpture.

Uma boa forma de dar um sentido à vasta obra de Johann Joachim Winckelmann é compreendê-la como uma reflexão conseqüente sobre a questão da tradução, não no sentido mais corrente de uma simples transposição de um texto original em outra língua, mas em seu sentido abrangente, que designa diversas formas de transposição: de um tempo em outro, de um *medium* em outro e ainda de uma cultura em outra<sup>1</sup>. No processo de construção de sua obra, tais idéias sobre tradução determinaram em grande medida a própria

1. Sobre a questão da tradução em Winckelmann ver: Pascal Griener, *L'Esthétique de la Traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Genève: Librairie Droz, 1998.

estrutura e o estilo de seus textos, especialmente do *Gedanken über die Nachahmung*<sup>2</sup> (*Pensamentos sobre a Imitação*), publicado em 1755, e do *Geschichte der Kunst des Altertums*<sup>3</sup> (*História da Arte na Antigüidade*) de 1764 – guardando as diferenças entre eles – sendo também responsáveis, não poucas vezes, por sua criteriosa escolha de palavras e pelo ritmo imposto a determinadas passagens dos livros. Assim, é absolutamente imprescindível que o tradutor/intérprete atual de Winckelmann, incorpore a seu trabalho hermenêutico a tarefa de compreender o amplo significado que o exercício tradutório tinha para o seu autor. A seguir, exporei o funcionamento do conceito de tradução no contexto das principais obras de Winckelmann, como caminho para a construção de uma relação crítica com seus textos, pois os problemas enfrentados por Winckelmann durante a composição de sua obra constituem o horizonte de problemas, grandes e pequenos, ainda hoje a serem enfrentados por aqueles que se dedicam ao estudo de seu legado.

### TRADUZIR O PASSADO PARA O PRESENTE

O século XVIII é sabidamente o momento do nascimento de uma consciência histórica propriamente dita, isto é, da problematização das relações entre presente e passado, que se radicalizaria nas décadas seguintes à Revolução Francesa, mas que já se tornara um sentimento vivo o bastante em Winckelmann para que ele o situasse no epicentro de suas reflexões sobre a arte<sup>4</sup>. Essa “cesura” permanente que se construía entre diferentes épocas da história era especialmente sentida com relação à Antigüidade, expressando-se de forma clara na crescente popularidade dos defensores da posição dos “modernos” na *Querelle des Anciens et des Modernes*, ao longo da segunda metade do século XVII e início do XVIII. O ponto de partida de Winckelmann, filólogo clássico, estudioso de literatura grega, foi, portanto, essa inquietação gerada pelo debate da época no espírito dos defensores dos *Anciens*. No início de sua obra, encontra-se assim a pergunta: haveria, apesar de tudo, um meio confiável de ter acesso aos nossos modelos antigos? Seu primeiro livro, o *Gedanken über die Nachahmung*, nada mais é do que a afirmação otimista de que, em

2. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*, in: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer e Norbert Miller, (org.), *Früh-klassizismus*, Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995. As citações em alemão do *Gedanken* ao longo do texto foram também retiradas dessa edição.

3. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1993.

4. Sobre a questão da historicidade em Winckelmann, ver: Norbert Miller, “Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antiken-Anschauung im 18. Jahrhundert”, in: Thomas Gaehtgens (org.), *Johann Joachim Winckelmann 1717 – 1768*, Hamburgo: Felixmeiner Verlag., 1986, pp. 240-264.

meio a tantas portas fechadas, as grandes obras de arte legadas pela Antigüidade seriam a chave de ouro para uma presentificação do passado, sendo, portanto, também o *locus* por excelência do estudo do antigo.<sup>5</sup>

O estatuto privilegiado das esculturas clássicas para Winckelmann possui sem dúvida uma dimensão de gosto pessoal, mas pode talvez ser melhor compreendido se pensarmos na teoria dos signos corrente no século XVIII, que atribuía uma qualidade natural ao signo das artes visuais, em oposição ao signo considerado artificial da literatura<sup>6</sup>. Assim, Winckelmann parece pensar a escultura como a arte capaz de atualizar o passado clássico de forma mais imediata devido à característica mais “universal” de seu signo. Ao mesmo tempo, se lembrarmos da célebre frase de seu discípulo, Goethe, sobre o grupo do Laocoonte: “[...] gostaria de dizer que do modo como ele se encontra, ele é um raio fixo, uma onda petrificada no momento em que ia se chocar com a margem.”<sup>7</sup>, talvez pudéssemos pensar que o *medium* essencialmente espacial da escultura, em oposição à temporalidade intrínseca à literatura, possa ter igualmente atraído Winckelmann, que poderia assim imaginar nas esculturas toda a Grécia condensada em um só momento<sup>8</sup>. A contemplação de esculturas antigas torna-se assim, para o autor, o ponto privilegiado de comunicação direta com o passado: “Procurar essas fontes significa viajar para Atenas”, diria Winckelmann na abertura do livro<sup>9</sup>. E é exatamente por existir esse último fio

5. Vale lembrar que, de uma forma geral, quando Winckelmann emprega o termo “antigo”, está se referindo à Grécia e à Grécia pré-helenística. A reação antilatina que caracteriza seu antiquarismo (não isenta de reflexos ideológicos contra a tradição clássica italo-francesa) é uma das mais notáveis singularidades do seu pensamento.

6. Sobre o tema ver: Márcio Seligmann-Silva, “Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Ernargeia e a Tradição da *ut pictura poesis*”, in: Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia* (tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva), São Paulo: Iluminuras, 1998.

7. “Ich möchte sagen, wie sie jetzt steht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt.” Goethe, *Goethe Werke*, Hamburger Ausgabe, Munique, 1981, vol. XII, p. 60. Uso aqui a tradução de Márcio Seligmann-Silva em: *Phaos*, n.2, p. 184, com pequenas modificações.

8. Sem dúvida a afirmação de Goethe denuncia sua leitura do *Laocoonte* de Lessing. Porém a questão mediática não parece estar totalmente ausente das reflexões de Winckelmann. Barbara Maria Stafford, por exemplo, vê no conceito de “nobre simplicidade” (*edle Einfalt*) que Winckelmann desenvolve já no *Gedanken*, uma espécie de solução para a questão de como transpor a idéia de “grandeza quieta” (*stille Grosse*), que, tanto na literatura, quanto no teatro, era expressa pelo conceito de *juste milieu*, um estado de harmonia construído através da resolução de uma *perturbatio animi* (paixão), para as condições do meio espacial da escultura: “(...) in the visual arts, unlike drama where the representation of action is successive, the idea of a normative, scarcely visible indeterminate inhabiting the *just milieu* raises the question of just how one perceives such quietude and stillness. It is at this crucial juncture that the doctrine of simplicity enters.” A solução viria através da associação que Winckelmann estabelece entre simplicidade e Contorno, aquilo que a faz visível. Barbara Stafford, “Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1980, p. 68.

9. “Die Quellen suchen, heißt nach Athen reisen.” Winckelmann, *Gedanken*, p.14. Usamos aqui e nas demais traduções do *Gedanken*, a versão de Herbert Caro e Leonardo

de contato que podemos de forma legítima ainda afirmar os antigos como modelo, tal como na sua famosa frase que segue à anterior: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”<sup>10</sup>.

A escultura antiga, como fruto do olhar do artista, é por sua vez pensada como testemunho desse olhar, que era infinitamente mais perfeito que o moderno. Ler a escultura, traduzi-la, equivale assim para o autor a inverter o caminho que leva do artista à obra, para alcançar, através da obra, o artista, o grego e, assim, o seu ideal. Diz Winckelmann: “É necessário conhecê-las (as obras) como a um amigo [...] graças a esse exato conhecimento se poderá julgá-las como Nicômaco julgou a Helena de Zeuxis: “Toma meus olhos”, disse ele a um ignorante que queria criticar a imagem, “e ela te parecerá uma deusa”.<sup>11</sup>

As já tantas vezes citadas páginas que se seguem a esses primeiros comentários do *Gedanken*, centram-se então numa espécie de enumeração das razões que fizeram o olhar grego superior ao dos artistas modernos. Aqui, aos poucos ocorre uma espécie de “confusão” entre a capacidade de seleção que o artista grego possuía e a idealidade de seu modelo e tudo conspira para fazer da própria Grécia o ideal<sup>12</sup>. Olhar com os olhos dos mestres gregos seria, em última instância, portanto, presentificar a Grécia.<sup>13</sup>

O passado, porém, presentifica-se nas esculturas de forma peculiar. Nelas, ele não é palpável e concreto, não se encontra ao alcance das mãos, mas se atualiza através de uma beleza manifesta de forma extremamente sutil; de fato, como ainda veremos, tanto mais sutil, quanto mais divina<sup>14</sup>. Essa quase

Tochtrop em: Winckelmann, *Reflexões sobre a Arte Antiga*, Porto Alegre: Movimento/URGS, 1975, realizando as modificações necessárias. As demais traduções do alemão onde o nome do tradutor não esteja mencionado, são de nossa autoria.

10. “Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Altern (...)” idem, ibidem.

11. “Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn [...] In solcher genauen Bekanntschaft wird man wie Nicomachus von der Helena des Zeuxis urtheilen: ‘Nimm meine Augen’, sagte er zu einen Unwissenden, der das Bild tadlen wollte, ‘so wird sie dir eine Göttin scheinen.’” Winckelmann, *Gedanken*, p. 14.

12. Há uma ambigüidade no *Gedanken* quanto à questão da paisagem grega. Winckelmann não deixa claro se ela é em si mesmo ideal, ou se os antigos sabiam selecioná-la de modo a recriá-la como bela em suas obras. Tal oscilação levaria Christian Friedrich Hagedorn, o primeiro a aplicar conceitos winckelmannianos na análise do gênero da pintura de paisagem, a defender firmemente a primeira posição em seu *Betrachtungen über die Mahlerey (Observações sobre a Pintura)*, publicado em 1762, ou seja, a de que a paisagem grega era de fato bela em si. Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer e Norbert Miller (org.), *Frühklassizismus*, op.cit., especialmente pp. 404-407.

13. “A influência de um céu sereno e puro”, o extremo cuidado e não constrangimento do corpo, a ausência de doenças, e – explicitado mais tarde no *Geschichte* – uma forma de governo que favorece a liberdade, tudo contribuiu para fazer da Grécia o próprio ideal.

14. Barbara Stafford comenta o seguinte a esse respeito: “[Winckelmann] relates the spiritualization which occurs in Greek sculpture depending on whether a hero or a god is represented, and explains that alteration by means of a process of subtraction or distillation in which the divine forms become so attenuated ‘dass nur allein der Geist in derselben gewirkt zu haben scheint’.” Stafford, op.cit., p. 72. Esta concepção é muito próxima da

intangibilidade será o objeto de contemplação por excelência para Winckelmann. Comunicar essa experiência em seus livros, no entanto, punha-o diante de um novo desafio tradutório, pois o que se tornava visível nas estátuas precisava agora ser expresso em palavras, em se tratando de textos.

### TRADUZIR A OBRA EM TEXTO

Novamente Winckelmann se encontra diante da necessidade de traduzir: desta vez transpondo esculturas em textos. Ainda em Dresden, ele teria posto a si mesmo com clareza a questão de como comunicar sua experiência visual ao público, trabalhando arduamente para desenvolver um método que permitisse preservar no texto a experiência vivida diante da obra. Esse método foi encontrado num diálogo criativo com a antiga tradição retórica da *Écfrase*, ou da arte de descrever, e foi aplicado com sucesso pela primeira vez em sua célebre descrição do Laocoonte, que forma o núcleo do *Gedanken*. Diante do sucesso de sua empreitada, recém-chegado a Roma, Winckelmann dedicaria grande parte de seu tempo a esse exercício tradutório: “As descrições das estátuas do Belvedere exigem tempo, pois devem constituir-se, em grande medida, de pensamentos originais”, escreveria Winckelmann a seu amigo Berendis em Janeiro de 1757.<sup>15</sup>

A dificuldade e o esforço inerentes a esse exercício possui uma relação direta com a questão do conteúdo a ser transmitido. Reprovando a idéia de colher na ação representada o “momento propício”, Winckelmann postulava justamente a inação, ou a pós-ação, como a situação mais adequada para representar a “nobre simplicidade e a grandeza quieta” da alma de um herói ou deus e via esta lei vastamente aplicada na produção grega: “A alma se reconhece mais facilmente e é mais característica em paixões violentas; mas ela é grande e nobre no estado de unidade, no estado de repouso”, escreveria ele no *Gedanken*.<sup>16</sup> Um elemento sublime, no sentido mendelssohniano<sup>17</sup>, portanto, era considerado por Winckelmann como característico da arte grega. Sublime porque não poderia ser apontado diretamente na obra, mas flutuava em seu contorno para ser apenas intuído por aqueles que a contemplam. Como

definição que Moses Mendelssohn dá do sublime (*Erhaben*) como um sentimento que nasce da apreensão de objetos “cuja grandeza não pode ser abarcada de uma só vez pelos sentidos.” Mendelssohn, citado em: Marcio Seligmann-Silva, “Do Delicioso Horror Sublime ao abjeto e à Escritura do Corpo”, in: Ana Luiza Andrade et alii (org.), *Leituras do Ciclo*, Florianópolis: ABRALIC, 1999, pp. 123-136.

15. “Die Beschreibung der Statuen im Belvedere erfordert Zeit, weil es lauter Originalgedanken seyn müssen [...]” Martin Disselkamp (org.), *Johann Joachim Winckelmann, Briefe aus Rom*, Mainz: DVB, 1997, p. 70.

16. “Kentlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe.” Winckelmann, *Gedanken*, p. 31.

17. Cf. nota 14.

diria Pascal Griener, para Winckelmann “a tarefa de toda estátua é a de revelar essa Forma invisível de forma visível”, sendo “na superfície da escultura que o invisível aflora.”<sup>18</sup>

Mas como preservar essa relação do invisível com o visível na linguagem, isto é, na descrição das obras? Como demonstra Helmut Pfotenhauer, confrontado com este problema, Winckelmann opta claramente por tentar reter a dimensão artística da obra no texto para preservar a dimensão estética<sup>19</sup>. Assim, ele busca realizar na escrita uma espécie de mimesis das próprias esculturas. Em suas descrições, o corpo do texto deve igualmente apontar para o invisível, deve também, como a estátua, apresentar o sublime.

Aqui, a escolha de um universo específico de palavras relacionadas com água, fogo, ar, e todo tipo de elemento informe, assim como a adoção freqüente de polaridades como “animado-inanimado”, “alto-baixo”, “perceptível-oculto”, “material-imaterial”, torna-se o instrumento que permite a Winckelmann realizar de forma eficiente a tradução das estátuas antigas em texto.<sup>20</sup> Na descrição do Laocoonte contida no *Gedanken*, por exemplo, ele lançaria mão da metáfora do mar: “Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e composta.”<sup>21</sup> Mais tarde, na descrição do Apolo Belvedere, Winckelmann descreve os cabelos do deus como um “delicado e fluído entrelaçamento de nobres parreiras como que movidas por uma suave brisa”<sup>22</sup> e vê no Torso Belvedere um Hércules “que aparece aqui se purificando com fogo, da escória de sua humanidade”, descrevendo em seu contorno a constante

18. Pascal Griener, *L'Esthétique de la Traduction*. Winckelmann, op.cit., pp. 24-25.

19. “Daraus zieht die Kunstbeschreibung die Konsequenz, selbst künstlerisch sein zu müssen, um im Transfer von der Augenwelt in die Sprachwelt das spezifisch Ästhetische zu bewahren.” (Disso a descrição da obra de arte retira a consequência de ser ela mesma artística para que o especificamente estético seja preservado na transferência do mundo da visão para o mundo da linguagem.) Helmut Pfotenhauer, “Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte”, in: Gottfried Boehm e Helmut Pfotenhauer (org.) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, Munique: Fink, 1995, pp. 313-330, aqui, p. 313.

20. Sobre o uso da água como metáfora em Winckelmann, ver: Martin Kemp, “Some Reflections on Watery Metaphors in Winckelmann, David and Ingres”, in: *The Burlington Magazine*, vol. 110, n. 782, 1968, pp. 266-270.

21. “So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.” Winckelmann, *Gedanken*, p. 30.

22. “Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüßigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt [...]” Winckelmann, “Apollo-Beschreibung (1764)”, in: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer e Norbert Miller (org.), *Frühklassizismus*, op.cit., p. 166.

transformação dá uma forma em outra e “os traços flutuantes que, tal como ondas, elevam-se e abaixam-se, entrelaçando-se umas às outras.”<sup>23</sup>

Ao mesmo tempo, essa relação entre visível e invisível será apontada por Winckelmann como um elemento essencial do sistema de representação dos próprios antigos. Quanto mais inefável o contorno, quanto menos marcada a fisionomia, menos humana e mais divina seria a figura representada. A trilogia de estátuas descritas por Winckelmann: o Apolo, o Torso e o Laocoonte seria assim um protótipo de tipos de representações diversas, vale dizer, de um deus, de um semideus e de um herói, segundo tal princípio grego. Sem dúvida é proposital o contraste que Winckelmann estabelece entre “o domínio das belezas não corpóreas (...) de uma criatura de natureza celeste” como o Apolo e o gesto heróico do Laocoonte que se contorce para “reter e trancar em si a dor”<sup>24</sup>. Para traduzir essas diferenças visuais em texto, como observa Pfothenhauer, Winckelmann lança mão, em especial em sua descrição do Apolo, não apenas de um discurso sobre o sublime, mas eleva sua linguagem tornando-a, em si, sublime, ao aproximá-la do ritmo e da sintaxe dos poemas homéricos.<sup>25</sup> O tom arcaizante do alemão empregado por Winckelmann na descrição do Apolo 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 evidentes tentativas de aproximar essa descrição de um texto como o “Hino a Apolo” de Calímaco, ou do próprio Homero.<sup>26</sup>

Por último, Winckelmann também procurará manter a “corporeidade” das esculturas no texto escrito, alternando a descrição do conteúdo com uma descrição das formas propriamente ditas. Sobre o Torso Belvedere, o autor escreveria, por exemplo: “Vejo nos contornos poderosos desse corpo a força insuperada dos violentos gigantes, que se indignaram contra os deuses e foram por ele derrotados nos Campos Flegreus: e ao mesmo tempo, imagino nos traços suaves desse contorno, que faz o edifício do corpo leve e móvel, o voltar-se ágil do mesmo na luta contra Aquelóo, que com metamorfoses multiformes não pôde escapar às suas mãos. Em cada parte desse corpo revela-se, como em uma pintura, todo o herói em um feito determinado, e podemos ver a qual feito cada uma das partes serviu, assim como vemos a intenção correta na

23. “[...] wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt [...]” e “[...] und die schwebenden Züge, die nach Art der Wellen sich heben und senken, und in einander verschlungen werden.” Winckelmann, “Torso-Beschreibung”, idem, pp. 184-185.

24. “[...] das Reich unkörperlicher Schönheit [...] einer Himmlischen Natur” (Apollo-Beschreibung, op.cit., p. 165) e “[...] um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschlissen.” (Laocoon-Beschreibung, 1764, in *Frühklassizismus*, op.cit., p. 190).

25. “Aber Winckelmann spricht nicht nur über das Erhabene, sondern er spricht auch erhaben, und das, in Ermangelung von Vorbildern in der deutschen Sprachen und Literatur, ausgerichtet eben an Homer.” Helmut Pfothenhauer, et alii (org.), *Früh-klassizismus*, op.cit, p. 511.

26. Idem.

construção racional de um palácio.”<sup>27</sup> Tal alternância entre forma e conteúdo já podia ser percebida em sua primeira descrição do Laocoonte publicada em 1755, onde Winckelmann procurara acentuar o contraste entre a tensão física revelada através dos sulcos representando os músculos na pedra, e a nobreza (mais inefável) da alma do herói.

O esforço de Winckelmann para transformar as suas descrições em equivalentes textuais das próprias esculturas antigas era sem dúvida consciente. A 20 de março de 1756, ele escreveria a Adam Friedrich Oeser, por exemplo: “A descrição do Apolo me custará quase o mesmo trabalho que um poema heróico exige.” Tal esforço evidencia-se ainda quando comparamos as descrições das estátuas do Belvedere com o uso anterior que Winckelmann havia feito da tradição da *Écfrase* em suas “Descrições das principais pinturas da Galeria de Dresden” de 1752, texto que permaneceu inédito até a sua morte. Segundo Helmut Pfotenhauer, na maior parte dessas descrições<sup>28</sup>, Winckelmann segue confiante a tradição da *ut pictura poesis*, que vai de Alberti a Rogier de Piles, onde os gestos mudos das figuras são o ponto de partida de uma narrativa que recupera o texto subentendido na imagem, seja ele bíblico ou mitológico. Comentando o quadro “Le Gouvernement de la Reine”, que integra o ciclo sobre Maria de Medici no Palácio de Luxemburgo, Winckelmann escreveria, por exemplo, a respeito do gesto de intervenção de Vênus junto a Marte: “Vênus, porém, enquanto imagem do amor, segura-o suavemente pelo braço, retendo-o: a expressão da deusa foi feita como que a falar, uma vez que escutamos seu pedido ao rei da guerra: ‘Não descarregue com ódio cruel a raiva contra os vícios, eles já foram punidos.’”<sup>29</sup>

Como vimos, será apenas após se propor a hercúlea tarefa de traduzir a Antigüidade, iniciada com o *Gedanken*, que Winckelmann passará a remodelar a tradição da *Écfrase*, transformando suas descrições de obras de arte em

27. “Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegens der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empörten und in den pfeigräischen Feldern von ihm erlegt wurden, und zu gleicher Zeit stellen mir die die sanften Züge dieser Umrisse, die das Gebäude des Leibes leicht gelenksam machen, die geschwinden Wendungendesselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgegen 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.” Winckelmann, “Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom”, in: Helmut Holtzhauer (org.), *Winckelmanns Werke*, Berlin e Weimar, 1969, p. 58.

28. O autor vê na célebre descrição que Winckelmann faz da Madonna Sistina de Rafael um prenúncio das suas descrições de estátuas antigas.

29. “Wüte nicht mit grausamer Rache wider die Laster; sie sind gestraft.” Winckelmann, apud. Pfotenhauer, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, op.cit. p. 316.



verdadeira arte de descrever.<sup>30</sup> Em seu pensamento, Winckelmann parece não só acreditar que seu método permite colocar a própria obra diante dos olhos do observador, mas igualmente abolir a dimensão temporal, recuperando sua forma original. Sua descrição do “Torso” é o exemplo mais radical deste otimismo. Aqui, podemos mesmo falar de uma proposta de restauro de esculturas antigas através da imaginação<sup>31</sup>.

### A PASSAGEM DE UMA CULTURA A OUTRA, OU O LOCAL DA TRADUÇÃO

O esforço para transformar escultura em texto pode ser considerado o centro do projeto estético de Winckelmann até pelo menos sua mudança para a Itália, tendo sido ainda a força motriz das famosas descrições do Laocoonte, do Apolo e do Torso, terminadas, numa primeira versão, no primeiro ano de sua permanência naquele país.

No entanto, numa reelaboração da descrição do Torso Belvedere, datada de 1762, Winckelmann introduziu uma nova forma de descrever a obra, que ele passaria a usar com cada vez mais frequência após sua chegada a Roma, denominando-a “descrição segundo a arte” (*Beschreibung nach der Kunst*), para diferenciá-la do seu antigo método de descrição segundo o ideal (*Beschreibung nach dem Ideal*): “A apresentação de uma tal estátua deve conter duas partes: a primeira visando o ideal; a outra a arte”<sup>32</sup>. À diferença da primeira, que exigia um estilo elevado e inspiração poética, a nova forma de descrição que Winckelmann apresenta, não como alternativa, mas como complemento indispensável à primeira, deveria buscar um tom objetivo e científico.

Tudo indica que o acréscimo desta nova forma descritiva nos textos de Winckelmann após a chegada a Roma, consistiu em uma resposta às diferentes exigências impostas a ele por seu novo meio intelectual. Sem dúvida, seriam

30. A expressão é de Pfotenhauer: “Kunstbeschreibung gerät zur Beschreibungskunst” Pfotenhauer, “Winckelmann und Heinse”, op.cit., p. 313.

31. É bastante conhecido o importante papel que a imaginação assume nas teorias estéticas do século XVIII e encontramos uma série de práticas artísticas no período que espelham essa idéia de inclusão do público na obra de arte, como as visitas noturnas à luz de tochas a museus de esculturas antigas em Roma, as “Atitudes” de Emma Hamilton e a prática dos Tableaux-Vivants. Sobre as visitas noturnas, ver meu artigo: “Visitas à Luz de Tochas: Guiando o Olhar Através dos Museus de Escultura Antiga no final do Século XVIII e Início do XIX”, in: *Phaos*, n.2, 2002, pp. 95-111. Sobre as “Atitudes” e os Tableaux-Vivants, consultar: Oskar Bätschmann, “Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und malerei in der zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts”, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlim, 1992, pp. 237-278.

32. “Die Vorstellung einer jeden Statue sollte zween Theile haben: der erste in Absicht des Ideals, der andere nach der Kunst.” Winckelmann, “Torso-Beschreibung (1762)”, in: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer e Norbert Miller, (org.), *Früh-klassizismus*, op.cit., p. 174.

essas novas descrições que, em última instância, possibilitariam ao autor escrever sua obra-prima sobre *A História da Arte na Antigüidade*, valendo-lhe o título de fundador das disciplinas de Arqueologia e História da Arte. Porém, deve ficar claro que, para Winckelmann, elas eram incapazes de funcionar sozinhas como caminho eficiente para a almejada tradução dos antigos. Os desdobramentos que a obra de Winckelmann sofreu na Itália serviriam, antes de tudo, para tornar seu pensamento ainda mais complexo e, ao mesmo tempo, mais fiel à grande crise epistemológica que marcou sua época.

Diversos desafios surgiram no horizonte de Winckelmann com sua mudança para Roma em 1755. Em primeiro lugar, a abundância de obras antigas que encontrou na Itália e que não cessava de aumentar com a intensa atividade de escavação empreendida por figuras como Thomas Jenkins e Gavin Hamilton, revelou-lhe a dimensão de sua ignorância com respeito ao legado material da Antigüidade. Em janeiro de 1757, Winckelmann escreveria a seu amigo Berendis: “Achava que tivesse estudado tudo de antemão e veja! Ao chegar aqui, vi que não sabia nada e que todos os escritores são bestas e burros. Aqui me tornei menor do que quando saí da escola e cheguei à biblioteca de Bünau.”<sup>33</sup> Anton Raphael Mengs, um artista de origem alemã radicado desde 1751 em Roma, foi um cicerone precioso para Winckelmann nesse contexto. Juntos, eles percorreram incansavelmente as diversas coleções da cidade, discutindo detalhes formais diante das obras, e aos poucos, os interesses essencialmente estéticos de Winckelmann e os projetos a eles associados, foram abrindo espaço para questões mais pragmáticas. Assim, a falta de precisão, característica das publicações referentes à Antigüidade, inclusive das suas, começou a preocupá-lo seriamente: “Descobri que falamos da Antigüidade tendo-a visto superficialmente em livros e não pessoalmente, sim, reconheci diferentes erros que cometi” escreveria ele a Francke, logo após sua chegada a Roma.<sup>34</sup>

Acostumado, em Dresden, a confiar nas coletâneas de gravuras como fonte para o conhecimento de estátuas antigas, Winckelmann agora percebia que a maior parte dessas imagens pecava por uma falta de cuidado na diferenciação do material propriamente antigo, daqueles contendo restauros modernos. Essa descoberta levou-o a trocar seu projeto inicial de escrever um tratado sobre a questão do gosto na Antigüidade<sup>35</sup> por uma exaustiva e

33. “Ich glaubte ich hätte alles vorher ausstudiert, und siehe! Da ich hier kam, sahe ich dass ich nichts wusste, und dass alle Scribenten Ochsen und Esel sind. Hier bin ich kleiner geworden, als da ich aus der Schule in die Bünauische Bibliothec kam.” Carta de Winckelmann a Berendis, 29/01/1757, in: Martin Disselkamp (org.), *Johann Joachim Winckelmann, Briefe aus Rom*, op.cit., p. 68.

34. “Ich habe erfahren, dass man halbsehend von Altertümern spricht aus Büchern, ohne selbst gesehen zu haben; ja, ich habe verschiedene Fehler eingesehen, welche ich begangen habe.” Carta de Winckelmann a seu colega de trabalho na biblioteca de Bünau, Francke, datada de 7 de dezembro de 1755. Idem, p. 54.

35. Em uma carta endereçada a Francke a 20 de março de 1756, Winckelmann ainda fala desse projeto: “Ich habe ein grosses Werk entworfen: von dem Geschmack der

trabalhosa investigação sobre a questão do restauro de esculturas antigas e dos enganos cometidos pelos escritores que não se davam ao trabalho de examinar as peças *in situ* antes de comentá-las. A 3 de abril de 1756 Winckelmann informaria seu amigo Christian Ludwig von Hagedorn sobre seu novo projeto: “Teria tanto a escrever, mas seria necessário estar mais bem acomodado do que eu. Sobre a restauração de obras antigas seria possível escrever um pequeno livro. O restauro das estátuas leva a infinitos equívocos por parte de todos os viajantes e de escritores. Estou colecionando material particularmente sobre isso.”<sup>36</sup> E mais tarde comentaria no prólogo ao *Geschichte der Kunst des Altertums*: “A maior parte dos equívocos dos eruditos sobre o tema da Antigüidade deve-se a uma falta de atenção aos restauros, na medida em que muitos não são capazes de distinguir os acréscimos postos no lugar dos fragmentos mutilados e perdidos do verdadeiro antigo.”<sup>37</sup>

Outras circunstâncias ainda estimularam os interesses propriamente arqueológicos de Winckelmann. Em 1759 ele pôs-se a serviço do Cardeal Alessandro Albani, tornando-se o responsável pela supervisão da sua coleção de Antigüidades, uma das mais importantes de Roma no período. Nesta função, foi responsável pela organização da coleção no novo Palazzo Albani, inaugurado em 1763, que envolveu a compra e o restauro de inúmeras peças antigas.<sup>38</sup> No mesmo ano também se tornaria “Prefetto dell’ Antichità di Roma”, passando a cuidar das coleções do Vaticano. Tais atribuições puseram Winckelmann diretamente em contato com o aquecido mercado antiquário romano, comandado por figuras como James Adam, Gavin Hamilton, Jakins e Piranesi e, acima de tudo, aproximou-o do escultor Bartolomeo Cavaceppi, com quem logo estabeleceu uma parceria duradoura no que concernia à restauração de obras para o Cardeal, lançando as bases para o nascimento da nova disciplina do restauro<sup>39</sup>.

Griechischen Künstler” (“Projetei uma grande obra: sobre o gosto dos artistas gregos.”). Martin Disselkamp (org.), *Johann Joachim Winckelmann, Briefe aus Rom*, op.cit., p. 55. É bem possível que esse projeto esteja também na origem do livro de Mengs *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei (Pensamentos sobre a Beleza e sobre o Gosto na Pintura)*, publicado em 1762.

36. “Es wäre so viel zu schreiben: aber man muss mehr Bequemlichkeit dazu haben als ich. Von der Restauration der Antiken wäre ein besonderes Werkchen zu machen. Die Ergänzung der Statuen giebt zu unendlichen Vergehungen der Reisenden überhaupt und auch der Scribenten Anlass. Ich sammle insbesondere dazu.” J. J. Winckelmann, in Stephanie-Gerrit Bruer and Max Kunze eds. *Schriften und Nachlass. “Von der Restauration der Antiquen. Eine unvollendete Schrift Winckelmanss”*, Mainz: Philipp von Zabern, 1996, p. 16.

37. “Die mehresten Vergehungen der Gelehrten in Sachen der Altertümer rühren aus Unachtsamkeit der Ergänzungen her: denn man hat die Zusätze anstatt der verstümmelten und verlorenen Stücke von dem wahren Alten nicht zu unterscheiden verstanden.” Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, op.cit., p. 14.

38. Sobre a coleção Albani ver: Beck, Herbert e Bol, Peter (org.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlim, 1992.

39. Sobre a teoria e a prática de restauro em Winckelmann e suas ligações com Cavaceppi, ver meu artigo: “Recuperando a Antigüidade: Winckelmann e o restauro de

Todas essas atividades confirmavam para Winckelmann a necessidade de voltar-se para a aparência material das estátuas, indagando-se sobre os detalhes de sua execução, localização, alterações sofridas no tempo, como caminho seguro para o conhecimento da produção antiga. A grande realização do *Geschichte*, o estabelecimento de uma história dos estilos na Antigüidade, deveu-se sem dúvida mais às investigações obsessivas de Winckelmann sobre o material antigo, das quais são testemunho as notas preparatórias para sua obra sobre a questão do restauro, do que à presentificação da Antigüidade operada na linguagem, através do método da “descrição segundo o ideal”.

Na Itália, traduzir a Antigüidade torna-se para Winckelmann um trabalho de Sísifo. Se, por vezes ele se mostra confiante em sua teoria dos estilos, acreditando ser ela um avanço seguro em direção à compreensão dos antigos, em outros momentos, a contemplação das ruínas parece romper o feitiço, como na famosa passagem final do *Geschichte*, onde, comparando seu objeto de desejo, i.e., a Antigüidade, com o amante de Dibutade, a jovem coríntia que traçou o perfil da sombra projetada de seu amante na parede, a fim de preservar sua imagem após sua partida definitiva, Winckelmann escreve:

“Resta-nos, como à amante, igualmente apenas a silhueta (*Schattenriß*) do nosso objeto de desejo; porém o mesmo desperta tanto mais nossa nostalgia (*Sehnsucht*) com relação a ele e observamos a cópia do original com mais atenção do que teríamos feito se o possuíssemos por inteiro. Aqui nos ocorre freqüentemente o mesmo que com pessoas que querem conhecer fantasmas e que acreditam vê-los onde não há nada: o nome da Antigüidade tornou-se preconceito, mas mesmo esse preconceito não é sem utilidade.”<sup>40</sup>

Essa ambigüidade é acentuada ainda pelo fato de Winckelmann não abandonar, no *Geschichte*, o modelo descritivo predominante no *Gedanken*. Ao contrário, esse continua sendo essencial no livro, como caminho privilegiado para a experiência estética. Como observa Pascal Griener, as três descrições segundo o ideal, serão estrategicamente introduzidas no *Geschichte* a intervalos regulares, não respeitando a própria cronologia traçada por Winckelmann no livro, de forma a reafirmar ainda que pontualmente a experiência estética: “Ao discurso analítico – o discurso da distância crítica – as descrições opõem, portanto, um discurso da presença positiva”<sup>41</sup>, ou seja, a ilusão de plena traduzibilidade da Antigüidade para a consciência moderna. A descrição lado

estátuas antigas no século XVIII”, *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, IFCH-Unicamp, n. 5, 2005 (no prelo).

40. “Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben. Es geht uns hier vielmals wie Leuten, die Gespenster kennen wollen und zu sehen glauben, wo nichts ist: die Name des Altertums ist zum Vorurteil geworden; aber auch dieses Vorurteil ist nicht ohne Nutzen.” Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, op.cit., p. 393.

41. Griener, op.cit., p. 23.

a lado das esculturas antigas, segundo o ideal e segundo a arte, explicita a posição cada vez mais ambivalente de Winckelmann diante de sua tarefa tradutória. Porém, talvez resida exatamente aí sua “contemporaneidade”, aquilo que o faz ainda tão atraente para nós, pois, como diz Alex Potts em seu fascinante livro sobre o autor: “As antinomias inerentes à tentativa de recuperar (...) o que ele sentia como uma falta insistente no presente, dificilmente se extinguíram, ainda que sua obsessão particular com o ideal grego não seja mais algo com que poderíamos nos identificar inteiramente.”<sup>42</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- BÄTSCHMANN, Oskar, “Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und malerei in der zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts”, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlim, 1992.
- BECK, Herbert e Bol, Peter (org.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlim, 1992.
- DISSELKAMP, Martin (org.), *Johann Joachim Winckelmann, Briefe aus Rom*, Mainz: DVB, 1997.
- GAEHTGENS, Thomas (org.), *Johann Joachim Winckelmann 1717 – 1768*, Hamburgo: Felixmeiner Vlg., 1986
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Goethe Werke*, Hamburger Ausgabe, Munique, 1981, vol. XII.
- GRIENER, Pascal, *L'Estetique de la Traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Genève: Librairie Droz, 1998.
- KEMP, Martin, “Some Reflections on Watery Metaphors in Winckelmann, David and Ingres”, in: *The Burlington Magazine*, vol 110, n. 782, 1968.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pinura e da Poesia* (tradução e notas de Márcio Segligmann-Silva), São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MATTOS, Claudia Valladão de, “Visitas à Luz de Tochas: Guiando o Olhar Através dos Museus de Escultura Antiga no final do Século XVIII e Início do XIX”, in: *Phaos*, n.2, 2002, p. 95-111.
- \_\_\_\_\_, “Recuperando a Antigüidade: Winckelmann e o restauro de estátuas antigas no século XVIII”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, IFCH-Unicamp, n.5, 2005 (no prelo).
- MENGS, Anton Raphael, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, in: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer e Norbert Miller, (org.), *Frühklassizismus*, Frankfurt a.M.: Deutsche Kassiker Verlag, 1995.
- POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio, “Do Delicioso Horror Sublime ao abjeto e à Escritura do Corpo”, in: Ana Luiza Andrade et alii (org.), *Leituras do Ciclo*, Florianópolis: ABRALIC, 1999.
- STAFFORD, Barbara, “Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1980, p. 65-78.

42. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1994, p.66.

- WINCKELMANN, Johann Joachim, “Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom”, in: Helmut Holtzhauer (org.), *Winckelmanns Werke*, Berlin e Weimar, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*, in: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer e Norbert Miller, (org.), *Früh-klassizismus*, Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt: Wiss.Buchges., 1993.
- \_\_\_\_\_, *Schriften und Nachlass. “Von der Restauration der Antiquen. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns”*, Stephanie-Gerrit Bruer e Max Kunze (org.) Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1996.