

MARIA CRISTINA LOURO BERBARA *hc*

**Michelangelo e o Laocoonte. Um aspecto da cristianização do
mito antigo no Renascimento Italiano**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz César Marques Filho. *t*

Luiz C. Marques F.
Antonio
[Signature]

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 29.04.94

Abril, 1994

B45m

21856/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

MICHELANGELO E O LAOCOONTE: UM ASPECTO DA CRISTIANIZAÇÃO DO
MITO ANTIGO NO RENASCIMENTO ITALIANO

ALUNA: MARIA CRISTINA LOURO BERBARA
ORIENTADOR: PROF. LUIZ MARQUES
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS (IFCH)
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
ABRIL/1994

MICHELANGELO E O LAOCOONTE: UM ASPECTO DA CRISTIANIZAÇÃO DO MITO ANTIGO NO RENASCIMENTO ITALIANO

*Come fiamma più cresce più contesa
dal vento, ogni virtù che 'l cielo esalta
tanto più splende quant'è più offesa.*

Michelangelo, fragmento 48

INTRODUÇÃO

1-A TRADIÇÃO DO MITO NA ANTIGUIDADE

Dentre todas as fontes literárias da Antiguidade, aquela que fornece o mais longo e detalhado relato do mito de Laocoonte é, sem dúvida, a *Eneida*. Indagado pela rainha Dido, no final do livro I, a respeito das ciladas dos gregos e das desgraças dos troianos, Enéias narra como os aqueus navegaram para a ilha Tênedos fazendo com que os teucros acreditassem que haviam retornado a Micenas, deixando porém diante das muralhas de Tróia o insidioso cavalo de madeira, encerrando em seu ventre guerreiros armados. Estando os troianos indecisos sobre o que fazer com o simulacro, o príncipe Laocoonte, à frente de uma grande multidão, exortou-os a não confiar nos gregos e em seus presentes:

*"O miserè, quae tanta insania, cives?
Creditis auctos hostes? aut ulla putatis
Dona carere dolis Danaum? sic notus Ulixes?
Aut hoc inclusi ligno occultantur Achivi,
Aut haec in nostros fabricata est machina muros
Inspectura domos venturaque desuper urbi,
Aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.
Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes."*¹

1- (2, 42-9). Segundo a tradução de T.O.Spalding: "ó infelizes cidadãos, que loucura é a vossa? Acreditais que o inimigo se retirou? ou julgais que os presentes dos dânaos carecem de enganos? É assim que conheceis Ulisses? ou os aqueus se ocultam encerrados neste madeiro, ou esta máquina foi fabricada contra as nossas muralhas para observar nossas habitações e investir contra a cidade; ou alguma outra traição nela está oculta; ó teucros, não confieis no cavalo! Seja o que for, temo os dânaos, mesmo quando nos trazem presentes."

Tendo assim falado, Laocoonte atirou uma lança contra o costado do animal, a qual provocou um forte estrondo. Nesse momento surgiu, agrilhado, o argivo Sínon, que com um relato artificioso tentou induzir os troianos a introduzir o cavalo de madeira na cidade: segundo Sínon, os gregos haviam abandonado o animal como oferenda para aplacar os deuses ofendidos pelo furto do Paládio; se os troianos destruíssem o simulacro, grande desgraça abater-se-ia sobre o império de Priamo; se, porém, estes o acolhessem no interior de suas muralhas, toda a Ásia viria até aos muros de Pélops. Um terrível espetáculo, então, veio confundir ainda mais os troianos: enquanto Laocoonte - "*ductus Neptuni sorte sacerdos*" - imolava um touro ante os altares solenes, duas enormes serpentes vindas de Tênedos dirigiram-se aos seus dois filhos, envolvendo-os com suas espirais e lhes mordendo o corpo. O sacerdote, vindo em socorro das crianças, foi arrebatado ele próprio pelos répteis. O poeta compara a sua morte ao sacrifício de um touro:

*"Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno,
Clamores simul horrendos ad sidera tollit,
Quales mugitus, fugit quam saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim."*²

Mortos Laocoonte e seus filhos, as serpentes esconderam-se no templo de Atena. Os troianos, clamando que o sacerdote expiou justamente seu crime, pois atirara sua lança contra o animal sagrado, conduziram o simulacro ao interior dos muros da cidade.

Durante a noite, estando os teucros entregues ao sono, após as festividades comemorativas do fim da guerra, Sínon libertou os guerreiros escondidos no interior do cavalo, enquanto as embarcações gregas retornavam de seu esconderijo na ilha Tênedos.

Enéias foi então visitado em sonhos por Heitor, que chorando conclamou-o a fugir: a queda da cidade de Priamo era inevitável, mas ele próprio ainda poderia salvar-se, levando consigo os Penates de Tróia.

Nesse interim, a batalha iniciou-se; Enéias, despertado pelos gritos e pelo clangor das armas, preparou-se para o combate e se uniu aos seus companheiros. Vários troianos foram mortos; o palácio de Priamo foi assaltado, e o rei

2- (2, 220-4). *Id.*: "Ele simultaneamente procura desfazer os nós com as mãos, tendo já as fitas manchadas com a baba e o negro veneno; ao mesmo tempo levanta aos astros clamores horrendos, quais os mugidos do touro quando, ferido pelo ferro, foge do altar e sacode do pescoço a machadinha mal segura."

assassinado por Pirro. O herói viu então Helena tentando esconder-se; assaltado pela fúria, pensou em matá-la, quando sua mãe Vênus apareceu-lhe, em uma segunda visão, incitando-o a abandonar a cidade destinada à destruição. O herói apressou-se para ir até sua casa, e, tomando nos ombros o pai Anquises - que levava nas mãos não manchadas de sangue os Penates - pôs-se em fuga acompanhado da esposa Creúsa e do filho Iulo. A caminho das portas da cidade, porém, Enéias percebeu que sua esposa já não os seguia; deixando o pai e o filho em local seguro, retornou para procurá-la, quando então o simulacro de Creúsa apareceu-lhe em uma terceira visão: os deuses não permitiram que o herói a levasse consigo, mas era preciso que ele prosseguisse até a terra longínqua onde correm as águas do rio Tibre, na qual fundaria um novo reino e teria uma esposa régia.

Retornando ao local onde havia deixado os seus, Enéias encontrou muitos outros companheiros, que, prontos para o exílio, dispunham-se a segui-lo. Iniciaram todos, então, a longa viagem que os levaria à Itália.

Segundo Bernard Andreae, no livro II da Eneida é revelada paulatinamente a Enéias, através de uma série de sinais, a elevada missão que o espera: salvar os Penates de Tróia, renovando-a no povo romano. O primeiro dessa série de sinais é a morte de Laocoonte, seguindo-se a aparição de Heitor, de Vênus e, por fim, de Creúsa.

Andreae lembra que o sacerdote é comparado a uma vítima no altar de sacrifícios, tornando-se evidente que é ele próprio a oferta sacrificial. Mesmo querendo a destruição de Tróia, os deuses desejam vê-la ressurgir, através de Enéias, em Roma; por isso sacrificam Laocoonte - que se opunha a tal deliberação -, fazendo ao mesmo tempo com que sua morte constitua o primeiro de uma série de sinais que levarão Enéias a compreender que, embora a queda de Tróia fosse inevitável, caber-lhe-ia renová-la no povo romano. A morte de Laocoonte constituiria, por conseguinte, o sacrifício necessário para a fundação de Roma³.

Na tradição literária mais antiga, a conexão entre a morte de Laocoonte e a fuga de Enéias manifesta-se claramente. A primeira menção ao mito aparece na *Iliupersis* - um dos poemas do assim chamado Ciclo Épico (séculos VII-V a.C.) - de Arctino de Mileto, conhecida através da compilação de Proclo. Conforme esta versão, os troianos debatiam a respeito do que fazer com o cavalo de madeira deixado pelos gregos; alguns sugeriam queimá-lo, outros atirá-lo dos rochedos, outros ainda dedicá-lo a Minerva. Tendo prevalecido a terceira opinião, os teucros entregaram-se às festividades comemorativas. Nesse momento, duas serpentes apareceram e destruíram Laocoonte e um dos seus

3- Andreae, 1989, p.22-25. Cfr. também Janson, 1977, p.143.

filhos; o portento a tal ponto alarmou Enéias e os seus, que eles fugiram incontinenti para o monte Ida. A relação entre o prodígio das serpentes e a fuga de Enéias é explícita: a morte de Laocoonte e seu filho constitui o sinal ao qual o guerreiro deve a sua salvação. A catástrofe de Laocoonte - presságio da ruína de Tróia - não estava, portanto, ligada a nenhum demérito da vítima. Determinava a destruição do sacerdote não alguma falta por ele cometida, mas, ao contrário, a sua própria excelência, visto que do seu sacrifício dependia a salvação dos Penates troianos: "Il fatto aveva decretato que Ilio fosse distrutta, ma non che perissero anche tutti i suoi eroici e sfortunati difensori; la stirpe degli Eneadi con a capo Enea medesimo poteva trovar scampo all'eccidio, a patto però che si pagasse per questo salvamento un gravissimo prezzo. Sicché la vittima non poteva che essere grande e degna di un tal sacrificio, e grandezza e dignità dovevano rifulgere in questo sacerdote fiero di amor di patria."⁴

No século V a.C., no entanto, é introduzida uma culpa em Laocoonte: segundo a versão de Baquilides - em um poema intitulado "Laocoonte e sua esposa", cujo desenho geral chegou-nos através de Sêrvio (*ad Aen.*, 2, 201) - Laocoonte, sacerdote de Apolo, teria se unido à esposa diante do simulacro do deus; este o teria punido, então, enviando duas serpentes para destruir seus filhos.

Sófocles dedicou-se à composição de uma tragédia sobre Laocoonte, da qual restaram, infelizmente, apenas poucos fragmentos⁵. O poeta parece ter reunido ambas as versões precedentes: como em Baquilides, são os dois filhos de Laocoonte que perecem, enquanto ele próprio sobrevive; por outro lado, o traço mais característico da versão de Arctino, i.e., a relação entre o prodígio das serpentes e a fuga de Enéias, é mantido⁶.

4- Magi, 1960, p.29. Magi, assim como diversos outros estudiosos, acredita que o Laocoonte vaticano (fig.1) - onde aparentemente o filho mais velho, à esquerda do sacerdote, será salvo - representa figurativamente a versão de Arctino, na qual somente um dos filhos do sacerdote parece, juntamente com o pai.

5- Cfr. Pearson, 1917, v.2, p.38-47. A versão de Sófocles foi reconstituída por Robert, 1881, e é seguida pela maior parte dos estudiosos.

6- Segundo Dionísio de Halicarnasso, de acordo com a tragédia de Sófocles Enéias abandona Tróia a conselho de Anquises, que prognosticara a ruína da cidade a partir dos avisos de Afrodite e da recente catástrofe sofrida "pelos laocoontidas". Através destas últimas palavras, Robert infere que nessa versão eram os dois filhos de Laocoonte que pereciam. (Robert, 1881, p.197)

Dois vasos descobertos no sul da Itália, datados de c.430-25 e 380-70 a.C., figurariam, consoante os estudiosos, o *Laocoonte* de Sófocles, ajudando a reconstituí-lo⁷. Nos vasos aparece frontalmente, à esquerda da composição, a figura de Apolo, e, mais ao centro, de perfil, o seu simulacro - levando portanto a crer que o local da representação seja o santuário do deus - em torno do qual se enrolam duas serpentes devorando pedaços dos filhos (ou do filho) de Laocoonte. À direita da estátua, a esposa do sacerdote, segurando um machado, está prestes a atacar as serpentes e o próprio simulacro de Apolo; ao seu lado aparece Laocoonte em uma atitude pesarosa (no vaso de Bari perderam-se o sacerdote e o machado brandido por sua esposa). As pinturas não poderiam estar relacionadas à versão de Arctino - pois lá são o próprio Laocoonte e um de seus filhos que morrem - mas à de Sófocles, onde somente os dois filhos do sacerdote perecem. Segundo Robert, Sófocles derivou de Baquilides tanto o fato de terem sido destruídos os dois filhos de Laocoonte quanto a culpa do sacerdote. O estudioso indica que o escoliasta de Licofron - cuja dependência de Sófocles seria inquestionável⁸ - situa a catástrofe de Laocoonte no interior do templo de Apolo (como aparece nos vasos do sul da Itália), e lembra que na tragédia grega é comum localizar a punição no próprio local da ofensa. Por conseguinte, a falta de Laocoonte em Sófocles deve ter ocorrido no santuário de Apolo, como na versão de Sérvio - segundo a qual, como se viu, o sacerdote teria, juntamente com sua esposa, profanado o templo do deus. (Robert, 1881, p.197-200)

Sérvio cita ainda o poeta alexandrino Euforion (fins do século III e princípio do século II a.C.), muito importante enquanto modelo para Virgílio⁹. Como na *Eneida*, o Laocoonte de Euforion havia sido escolhido sacerdote de Netuno pela sorte, uma vez que o sacerdote original do deus, não tendo conseguido com sacrifícios evitar o desembarque dos aqueus, fora apedrejado até a morte pelos troianos. Ainda como em

7- Cfr. Simon, 1992, n.cat.I e II, e Séchan, 1927, p.160-66.

8- Sófolces indica os nomes das serpentes que destroem os filhos de Laocoonte: Forceu e Caríboia (Sérvio, *ad Aen.*, 2,204). Licofron, na *Alexandra*, menciona uma serpente de nome Forceu qualificando-a como *paidobrotos*, i.e., devoradora de crianças (v.347). Estes nomes reaparecem no escólio de Licofron. (Pearson, 1917, v.2, p.39)

9- Como notou D'Alfonso (1929, p.4-5, nota 2), Virgílio mostrou conhecer Euforion de Cálcidas quando Cornelio Gallo, nas *Bucólicas*, alude às elegias por ele próprio escritas em "verso calcídico" (i.e., o verso de Euforion): "Ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita versu / carmina, pastoris Siculi modulabor avena." (*Bucólicas*, X, 50) O "pastor siciliano" seria, certamente, Teócrito.

Virgílio, Laocoonte é imolado juntamente com seus filhos¹⁰. Nessa versão, porém, o sacerdote continua sendo um culpado perante Apolo por se ter unido à esposa no santuário do deus ("ante simulacrum numinis cum Antiopa uxore sua coeundo"), ao passo que em Virgílio não é feita nenhuma menção a uma falta por ele cometida.

O mito de Laocoonte aparece ainda em Quinto Esmirneo, na *Bibliotheca Apollodorea*, em Higino e em Petrónio¹¹. Este último distancia-se muito pouco do texto virgiliano; a *Bibliotheca Apollodorea* faz da morte de Laocoonte — sacerdote de Apolo — *semeion* da próxima ruína de Tróia; e Quinto Esmirneo, como Virgílio, estabelece uma relação entre o prodígio das serpentes e a advertência de Laocoonte a respeito do cavalo de madeira (nessa última versão somente os filhos do sacerdote são mortos pelos répteis, aqui enviados por Atena). Em Higino volta a aparecer a culpa de Laocoonte; a natureza dessa culpa, porém, difere daquela indicada por Sêrvio. De acordo com Higino, o sacerdote teria ultrajado Apolo por se ter casado e engendrado filhos contra a sua vontade; o deus teria retribuído a ofensa enviando duas serpentes para matar Laocoonte e seus filhos, Antifantes e Timbreus (esta é a única fonte que fornece os nomes das crianças), os frutos da união ilícita. Os frígios, contudo, teriam acreditado que o sacerdote morrera por ter atirado sua lança contra o cavalo de madeira. Higino tem em comum com Virgílio o fato de Laocoonte ter sido escolhido pela sorte para sacrificar a Netuno, e de morrerem tanto o pai quanto os dois filhos.

A partir desse breve sumário das fontes literárias onde se menciona a catástrofe de Laocoonte é possível ter uma idéia da complexidade do mito, que surge de maneira tão variada em cada versão. Pode-se discernir, no entanto, a tradição segundo a qual Laocoonte aparece como um culpado perante Apolo, devendo, portanto, expiar a sua *hybris*, daquela em que o sacerdote é absolutamente inocente, sua morte servindo apenas como um sinal para a fuga de Enéias (lembrando que em Sófocles ambas as versões parecem ter-se

10- "(...) et ob hoc inmissis draconibus cum suis filiis interemptus est." Lessing acreditou que Virgílio fora o único a fazer com que as serpentes matassem tanto o pai quanto os filhos, o que o levou a supor que os escultores poderiam ter trabalhado seguindo o modelo da *Eneida*. (Lessing, 1957, p.72)

11- Cfr. Tracy, 1987, p.452, nota 3, para uma lista das fontes da Antiguidade onde aparece o mito de Laocoonte. Cfr. também Simon, 1992, p.196-97. A passagem de Petrónio é transcrita por Lessing, 1957, p.78-78, nota 6. Para uma mais ampla discussão sobre os textos de Quinto Esmirneo e da *Bibliotheca Apollodorea* cfr. Funaioli, 1947, p.300 e seq., e Paratore, 1979, p.407 e seq. Para as *Fabulae* de Higino cfr. Grant, 1960, p.112

combinado). No caso particular de Virgílio, como notou Paratore, a morte de Laocoonte aparece como castigo de um sacrilégio, "ma non più un sacrilegio effettivo come quello che Bacchilide, Sofocle ed Euforione facevano punire da Apollo, bensì un sacrilegio presunto, apparente, perché anzi l'atto di Laocoonte di colpire il cavallo era un ammonimento providenziale che avrebbe potuto scongiurare la rovina di Troia; e solo l'implacabile intervento della dea lo faceva interpretare a torto come un atto sacrilego". (Paratore, 1979, p.408) Na *Eneida*, os teucros relacionam o fato de Laocoonte ter atirado uma lança contra o cavalo de madeira - que, segundo Sínon, seria um "*donum exitiale Minervae*" - ao ataque das serpentes; concluem então que o animal era realmente uma oferta feita pelos helenos a Minerva para compensar o rapto do Paládio, e sem mais delongas transportam-no para o interior da cidade¹². Se a morte de Laocoonte e seus filhos, destarte, constitue praticamente uma confirmação do relato de Sínon, apressando a queda da cidade que o próprio sacerdote buscara salvar, ao mesmo tempo consiste também no primeiro de uma série de sinais que levam Enéias a compreender seu destino: renovar Tróia no povo romano.

O mito de Laocoonte não foi representado figurativamente com muita frequência na Antiguidade¹³. Além dos supracitados vasos encontrados no sul da Itália e do célebre grupo marmóreo no Museu do Vaticano, pode-se mencionar duas pinturas parietais pompeianas, cinco moedas (*contorniatí*) romanas, uma gema etrusca, um baixo-relevo e uma miniatura no códice de Virgílio da Biblioteca Vaticana (Vat.lat.3223, f.18v)¹⁴.

12- Cfr. Austin, 1959, p.16-25

13- Segundo E.Simon, o pequeno papel desempenhado pelo mito de Laocoonte - particularmente durante o Helenismo - pode estar relacionado ao fato de Eurípides, o mais popular poeta trágico, nunca ter realizado uma tragédia sobre o tema. (Simon, 1992, p.201)

14- Os dois fragmentos de terracota apresentados por Richard Förster em 1891, por causa do seu mau estado, não são usualmente considerados. Os fragmentos - provenientes de Tarsus e atualmente conservados no Louvre - representam, um, a perna esquerda de um homem sentado, envolta por uma serpente, e outro, uma perna esquerda levemente dobrada, na qual também se enrola uma serpente. O fato de este segundo fragmento ter medidas reduzidas em relação ao primeiro confirmaria a hipótese de se tratar de uma representação de Laocoonte, onde os filhos do sacerdote são bem menores que o pai. Não é possível estabelecer para os fragmentos, contudo, uma datação precisa. (Himmelmann, 1991, p.99)

A miniatura, datada de princípios do século V d.C., representa a morte de Laocoonte e seus filhos de maneira semelhante à do texto virgiliano: à esquerda da composição, Laocoonte, diante do templo de Netuno, está prestes a sacrificar um touro branco; à direita, o sacerdote é atacado juntamente com seus dois filhos - que aqui são figurados como pouco mais que bebês - por duas serpentes¹⁵. Os répteis são igualmente representados duas vezes: atacando, à direita, e vindo pelo mar, à esquerda. (fig.2) Aparentemente, porém, a miniatura não ilustra o episódio virgiliano literalmente, pois na *Eneida*, como se viu, as serpentes atacam primeiramente os filhos de Laocoonte, dirigindo-se posteriormente ao pai. Diferentemente de Virgílio, ainda, o sacerdote não é representado procurando libertar-se das espirais das serpentes ("*Ille simul manibus tendit divellere nodos*", 2,220), mas sim erguendo as mãos ao céu em um gesto de invocação aos deuses: "his striking gesture is rather one of appeal for help; it is the typical *orans* attitude."¹⁶ (Ettlinger, 1961, p.122) Segundo Ettlinger, as diferenças existentes entre a *Eneida* e a miniatura vaticana levam a crer que esta última se tenha baseado em alguma outra fonte que não o texto virgiliano. A clâmide esvoaçante do sacerdote, na miniatura, sugere que o seu protótipo tenha sido uma pintura (naturalmente, seria impossível representá-la em uma escultura). O fato de as moedas romanas representando o tema - datadas de fins do

15- Curiosamente, Laocoonte aparece com o rosto liso, à esquerda, e barbado, à direita. A diferença de aparência entre as duas figuras levou Brummer a acreditar que, na realidade, este último representante não o sacerdote, mas um servo. (Brummer, 1970, p.115, nota 64). Além de o nome de Laocoonte, contudo, aparecer escrito sobre ambas as figuras, a cena da esquerda corresponde perfeitamente ao relato virgiliano - "*Solemnes taurum mactabat ad aras...*" -, no qual não é feita, de resto, nenhuma menção a um servo.

16- Segundo Venturi, uma gravura de Marco Dente representa o episódio da morte de Laocoonte e seus filhos de acordo com a miniatura virgiliana: nesta gravura, com efeito, a posição de Laocoonte - com a perna direita ajoelhada sobre o altar, os dois braços alçados invocando ajuda - é praticamente idêntica à da miniatura; a disposição das serpentes e a representação dos filhos, contudo, assemelham-se à composição do grupo vaticano. O artista moderno aperfeiçoou, ainda, a construção da perspectiva do monte em segundo plano e do mar ao fundo. Sob o altar em que se apóia Laocoonte lê-se a inscrição PROVT IN II AENEIDOS / P.V. / MARONIS; na linha de baixo, aparecem um "S" e um "R" entrelaçados, os quais já Bartsch e Passavant haviam interpretado como um monograma de Rafael. Consoante Venturi, o mestre de Urbino teria realizado um desenho do *Laocoonte* a partir da miniatura do códice virgiliano - então pertencente ao seu amigo, cardeal Bembo - o qual posteriormente teria sido copiado por Marco Dente. (Venturi, 1889, p.102-104, fig.3)

século IV ou princípio do século V d.C. - assemelharem-se muito mais, por sua vez, à miniatura do códice virgiliano do que ao *Laocoonte* vaticano, fortaleceria, de acordo com Ettlínger, a hipótese da existência de um modelo original, comum tanto à miniatura quanto às moedas. De acordo com Magi, porém, estas são uma adaptação do próprio grupo escultórico, uma vez que representam as serpentes atacando simultaneamente *Laocoonte* e seus filhos sobre um altar.

As duas pinturas pompeianas - datadas do século I d.C. - parecem reproduzir, igualmente, o texto virgiliano, não mantendo nenhuma relação com o *Laocoonte* marmóreo¹⁷; em ambas o sacerdote, vestido e calçado, é atacado sobre um altar por uma das serpentes, que, no afresco da *Casa di Laocoonte* morde-o na espádua esquerda, e, no da *Casa del Menandro*, está prestes a morder-lhe a cabeça, enquanto ele com o braço procura afastá-la. Um dos filhos aparece, em primeiro plano, já morto, enquanto o outro luta ainda contra a segunda serpente. As duas cenas representam alguns espectadores e objetos que, devido à agitação dos acontecimentos, caem por terra. As pinturas acentuam, como o texto de Virgílio, a concepção da morte de *Laocoonte* como um sacrifício, representando o sacerdote apoiado em um altar atrás do qual aparece um touro fugindo. Segundo Ettlínger, mesmo havendo diferenças consideráveis entre as moedas, a miniatura vaticana e as pinturas pompeianas, é possível indicar alguns elementos semelhantes - notadamente a posição do sacerdote, com o joelho direito apoiado sobre o altar e a perna esquerda esticada -, os quais revelariam a existência de um protótipo comum, realizado provavelmente no século IV a.C.. (Ettlínger, 1961, p.122-24)

Particularmente controversa é a datação de uma gema etrusca, de cuja determinação depende, como se verá, a própria datação do *Laocoonte* vaticano. Essa gema, atualmente conservada no British Museum, representa a morte de *Laocoonte* e seus filhos de maneira muito semelhante à do grupo escultórico. Já Ch.Blinkenberg havia chamado a atenção para a obra - realizada, de acordo com ele, no século V a.C. -, a fim de demonstrar a derivação do *Laocoonte* marmóreo de um modelo antigo, provavelmente clássico¹⁸. Segundo Bernard Andrae, porém, parece claro que, na realidade, o *Laocoonte* não pode ter derivado de uma composição como aquela da gema, devendo esta, ao contrário, ter se baseado naquele. A datação da gema no século V a.C., contudo, argumentava fortemente contra essa hipótese, uma vez que o grupo escultórico, por razões estilísticas, não poderia

17- Uma das pinturas é conservada *in situ*, na assim chamada "Casa del Menandro" (fig.3); a outra, proveniente da "Casa di Laocoonte", encontra-se atualmente no Museu Nacional de Nápoles.

18- In *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*. Roma, v.42, p.189, fig.2, 1927

absolutamente ser anterior ao século II a.C. Quando posteriormente, entretanto, foi realizado um estudo aprofundado das gemas etruscas, concluiu-se que a pedra do British Museum pertence ao grupo de gemas trabalhadas segundo o estilo chamado "a globolo", o qual é conhecido somente na Etrúria, tendo sido praticado do século III ao último terço do século II a.C.. A gema deveria, portanto, ser anterior a c.130 a.C., mas provavelmente não muito mais antiga que isso, uma vez que poderia ser inserida entre os produtos tardios do estilo "a globolo". (Andreae, 1989, p.61-62)

F.Zazoff, entretanto, acredita que a gema seja anterior ao estilo "a globolo", datando-a entre os séculos IV e III a.C.; G.Uggeri, por sua vez, propõe que a pedra não seja autêntica, mas uma falsificação realizada a partir do grupo vaticano. (Zazoff, 1968, p.183, n.1040; Uggeri, 1961, p.286-91) Em um artigo recente, N.Himmelmann posiciona-se a favor da opinião de Zazoff, segundo a qual a gema londrina não foi trabalhada no estilo "a globolo". Consoante o estudioso, assim, a pedra deve ser considerada ou uma falsificação, como propusera Uggeri, ou um exemplar mais antigo do que Andreae havia suposto. (Himmelmann, 1991, p.98-99)

Finalmente, caberia mencionar um baixo-relevo marmóreo proveniente dos arredores de Alexandria (Egito), representando Laocoonte e seus filhos de maneira idêntica à do grupo escultórico. O relevo poderia ser datado, de acordo com alguns estudiosos, do século IV d.C.; foram levantadas dúvidas, contudo, a respeito da sua autenticidade¹⁹. O testemunho desta obra, se válido, permite visualizar o aspecto do grupo vaticano antes da perda de algumas das suas partes: o braço direito do pai e o do filho mais jovem aparecem dobrados, enquanto o do filho mais velho está erguido, com a mão espalmada virada para frente.

2-DATAÇÃO E PROVENIENCIA DO LAOCOONTE

As propostas de datação do *Laocoonte* vaticano, já no século XVIII, são controversas. Segundo Winckelmann, o grupo escultórico seria indubitavelmente um exemplar da arte grega, realizado na época de Alexandre Magno - que em sua opinião constituía o período áureo desta arte. (Winckelmann, 1990, p.240) De acordo com Lessing, contudo, o grupo deveria

19- Cfr. Magi, 1960, p.25-26, fig.19. Segundo Howard, o relevo foi feito a partir da reconstrução de Wagnon realizada no século XIX. (Howard, 1990, p.50-51, fig.53)

ter sido realizado em época romana imperial²⁰. (Lessing, 1957, p.218-26) Heinrich Brunn, em 1853, chamara a atenção para as afinidades estilísticas existentes entre o *Laocoonte* e o *Touro Farnese*, cujo original marmóreo fora conduzido de Rodas a Roma em 42 a.C. O grupo deveria, portanto, ter sido realizado no período helenístico. (Brunn, 1853, p.475-92, *apud* Andreae, 1989, p.56)

A descoberta do altar de Pérgamo, cujos primeiros fragmentos foram recuperados em 1865 por Carl Humann, revelou-se de fundamental importância para o estabelecimento da datação do *Laocoonte*.

O altar, que se situava na acrópole de Pérgamo, vizinho ao templo de Atena *Pollis*, era dedicado a Zeus *Soter*, tendo sido provavelmente erigido sob o reinado de Eumenes II (197-159a.C.) Uma grande base de 2,5m de altura (exceto nas duas extremidades), ornada com um grande relevo que se estendia ininterruptamente por 120m, erguia-se sobre cinco degraus, sustentando a parte superior da estrutura; sobre esta base encontrava-se o assim chamado pequeno friso, de 87m de comprimento, figurando a lenda de Telefo, mítico fundador de Pérgamo. Ao redor deste recinto, havia uma fileira de colunas jônicas²¹.

O friso maior representa uma Gigantomaquia: na parte oriental é figurada a luta dos gigantes contra as divindades olímpicas; ao norte, contra os deuses da noite; ao sul, contra os da luz; e a oeste, contra as divindades marinhas e Dionísio²². Segundo H.W.Janson, as vitórias dos deuses simbolizam as vitórias de Atalo I, pai de Eumenes, sobre os gálatas: "Such a translation of history into mythology had been an established device in Greek art for a long time: victories over the Persians were habitually represented in terms of Lapiths battling Centaurs or Greeks fighting Amazons. But to place Attalus I in analogy with the gods themselves implies an exaltation of the ruler that is Oriental rather than Greek in origin."(Janson, 1977, p.141)

20- Nos capítulos V, VI e XXVI do *Laocoonte*, Lessing cita a opinião de diversos autores que se dividiam quanto à questão de o grupo escultórico ser anterior ou posterior à *Eneida*. Segundo Marliani e Montfaucon, a descrição de Virgílio teria servido de modelo aos escultores - opinião à qual Lessing se inclina -; de acordo com Maffei, Richardson e De Hagedorn, porém, foi o poeta quem imitou os artistas.

21- Os fragmentos dos relevos do altar foram levados em 1879 para Berlim, onde foi feita posteriormente uma reconstrução de todo o monumento.

22- De acordo com E.Simon, 1975, o agrupamento dos deuses no friso da Gigantomaquia relaciona-se com as respectivas genealogias na *Teogonia* de Hesíodo.

Já no século XIX, diversos estudiosos chamaram a atenção para a impressionante afinidade estilística existente entre o *Laocoonte* e as figuras do altar de Pérgamo, as quais pelo tenso movimento, pela força dramática na representação de sentimentos de sofrimento, pela potência muscular, pelos fortes contrastes de luz e sombra, faziam imediatamente pensar no grupo escultórico. O gigante Alcioneu - particularmente após a reintegração do braço Pollak ao *Laocoonte* - revela, evidentemente, uma grande semelhança com o sacerdote troiano (fig.4). Pouco depois da divulgação do friso representando a Gigantomaquia, Reinhard Kekulé apontou a sua importância para a avaliação do *Laocoonte*(1883). Adrien Wagnon(1881), Johannes Overbeck (1882) e Adolf Trendelenburg(1884) hipotizaram a quase contemporaneidade do friso e do grupo escultórico, enquanto Heinrich Brunn, em 1881, propunha que por razões históricas e estilísticas o *Laocoonte* seria anterior ao altar de Pérgamo, devendo ter sido realizado no século III a.C..²³

No princípio do nosso século, entretanto, surgiu uma nova proposta de datação do *Laocoonte*. Em 1905 - mesmo ano da descoberta do braço Pollak - Christian Blinkenberg publicou uma inscrição gravada na base de uma estátua perdida, encontrada na acrópole de Lindos, em Rodas; segundo a inscrição, a estátua representava *Philippos Philipou* e Agauris, filha de Herodotos (provavelmente esposa de Filipos), tendo sido realizada por *Athanasoros Hagesandrou*²⁴. Como se sabe, Plínio havia se referido aos escultores do *Laocoonte* como "Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii".²⁵ Blinkenberg datou a inscrição de 42

23- *Apud* Andreae, 1989, p.56

24- A base encontra-se atualmente no Museu Arqueológico Nacional de Copenhagem.

25- *Nat.Hist.*,XXXVI,37. A passagem em que Plínio se refere ao *Laocoonte* é a seguinte: "*nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiiis obstante numero artificium, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum, ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii*". Segundo a tradução inglesa: "Beyond these men, there are not a great many more that are famous. The reputation of some, distinguished though their work may be, has been obscured by the number of artists engaged with them on a single task, because no individual monopolizes the credit nor again can several of them be named on equal terms. This is the case with the Laocoon in the palace of General Titus, a work superior to any painting and any bronze. Laocoon, his children and the wonderful clasping coils of the snakes were carved from a single block in

a.C. (ano em que Filipos tornara-se sacerdote de Atena Lindia), e relacionou o Atenodoro filho de Hagesandro a um dos escultores do *Laocoonte* mencionados por Plínio. Identificando esse Atenodoro e o Hagesandro igualmente citado por Plínio com os dois irmãos homônimos, filhos de um Hagesandro, que aparecem na lista de sacerdotes de Atena Lindia respectivamente em 22 e 21 a.C., Blinkenberg acreditou poder reconstituir a árvore genealógica dos artistas do *Laocoonte*. De acordo com o estudioso, o fato de os dois irmãos terem aparecido sucessivamente na lista dos sacerdotes, tendo Atenodoro inclusive recebido uma menção honorífica, levaria a crer que estas supostas honras se referiam ao seu trabalho enquanto escultores. Os artistas do *Laocoonte* seriam, portanto, os irmãos Atenodoro e Hagesandro - filhos de Hagesandro - e Polodoro, os quais teriam realizado o grupo em c.25 a.C.. Ainda que nenhum indício confirmasse que os dois irmãos cujo nome comparecia na lista dos sacerdotes de Atena em 22 e 21 a.C. eram escultores, até 1957 a hipótese de Blinkenberg foi aceita pela maior parte dos estudiosos, principalmente depois de ter sido elevada à categoria de tese oficial por Walter Amelung, em 1908, no catálogo das *Sculpturen des Vaticanischen Museums*.

Gisela Richter, contudo, chamara novamente a atenção para as afinidades estilísticas existentes entre o altar de Pérgamo e o *Laocoonte*, o qual, segundo a autora, teria sido realizado pouco depois do friso pergamenho, i.e., em meados do século II a.C.. (Richter, 1950, p.301; 1951, p.66-70) Se a datação proposta por Blinkenberg estivesse correta, "the group would seem to be the only work of the baroque, ultra-realistic style at so late a time, and would change the whole picture of Greek sculpture of the first century B.C. (...)" (Richter, 1951, p.60)

Consoante a estudiosa, não é possível relacionar os dois sacerdotes de 22 e 21 a.C. nem com o escultor Atenodoro que aparece, como se verá, em diversas inscrições datadas do século I a.C.,²⁶ nem com o Atenodoro do século II a.C., o qual seria um dos artistas do *Laocoonte*. Em primeiro lugar, a menção honorífica conferida ao sacerdote Atenodoro, segundo a própria inscrição da lista dos sacerdotes de Atena Lindia, não faz nenhuma referência ao seu trabalho como escultor, mas antes ao fato de ele ter mostrado *eusebia*, *arete*, *eunoia*, etc.. Além disso, Plínio não menciona quaisquer relações de parentesco entre os escultores do *Laocoonte*. Quanto às bases do século I a.C. nas quais se encontra o nome de Atenodoro, Richter recorda que muitas delas "are on small bases on which statuettes must have been mounted, not important sculptures comparable to the Laokoon;

accordance with an agreed plan by those eminent craftsmen Hagesander, Polydorus and Athenodorus, all of Rhodes."

26- Cfr. p.24 desta dissertação para a enumeração das bases em que aparece o nome de Atenodoro.

and the two (lost) bronze statues with the signature in Lindos, were portraits, such as we should expect in the period in question, not an imaginative, mythological creation."²⁷ (Richter, 1951, p.68) Finalmente, Richter argumenta que os nomes Atenodoro e Agesandro eram muito comuns em Rodes durante várias gerações, mencionando diversas inscrições datadas entre fins do século III a.C. e o século I a.C. em que estes nomes aparecem. O próprio Plínio, de resto, atribui a um Atenodoro *feminas nobiles*, sem fazer nenhuma referência à identidade entre este escultor e um dos autores do *Laocoonte*. (*Nat.Hist.*, XXXIV, 86) Seria mais provável, assim, que "the Athanodorus and Hagesandros who collaborated on the Laokoon lived in the second century B.C. and belonged to another generation from those who appear in the first-century inscriptions. Then the Laokoon would be one of many statues taken from Rhodes to Italy in the time of general looting and later became a prized possession of the Emperor Titus, and it would take its place in the period in which it stylistically belongs - that of the Pergamene Gigantomachy and of the originals of the portrait of Homer, of the bearded Capitoline Centaur, and the hanging Marsyas." (Richter, 1951, p.70)

Somente em 1957, entretanto, dois acontecimentos vieram a destruir peremptoriamente a hipótese de Blinkenberg: o primeiro foi o restauro do grupo, efetuado por Filippo Magi; e o segundo a descoberta, em Sperlonga, de diversos fragmentos marmóreos, entre os quais se encontrou uma inscrição onde aparecem os nomes dos três artistas ródios mencionados por Plínio como os escultores do *Laocoonte*.

Nesta inscrição, lê-se o seguinte texto: "Atenodoro, filho de Agesandro, e Agesandro, filho de Faiono, e Polidoro, filho de Polidoro, ródios, fizeram isto."²⁸ Atenodoro e Hagesandro, portanto, não poderiam ser irmãos, uma vez que têm pais diferentes. Mesmo admitindo que este Atenodoro fosse a mesma pessoa que recebeu uma menção honorífica em 22 a.C. devido ao fato de ter esculpido o *Laocoonte*, poder-se-ia objetar por que tal honra estendeu-se a um seu irmão que não era escultor, e não aos outros dois artistas que realizaram o grupo. (Magi, 1960, p.35) A inscrição de Sperlonga, assim, ao mesmo tempo em que apresentava um outro elemento para as pesquisas relativas à datação e à proveniência do *Laocoonte*, desestabilizava as propostas precedentes, obrigando os estudiosos a, mais uma vez, praticamente partir da estaca zero.

27- Rice, todavia, acredita que estas bases pertençam a cópias realizadas a partir de famosas obras de Atenodoro. (Rice, 1986, p.248)

28- Para uma fotografia da inscrição cfr. Andraee, 1989, fig. 21; Magi, 1960, fig. 24; Rice, 1986, fig.2. Magi, p.35, e Rice, p.239, transcrevem o texto em grego.

Os fragmentos foram descobertos em uma bela gruta situada em uma das extremidades da praia de Sperlonga, localidade situada pouco mais de 100km ao sul de Roma. No interior desta gruta há um espelho d'água de forma circular, que se alarga para o exterior em uma espécie de piscina quadrangular; no centro da piscina, como uma pequena ilha, ergue-se o triclinio. (Andreae, 1989, p.69; Stewart, 1977, p.80) Nessa mesma praia, encontram-se as ruínas da assim chamada *villa* de Tibério, onde este mantinha um *praetorium*, i.e., uma casa de campo imperial. (Andreae, 1983, p.132; Stewart, 1977, p.83) Tácito e Suetônio referem que enquanto Tibério, em 26 d.C., ceava em uma gruta natural em "*Speiunca*", enormes massas de pedra despençaram do teto e mataram alguns dos servos; Tácito narra, ainda, que Seiano, prefeito do pretório, jogou-se sobre o imperador salvando-lhe a vida (*Anais*, IV,59; *Tibério*, 39). A partir desta data, porém, Tibério não quis permanecer na *villa*, acabando por se retirar para Capri - onde, aliás, também foi encontrada, uma inscrição com o nome de Atenodoro.²⁹

Por causa da inscrição contendo os nomes dos três artistas ródios mencionados por Plínio, Giulio Jacopi, superintendente de Antiguidades de Roma e do Lácio na época das descobertas de Sperlonga, acreditou que os fragmentos encontrados em 1957 pertencessem a um grupo representando o Laocoonte (Jacopi, 1958). Os estudiosos logo puderam perceber, contudo, que os fragmentos não constituíam uma figuração do episódio de Laocoonte, mas sim diversas representações do mito de Ulisses, a saber, o furto do Paládio, a Cila, a recuperação do cadáver de Aquiles, e o enceguecimento do ciclope Polifemo, compondo o que o estudioso norueguês Hans Peter L'Orange chamou "uma Odisséia em mármore"³⁰.

Segundo Stewart, o programa iconográfico da gruta de Sperlonga tinha a intenção de mostrar Ulisses em situações que pudessem revelar os diferentes aspectos da sua personalidade: "*his pietas towards Achilles, his dolus towards Diomedes, his virtus in the fight with Scylla, and his calliditas in the blinding of Polyphemus.*"³¹ (Stewart,

29- Cfr. Rice, 1986, p.240, n.3. O texto da base diz: "Atenodoro, filho de Agesandro, ródio, fez isto."

30- L'Orange, 1964. Cfr. Andreae, 1983, p.91-92, para uma bibliografia sobre as discussões referentes aos grupos de Sperlonga a partir da sua descoberta.

31- Os episódios do enceguecimento de Polifemo e da passagem pelo estreito de Cila são narrados na *Odisséia*; o resgate do cadáver de Aquiles é mencionado por Sófocles (*Philoctetes*, 372-73), e a tentativa de matar Diomedes, durante o rapto do Paládio, parece ter comparecido pela primeira vez na *Pequena Ilíada* - poema do Ciclo épico. Este último episódio revela particularmente o aspecto enganador do caráter de Ulisses: segundo uma profecia, os gregos não poderiam reconquistar

1977, p.78) De acordo com este estudioso, os grupos escultóricos foram provavelmente erigidos na gruta por ordem do próprio Tibério, que poderia deleitar-se em sua contemplação enquanto promovia seus banquetes: em primeiro lugar, a antiga "Spelunca" mencionada por Suetônio e Tácito preserva seu nome na moderna Sperlonga; ambos referem, ainda, que o imperador estava ceando durante o desmoronamento que quase tirou-lhe a vida; o triclinio aparece voltado para o interior da gruta - onde os grupos estariam originalmente situados -; e, finalmente, haveria certos paralelos estilísticos entre as estátuas de Sperlonga e outras obras realizadas na época em que Tibério era imperador.

Stewart recorda que, graças a Suetônio, Plínio e outras fontes da época, pode-se tomar conhecimento do profundo interesse de Tibério pela arte e pela literatura, assim como de seus "dining habits". Suetônio menciona os lautos banquetes promovidos pelo imperador, os quais chegavam a durar dois dias e uma noite; Plínio, igualmente, fornece inumeráveis detalhes acerca das suas predileções gastronômicas. No campo das artes visuais, Tibério parecia preferir as obras do século IV a.C. e do período helenístico, enquanto na literatura demonstrou particular inclinação pelos poetas Euforion, Rianos e Partênios, cujos versos procurava imitar. Suetônio refere-se, ainda, ao profundo interesse que o imperador nutria pela mitologia, o qual, segundo as palavras do próprio Suetônio, podia chegar a extremos ridículos: Tibério tinha o hábito de testar os conhecimentos de seus convivas perguntando, por exemplo, quem era a mãe de Hécuba, qual era o nome de Aquiles quando se escondia entre as donzelas, ou quais canções as sereias cantavam. Segundo Stewart, os versos de Euforion, em sua tendência ao extravagante, ao obscuro e ao monstruoso, podiam ser comparados às esculturas de Sperlonga e ao próprio *Laocoonte*; além disso, este poeta referiu-se certamente a pelo menos dois dos temas utilizados pelos

Tróia enquanto a cidade estivesse sob a proteção do Faládio, i.e., a divina imagem de Palas Atena. Diomedes e Ulisses são então convocados para raptar o simulacro. Como Ulisses ajuda Diomedes a escalar as muralhas de Tróia, este último é o primeiro a alcançar o templo e arrebatá-lo, o qual vai portando durante o caminho de volta ao acampamento. Ulisses, então, pensa em eliminar seu companheiro para que possa ele próprio levar a sacra imagem aos gregos, contando-lhes que somente ele pudera sobreviver à arriscada empresa. Quando, porém, toma a arma para assassinar Diomedes, este percebe sob a luz lunar o brilho da sua espada, e, reconhecendo o seu propósito, obriga-o a caminhar na sua frente.

escultores ródios.³² Todos esses elementos seriam suficientes, de acordo com Stewart, para supor que "the literary and artistic tastes of Tiberius, together with his known predilections in dinner-table entertainment, were such as to furnish a suitable climate in which sculpture of this kind (as *esculturas de Sperlonga*), erudite, academic and monstrous, could have flourished." Consoante este estudioso, assim, "the whole complex of sculptures was placed there for the pleasure - and at the behest - of the emperor." (Stewart, 1977, p.83-86)

Segundo Stewart, haveria duas explicações possíveis para o fato de Tibério ter escolhido Ulisses como tema das esculturas de Sperlonga. Em primeiro lugar, existia uma antiga conexão entre o herói e a Itália, a qual remonta a Hesíodo (*Teogonia*, 1011-16); e em segundo lugar, o próprio caráter de Ulisses revelaria afinidades com o do imperador. (Stewart, 1977, p.87-88) B.Andreae traz à consideração, ainda, uma possível relação entre a família Cláudia - à qual Tibério pertencia - e Ulisses: na ilha de Eea, o herói teria gerado com Circe um filho, Telegono, considerado o mítico fundador da cidade de Túsculo. No território desta cidade surgira a legendária Regillo, da qual se teria originado a estirpe dos Cláudios. Andreae indica como diversos membros dessa família demonstraram uma predileção pela representação de Ulisses, sugerindo que, enquanto a família Júlia considerava-se descendente de Enéias, os Cláudios acreditavam ser Ulisses o seu ancestral. (Andreae, 1989, p.72-73)

A datação dos grupos de Sperlonga - que, como se pode facilmente perceber, relaciona-se diretamente com a datação do *Laocoonte* - não tem sido objeto de consenso entre os estudiosos³³. O desmoronamento na gruta relatado por Tácito e Suetônio, em 26 a.D., constitui um *terminus ante quem*; o *terminus post quem*, entretanto, é bem mais difícil de se determinar. De acordo com Stewart, a história arquitetônica da gruta indica que a instalação das esculturas deve ter ocorrido durante o primeiro século do Império, mais provavelmente durante a época de Augusto ou Tibério³⁴. O estudioso acredita, ainda, que existam algumas evidências para indicar - "though not, as yet, to prove" - que os grupos foram originariamente concebidos para serem alojados na gruta italiana - descartando, portanto, a idéia de se

32- Além do mito de Laocoonte (cfr.*supra*), Euforion parece ter se dedicado ao episódio do furto do Paládio. (Sérvio, *ad Aen.* II, 79)

33- As opiniões cobrem um período de quase 300 anos, de c.200 a.C. até fins do século I d.C. Cfr. Stewart, 1977, p.77, nota 12, para referências.

34- A colocação dos grupos na gruta não poderia absolutamente ser anterior, segundo Stewart, a 30 a.C. (Stewart, 1977, p.77)

tratarem de obras trazidas do leste³⁵. Isto poderia corroborar a hipótese de as esculturas terem sido criadas por ordem do próprio Tibério, i.e., no primeiro quarto do século I d.C.. Stewart considera também a possibilidade, entretanto, de todos os grupos de Sperlonga serem cópias ou versões de originais helenísticos, sendo assim extremamente difícil determinar a data de cada um em particular: "(...) since the "third companion" (do grupo de Polifemo) and the Odysseus (do grupo representando o furto do Paládio) (...) are almost certainly copies, the probability that all the Sperlonga sculptures and even the Laocoon are not themselves originals but high-quality copies or versions of Hellenistic pieces is enormously increased, all five groups being the work of the same atelier. It thus becomes impossible to determine on stylistic grounds when any of the groups was carved, since it can never be proved that any of them is not a copy, and thus that all do not simply follow the style(s) of their respective Hellenistic originals." (Stewart, 1977, p.77 e 88-9)

A hipótese de todas as esculturas da gruta tiberiana serem cópias de obras helenísticas foi particularmente desenvolvida por Bernard Andreae. Partindo fundamentalmente do confronto entre reproduções dos grupos figurados em Sperlonga, o estudioso acreditou poder concluir que nenhuma das esculturas da gruta poderia ser considerada original.

Existem fragmentos de não menos de dez cópias do assim chamado *Pasquino*, que representa a recuperação do cadáver de um guerreiro. Essas cópias são todas datadas da época imperial romana (em um período posterior, entretanto, a 26 d.C.). Que o grupo de Sperlonga não possa ser o original, de acordo com Andreae, resulta de duas diferenças específicas que aparecem no confronto com as demais cópias. Em primeiro lugar, em Sperlonga o tendão do guerreiro morto encontra-se ferido, e, em segundo, o seu corpo não parece ter sido representado nu, mas antes portando uma couraça. Enquanto nas demais cópias o herói caído é interpretado como sendo Pátroclo, cujo corpo e armas são recuperados por Menelau, as duas supracitadas variantes de Sperlonga levariam a crer que, ali, o grupo representaria Ulisses resgatando o cadáver de Aquiles. Em imagens mais antigas o mesmo grupo figura o guerreiro caído ora nu, ora armado, indicando que o modelo

35- A *Cila* e o *Polifemo* teriam sido ideados para serem vistos a partir do triclinio; além disso, sua própria estrutura adaptar-se-ia especificamente à arquitetura da gruta. (Stewart, 1977, p.88-89) Pollit compartilha da opinião segundo a qual as obras de Sperlonga teriam sido criadas especialmente para serem instaladas na gruta italiana. (Pollit, 1986, p.124) De acordo com Andreae, porém, os argumentos de Pollit indicam apenas que estas foram concebidas em função da sua colocação em uma paisagem natural. (Andreae, 1989, p.192, nota 8)

iconográfico servia tanto para representar Menelau e Pátroclo quanto Ajax ou Ulisses e Aquiles. "A variante figurativa de Sperlonga não é única, mas não pode absolutamente representar a versão original." (Andreae, 1983, p.119-122; 1989, p.91-92) Segundo B.Schweitzer, o protótipo seria um grupo brônzeo helenístico proveniente de Pérgamo, que reproduzia Pátroclo e Menelau³⁶.

Representando o rapto do Paládio, além do grupo de Sperlonga, existe um relevo de dimensões reduzidas (c.160d.C.) e duas cópias de mármore, uma no Museu Nacional Romano e outra no Palácio Mattei³⁷. O confronto com estas cópias, mais uma vez, revelaria que a obra de Sperlonga não poderia ser o modelo, mas sim uma outra cópia de um original perdido: o manto que cobre o torso de Ulisses, em Sperlonga, enrola-se no braço esquerdo do herói ao mesmo tempo em que pende ao longo das suas costas; na cópia do Museu Nacional Romano, porém, este último movimento não aparece. Uma vez que o andamento mais lógico da vestimenta seria ou enrolar-se no braço ou pender pelas costas, Andreae conclui que a figura de Sperlonga apresenta uma variante em relação ao protótipo, o qual teria sido mais fielmente representado na cópia do museu romano. Além disso, o estudioso pôde notar que, nas três versões conhecidas do grupo, aparece do lado direito do peito de Ulisses a marca de um esteio de mármore destinado a sustentar o braço do herói, esculpido no mesmo bloco de pedra. Esta marca, contudo, posiciona-se em locais diferentes em cada uma das cópias: em Sperlonga, acima do mamilo; no Museu Nacional, abaixo, e no Palácio Mattei, junto a este. Não se poderia facilmente explicar, segundo Andreae, por que os três corpos - que de resto são copiados com tanta exatidão - variem neste particular. Se o modelo tivesse tido um esteio para o braço, não teria sido difícil reproduzi-lo em seu local exato. A solução do problema, de acordo com o estudioso, seria admitir que no modelo original não havia nenhum esteio, devendo os copistas introduzi-lo cada qual da maneira que julgava mais apropriada. E se o original não possuía esse suporte, então deve ter sido realizado em bronze, o qual, contrariamente ao mármore, não tem necessidade de reforços desse tipo. (Andreae, 1983, p.124-29, figs.90-97; 1989, p.92-93)

O terceiro grupo representa o enceguecimento de Polifemo: estando o ciclope adormecido, Ulisses e seus companheiros encontram-se prestes a vazar seu único olho com uma imensa estaca de madeira. Na villa Adriana havia uma reprodução precisa desta obra, da qual restaram apenas três

36- Schweitzer, 1936. Do grupo de Sperlonga aparecem conservados apenas os fragmentos das pernas e da mão do guerreiro morto.

37- Do grupo de Sperlonga restaram a cabeça de Diomedes, o braço esquerdo com o qual este segura o Paládio, e todo o corpo de Ulisses, excetuando a cabeça e a mão direita.

cabeças pertencentes a companheiros de Ulisses. O trabalho mais acurado destas últimas em relação aos fragmentos de Sperlonga excluiria, de acordo com Andreae, a possibilidade de estes lhe terem servido de modelo; ambos teriam por protótipo, consoante o estudioso, um mesmo original brônzeo, o qual teria sido aquele reproduzido em um sarcófago proveniente de Catania, datado de c.180 d.C.. (Andreae, 1983, fig.53) Com variantes em relação à composição de Sperlonga, o episódio de Polifemo é representado no frontão de éfeso - onde Ulisses aparece entregando uma copa de vinho ao ciclope com o propósito de embriagá-lo - e em diversas outras representações em mosaicos, estatuetas e relevos. Especialmente importante seria um mosaico na *Domus Aurea* neroniana, datado entre 64 e 68 d.C., onde se representa a oferta de vinho a Polifemo: colorido em um uniforme tom brônzeo, que inclui tanto a pele das figuras quanto os panejamentos, o mosaico constitui para Andreae um testemunho da existência de um célebre original de bronze representando o tema, o qual o artista da época neroniana teria copiado. O protótipo teria sido utilizado no próprio frontão de éfeso e em uma outra cópia cujos fragmentos foram descobertos, em 1969, submersos no golfo de Baía. Esses fragmentos, datados em c.45 d.C., revestem-se de particular importância para Andreae, visto que provariam a possibilidade da realização de cópias de alto nível naquele período; o virtuosismo observado em obras como as de Sperlonga não mais poderia ser considerado, assim, indício seguro de uma criação original. (Andreae, 1983, caps.VIII e X, fig.23-45 e 53-78; 1989, 93-94)

Foram encontrados na gruta italiana, finalmente, fragmentos do grupo da Cila, representando o momento em que a nave de Ulisses é atacada pelo terrível monstro de cuja cintura nascem ferozes cães e caudas de peixes³⁸. No barco do herói - onde na proa aparece o timoneiro tendo a cabeça agarrada por Cila - lê-se a supracitada inscrição com o nome dos artistas ródios. De acordo com Andreae, também esse grupo seria uma cópia marmórea de um original brônzeo helenístico, cuja primeira reprodução comparceria em um pequeno relevo em cerâmica proveniente de Rodas, datado da primeira metade do século II a.C. (Andreae, 1989, fig.25) Uma segunda cópia do protótipo brônzeo seria uma estampa em argila proveniente de Didima, datada de fins do século II a.C..(Andreae, 1989, fig.27) O grupo reaparece claramente, ainda, em um relevo no fundo de uma taça de Boscoreale, datada no terceiro quarto do século I d.C., em

38- Embora já nas primeiras representações conhecidas de Cila esta apareça como uma jovem - frequentemente, bastante bela - da cintura para cima, em Homero ela é descrita como um monstro de doze pernas, seis pescoços e bocas, e três fileiras de dentes. (*Odisséia*, XII, 62-66) Restaram poucos fragmentos do grupo de Sperlonga; para a sua reconstituição, cfr. Andreae, 1989, p.75 e seq.

um *applique* galo-romano, e em medalhões do século IV a.C. de Roma e de Constantinopla. (Andreae, 1989, figs.26, 29 e 30)

Fontes medievais bizantinas mencionam um grupo representando Cila, cuja descrição concorda com a obra de Sperlonga. Segundo essas fontes, datadas entre o século VI e 1213, o grupo encontrava-se na *insula* de forma alongada que dividia a pista do hipódromo de Constantinopla. Em 1204 os francos saquearam o hipódromo e fundiram a *Cila* para fazer moedas³⁹. Na *Antologia Palatina*, encontram-se dois epigramas de poetas desconhecidos onde a *Cila* é descrita como uma obra de arte fundida em bronze⁴⁰. Segundo Andreae, esse seria o original perdido do grupo de Sperlonga, o qual teria sido realizado em Rodas; o estudioso data o protótipo, baseado nas afinidades estilísticas existentes entre este, o altar de Pérgamo, e outras obras da primeira metade do século IIa.C., em c.180 a.C.⁴¹.

A inscrição contendo os nomes dos escultores ródios citados por Plínio, como foi mencionado, encontrava-se na proa da nave de Ulisses, no grupo da *Cila*. O verbo *poiein*, segundo Andreae, refere-se ao trabalho escultórico em si, e não à ideação das obras, não comprometendo absolutamente, portanto, a hipótese de estas serem cópias. De acordo com Rice e Robertson, igualmente, a inscrição menciona os responsáveis pelos próprios grupos de Sperlonga, e não pelos protótipos helenísticos. (Andreae, 1989, p.96; Rice, 1986, p.234, nota 47, e 244; Robertson, 1975, p.541) A datação das assinaturas dos artistas foi amplamente discutida pelos estudiosos, cujas propostas abrangem um arco que vai de fins do século II a.C. até fins do século I d.C.. (Stewart, 1977, p.89) Segundo o parecer da especialista em epigrafia Margherita Guarducci, a inscrição de Sperlonga pode ser datada da época imperial romana, tendo sido realizada por um "scalpellino non molto abile che si fosse proposto d'imitare

39- Um importante estadista e historiador bizantino mencionou, entre as obras de arte destruídas pelos conquistadores, "o antiquíssimo monstro, Cila, mulher até os flancos como exibem os seios gigantescos e a fúria violenta, e embaixo terminando em bestas que avançam sobre a nave de Ulisses e devoram muitos dos seus companheiros." (apud Andreae, 1989, p.104-105) Uma segunda descrição bizantina do grupo é citada por um autor anônimo em um elenco das obras de arte de Constantinopla. (ibid., p.105)

40- Segundo a tradução italiana em Andreae, 1989, p.106: "Se il metallo non scintilasse e non rivelasse in tal modo / che è qui un'opera d'arte plasmata per noi dal dio Efesto, / si penserebbe da lontano di veder ergersi viva Scilla(...)"

41- Para a proveniência ródia da obra e seu significado político de acordo com Andreae, cfr. Andreae, 1989, p.108 e seg.

una grafia più antica."⁴² Analisando as letras da base encontrada em Rodes com o nome de Atenodoro filho de Hagesandro, datada de 42 a.C., Guarducci conclui que elas são muito diferentes daquelas da inscrição de Sperlonga, não permitindo inferir, portanto, que o Atenodoro da base ródia e o Atenodoro de Sperlonga sejam a mesma pessoa.

De acordo com Magi, a inscrição teria sido adicionada posteriormente ao grupo da *Cila*⁴³. (Magi, 1960, p.39-40) A reconstrução da obra, entretanto, demonstrou que ela dificilmente foi integrada ao grupo após a sua realização: a laje na qual a inscrição aparece não está separada, como inicialmente se acreditara, mas forma uma parte integrante da nave. (Andreae, 1989, p.73; Rice, 1983, p.244; Stewart, 1977, p.89)

Ainda a propósito das esculturas de Sperlonga, caberia mencionar que diversos estudiosos acreditam serem os artistas do *Laocoonte* os mesmos que realizaram os grupos da gruta italiana: além da coincidência dos nomes e da sua proveniência, o próprio trabalho escultórico revelaria que as obras foram criadas pelo mesmo ateliê. (Andreae, 1983, p.115; Magi, 1960, p.41; Stewart, 1977, p.76) A determinação da datação desses trabalhos, portanto, deveria forçosamente estar relacionada.

As descobertas de Sperlonga, como se pôde perceber, abriram novamente as portas para pesquisas relativas à datação do *Laocoonte*, as quais puderam a partir de então libertar-se da cronologia proposta por Blinkenberg e explorar novas possibilidades. Se, por um lado, a evidente afinidade estilística existente entre o *Laocoonte* e o altar de Pérgamo indicava uma datação do grupo no século II a.C., por outro, as semelhanças com as esculturas de Sperlonga e a inscrição indicariam o século I d.C. como data provável da realização da obra. O restauro de 1957 parece ter aproximado mais ainda o sacerdote troiano, ao dar-lhe o braço direito alçado, do gigante Alcioneu de Pérgamo; entretanto, um exame petrográfico feito nesta ocasião revelou que a parte posterior do altar onde se apoia *Laocoonte* é feito de mármore de Carrara, o qual passou a ser utilizado somente a partir da época de Júlio César.

42- O parecer da professora Guarducci é transcrito por Magi, 1960, p.39-40.

43- B.Conticello parece ter compartilhado da opinião segundo a qual a inscrição foi realizada posteriormente aos grupos: de acordo com o estudioso, as assinaturas originais teriam sido esculpidas na base da nave da *Cila*, tendo sido deixadas em Rodes por ocasião do transporte do grupo a Roma. A inscrição atual seria, segundo Conticello, aproximadamente 100 anos posterior ao grupo. (Cfr. Rice, p.244, nota 74)

De acordo com F.Magi, contudo, este bloco pertence à parte de um restauro efetuado em época imperial romana ou, mesmo, durante o Renascimento. O *Laocoonte*, consoante o estudioso, é uma obra original ródia, que, por razões estilísticas pode ser aproximado do altar de Pérgamo: "Pathos, composizione, movimento, groviglio: sono tutti elementi di utile confronto. In special modo valga il paragone con il gruppo del gigante Alcioneo con Atena e la Madre Terra (...)"(Magi, 1960, p.41) O estudioso percebe, porém, certas diferenças entre o grupo vaticano e o friso de Pérgamo: o primeiro, de acordo com o estudioso, seria mais "clássico", mais contido, mais linear, ao passo que o segundo possuiria formas mais exuberantes e forçadas em um sentido antinatural, ao mesmo tempo em que apresentaria superfícies tratadas de modo mais compacto e simplificado. Partindo dessas observações, Magi propõe uma datação do *Laocoonte*, não como pensara G.Richter, pouco posterior ao altar de Pérgamo, mas sim anterior a ele, em c.200 a.C.. Imaginar a realização do friso de Pérgamo anterior à do grupo escultórico "sarebbe quasi come se si considerasse naturale il prorompere del barocco berniniano senza il precedente dell'arte di Michelangelo. E non a caso richiamo qui il Buonarroti, perché a me pare che il *Laocoonte* sia veramente michelangiolesco e di quella maniera che si è usi chiamare "seconda". *Mutatis mutandis*, c'è in comune la evidente volontà di esaltare nella figura umana il pathos e il movimento fino all'ultimo limite possibile, anche nella superficie dei corpi e dei panneggi, senza però venir meno a quel rispetto ideale della realtà che è caratteristico retaggio dell'arte classica."(Magi, 1960, p.43) O confronto entre o *Laocoonte* e outras obras do princípio do século II a.C., como a *Niké de Samotrácia* ou o *Fauno Barberini*, confirmariam, segundo Magi, a datação do *Laocoonte* neste mesmo período.

Em um artigo mais recente, contudo, Rice rejeita as tentativas de datação do *Laocoonte* e dos grupos de Sperlonga baseadas em critérios estilísticos, propondo um reexame dos documentos epigráficos onde aparecem os artistas ródios mencionados por Plínio. De acordo com Rice, podem a princípio ser estabelecidas três conclusões a respeito dos grupos de Sperlonga, as quais não necessitariam de maiores confirmações: todas as obras encontradas na gruta foram produzidas pelo mesmo ateliê no mesmo período; cada uma delas deriva de um protótipo helenístico; as esculturas foram realizadas em alguma locação desconhecida, tendo já sido concebidas para serem transportadas⁴⁴. São especificamente tratadas neste artigo, portanto, questões

44- Já Stewart, 1977, p.89, havia chamado a atenção para detalhes como os pequenos esteios entre os dedos dos pés de Polifemo, os quais poderiam ser explicados como uma proteção contra rupturas durante o transporte. Rice utiliza o mesmo argumento. (Rice, 1986, p.234, nota 48)

relativas à genealogia dos três escultores e à possibilidade de os grupos de Sperlonga terem sido criados especialmente para a gruta, as quais poderiam precisar, segundo a autora, a datação dessas esculturas e do próprio *Laocoonte*.

Rice acredita que havia um único escultor ródio conhecido de nome Atenodoro, o qual é citado por Plínio e aparece em oito inscrições diferentes. Além das supracitadas assinaturas da *Cila* em Sperlonga, da base da estátua de Filipos encontrada em Rodes, e da base de uma escultura proveniente de Capri (possivelmente da *villa* de Tibério), Rice enumera os seguintes fragmentos onde se encontra a assinatura de Atenodoro⁴⁵: uma base quadrangular proveniente de Antium ("Atenodoro, filho de Agesandro, fez isto"); uma pequena base circular de proveniência desconhecida ("Atenodoro, ródio, fez isto"); uma base fragmentária em mármore vermelho proveniente do Trastevere ("Atenodoro, filho de Agesandro, fez isto"); uma base de pedra negra proveniente do teatro de Ostia ("Atenodoro, filho de Agesandro, ródio, fez isto"); e um bloco quadrangular de calcário, encontrado próximo a uma antiga fortificação ródia no sudoeste da Turquia ("Atenodoro fez isto").⁴⁶ Das oito inscrições, portanto, uma é de proveniência desconhecida; cinco foram encontradas na Itália; uma em território ródio; e uma na própria ilha de Rodes. Esta última assinatura - da base da estátua de Filipos Agauris - é a única que, como foi mencionado acima, pode ser datada com segurança (42 a.C.), visto ter sido esse o ano em que Filipos se tornou sacerdote. A inscrição contém uma longa lista dos sacerdotes de Atena Lindia, dos oficiais religiosos e dos magistrados que contribuíram para a realização do monumento.

Segundo Rice, a base da estátua de Filipos forneceria importantes informações sobre o *status* do artista que a esculpiu. Chamando a atenção para o grande número de nomes de personagens ilustres que comparecem na inscrição, e para o delicado momento político pelo qual passava a ilha de Rodes (pouco posterior ao saque promovido por Cássio), a estudiosa observa que "the first priestly monument to be erected after this traumatic event (o saque de Cássio) (...) had a great political significance which is reflected in the content of the inscription. As Blinkenberg pointed out, the length of the inscription and the number of signatories points to the extraordinary character of the honours given to these people. He sees the explanation in the phrase which appears after the name of the priest: (segue a transcrição da frase em grego), "in whose tenure there was peace and prosperity". Although this phrase is elsewhere a

45- Cfr. também Richter, 1951, p.67.

46- Para transcrições em grego e imagens das inscrições cfr. Rice, 1986, p.239-42. Em muitos dos fragmentos faltam algumas das letras; as traduções acima seguem a reconstituição de Rice.

conventional formula, it is unique in Lindian inscriptions and can only be explained in the context of the Rhodian political situation after 43BC." (Rice, 1986, p.243) Partindo destas considerações, Rice infere que o escultor escolhido para criar as estátuas de Filipos e Agauris deveria ter sido um dos principais artistas ativos em Rodes. Poder-se-ia concluir, assim, que Atenodoros estava em 42 a.C. no auge da sua carreira, contando aproximadamente quarenta anos; o artista teria nascido, portanto, em c.80 a.C..

A consideração do segundo escultor citado por Plínio, Hagesandro filho de Paionos, reforçaria, segundo Rice, a data proposta para o *floruit* de Atenodoros. Um Hagesandro filho de Paionos aparece em uma inscrição entre os dedicadores do que Rice chama "a large Rhodian family monument" datada de fins do segundo quarto do século I a.C.; dada a raridade do nome Paionos em Rodes, a estudiosa acredita poder inferir que este Hagesandro e o Hagesandro escultor sejam a mesma pessoa. A partir da análise da genealogia da família à qual o Hagesandro da inscrição ródia pertence, Rice conclui que o escultor deve ter nascido em c.80 a.C., tendo aproximadamente a mesma idade, portanto, de Atenodoro. A autora vê-se obrigada a observar, entretanto, que "It cannot be proved beyond doubt that this man is the Sperlonga sculptor of the same name, merely because nothing identifies the participant in the dedication as a sculptor." (Rice, 1986, p.246-47) Qualquer relação de parentesco entre Atenodoro e Hagesandro, como quer que seja, não pode ser confirmada⁴⁷. O fato de não haver igualmente nenhum indício de que o terceiro escultor, Polidoro filho de Polidoro, tenha tido relações de parentesco quer com Agesandro quer com Atenodoro, levaria a crer que os três artistas não constituem uma família de escultores⁴⁸.

A base assinada por Atenodoro encontrada no sudoeste da Turquia, de acordo com Rice, poderia pertencer a uma cópia de uma obra realizada pelo escultor, assim como as cinco bases italianas⁴⁹. Estas últimas, entretanto, revelariam a

47- Antes das descobertas de Sperlonga, Blinkenberg havia suposto, como se viu, que Agesandro e Atenodoro eram irmãos; segundo Laurenzi, 1954, p.71, Agesandro deveria porém ser o pai, uma vez que em Plínio ele é o primeiro a ser nomeado.

48- Polidoro, de resto, "remains an intriguing mystery", uma vez que seu nome não reaparece em nenhuma outra inscrição. (Rice, 1986, p.235)

49- Consoante Richter, porém, "the number of signatures on copies of Greek statues found in Italy (...) are generally not placed on the bases of the statues alongside the dedication, as was customary in earlier times, but on the supporting tree trunk, on the edge of the plinth, on a moulding, on a fold of the drapery, or in other inconspicuous places (...)." A estudiosa lembra, ainda, que

grande popularidade do escultor na Itália: "The presence of the works of the Rhodian Athanadoros in Italy shows that his work was popular and appreciated there. (...) We may note that (...) the Laocoon (which significantly exists in many roman copies) (sic) described by Pliny was located in the imperial palace of the emperor Titus, surely an indication of the esteem in which it was held." (Rice, 1986 p.248) A estudiosa conclui, a partir disso, que Atenodoro certamente viveu na Itália durante parte da sua carreira, quando teria trabalhado nas esculturas de Sperlonga.

Quanto à inscrição de Sperlonga, segundo Rice, não pode haver dúvidas de que constitua uma parte integral da *Cila* (cfr. *supra*), sendo portanto contemporânea aos grupos escultóricos. A interpretação dessa inscrição fora extremamente dificultada pela suposição de que ela, assim como algumas das esculturas da gruta, tenha sido constituída pela assim chamada *Lithos Lartios*, um tipo de mármore encontrado em Lartos, Rodas⁵⁰. Diversos estudiosos utilizaram a suposta proveniência ródia da pedra - e dos escultores - para argumentar que os grupos de Sperlonga deveriam ter sido realizados em Rodas, sendo transportados a Roma por Cássio em 43 a.C.. De acordo com Rice, entretanto, nenhum dos blocos utilizados nas obras da gruta pode ser considerado *Lithos Lartios*.⁵¹ A proveniência dos grupos de Sperlonga, segundo a estudiosa, pode ser antes determinado pela análise da própria estrutura da gruta e das esculturas, a qual demonstraria que estas últimas foram sem dúvida concebidas para ser alojadas no presumido antro tiberiano. (Rice, 1986, p.245-46)

A partir de todas essas considerações, Rice conclui que as esculturas de Sperlonga foram encomendadas ao ateliê italiano de Atenodoro, esculpidas na Itália e posteriormente transportadas para a gruta. O escultor teria abandonado Rodas após 42 a.C., estabelecendo-se na Itália, portanto, durante as últimas décadas da sua vida - segundo a cronologia de Rice, entre os anos 40 e 10 a.C.. As esculturas de Sperlonga e o próprio *Laocoonte* não poderiam ter sido esculpidos, assim, na época em que Tibério era imperador, devendo, antes, ter sido realizados durante as primeiras décadas do reinado de Augusto.

"the copyist does not give the name of the original creator, only his own." (Richter, 1951, p.45)

50- Jacopi, Hampe, von Blanckenhagen e Lauter compartilharam dessa opinião. (cfr. Rice, 1986, p.244, nota 76)

51- Já Stewart, 1977, p.77, nota 2, havia indicado que os grupos de Sperlonga não foram esculpidos em *Lithos Lartios*, remetendo inclusive ao parecer de G.Merker, segundo o qual esse tipo de mármore não é apropriado para esculturas monumentais.

Entretanto, uma mais recente - e mais detalhada - proposta de datação do *Laocoonte* vaticano foi levantada por Bernard Andreae, o qual realiza um verdadeiro *tour de force* para demonstrar que a obra constitui, como os grupos de Sperlonga, uma cópia marmórea de época romana imperial esculpida a partir de um original brônzeo helenístico. (Andreae, 1989)

Andreae, primeiramente, chama a atenção para as contradições com as quais se depara o estudioso que afrontar o problema da datação e da proveniência do *Laocoonte*: de um lado, como já foi mencionado, a parte posterior do altar onde se apóia o sacerdote é de mármore de Carrara - o qual passou a ser empregado somente a partir da época de Júlio César, tornando-se durante o reinado de Augusto a pedra mais utilizada na Itália⁵² -; de outro, porém, as afinidades estilísticas com o altar de Pérgamo sugeriam uma datação em torno da primeira metade do século II a.C..⁵³ A supracitada gema etrusca representando o grupo escultórico, datada por Andreae no mais tardar em 130 a.C., corroboraria a hipótese da existência de uma obra muito semelhante ao *Laocoonte* no século II a.C..⁵⁴

A conclusão mais lógica, em vista disso, seria admitir que o grupo vaticano seja uma cópia marmórea de um protótipo helenístico. Uma vez que as obras encontradas em Sperlonga junto à inscrição com os mesmos nomes dos escultores do *Laocoonte* seriam também cópias marmóreas de originais helenísticos de bronze (cfr. *supra*), Andreae infere que esses artistas pertenciam a um ateliê de copistas ativos na

52- Como foi mencionado, Magi havia proposto que essa parte do altar tivesse sido integrada em época romana ou mesmo no século XVI. (Magi, 1960, p.23) Já Blinkenberg havia indicado, entretanto, que os traços deixados pelos instrumentos empregados para o trabalho escultórico nessa parte do altar coincidem perfeitamente em suas medidas com aqueles visíveis nos outros blocos. (*apud* Andreae, 1989, p.60) A razão pela qual os artistas do *Laocoonte* utilizaram uma segunda variedade de mármore na parte posterior do altar do grupo, segundo Andreae, teria sido o elevado preço do mármore de Paros - utilizado nos demais blocos que compõem a obra. (Andreae, 1989, p.59-60)

53- De acordo com Andreae, estilisticamente o *Laocoonte* não poderia de nenhuma maneira pertencer ao século I a.C., como acreditaram diversos estudiosos: "As obras de arte tardo-helenísticas seguramente datadas do século I a.C. são fracas imagens que nada têm em comum com a grandiosa capacidade inventiva e a forma plástica as quais mostra o grupo do *Laocoonte*." (Andreae, 1983, p.147)

54- Como se viu *supra*, contudo, há controvérsias em relação à datação desta gema: é possível que ela seja ou uma falsificação realizada a partir do *Laocoonte* vaticano, ou um exemplar do século IV ou III a.C..

Itália, os quais trabalhavam para comitentes ilustres durante o primeiro século da nossa era. Que o original do *Laocoonte* tenha sido, como os dos grupos de Sperlonga, brônzeo, poder-se-ia comprovar a partir de alguns detalhes do próprio grupo vaticano, como o manto do filho mais velho: a vestimenta pende do ombro da criança até tocar o chão, revelando-se um ponto de apoio necessário à estabilidade do grupo na passagem do bronze ao mármore⁵⁵.

A afirmação de Plínio sobre o *Laocoonte*, segundo a qual este constituía uma obra que deveria ser preferida a todas as outras na pintura e na escultura ("*opus omnibus et picturae et statuariae artis preferendum*"), dificultava, porém, a hipótese de o grupo ser uma cópia; tal comentário deveria referir-se, certamente, a um original.⁵⁶

Andreae chama a atenção, entretanto, para o fato de Plínio ter dedicado a *Naturalis Historia* a Tito, então filho do imperador Vespasiano, em cuja residência se encontrava o grupo; elogiar uma obra que pertencesse a esse homem, assim, poderia constituir "um ato manifesto de adulação cortesã."⁵⁷ (Andreae, 1983, p.145; 1989, p.52) O estudioso lembra, ainda, que os primeiros a ocupar-se da passagem pliniana foram italianos, os quais a traduziram conformemente ao sentido literal dos vocábulos latinos na língua italiana. "*Arte statuaria*", com efeito, parece ter sido já na época de Michelangelo sinônimo de escultura, quer de pedra, bronze ou outro metal. Em latim, contudo, "*statuaria ars*" não significa a escultura em geral, mas tão somente a estatuária em bronze⁵⁸. Lendo-se a passagem pliniana tendo em vista essa consideração, poder-se-ia interpretá-la como: "O

55- Segundo Simon, contudo, não há indícios no grupo vaticano de que este tenha sido realizado a partir de uma obra de bronze: "Nichts weist bei der vatikanischen Gruppe auf ein Original aus Bronze hin: Haare, Gesichter, Schlangen zeigen reinen Marmorstil, das heisst, es fehlt jede Nachahmung von "Kaltarbeit", die etwa bei den Schuppen der Schlangen zu erwarten wäre. Sie sind glatt und waren, wie Spuren zeigen, farbig gefasst." (Simon, 1992, p.199) Também de acordo com Vergara Caffarelli, o *Laocoonte* deveria ter sido colorido; o estudioso admite, entretanto, que "Il gruppo vaticano in nessun punto mostra oggi tracce neppure minime di policromia(...)" (Vergara Caffarelli, 1954, p.65)

56- "Also Pliny's admiration for the group as "transcending all other works in sculpture and painting" would tend to show that he is speaking of an original." (Richter, 1951, p.70)

57- Magi havia igualmente apontado o "*ex uno lapide*" pliniano como uma tentativa de aumentar os méritos do grupo. (Magi, 1960, p.33)

58- Andreae, 1989, p.142. Cfr. também Andreae, 1987, p.10, para uma enumeração das passagens plinianas em que a expressão "*statuaria ars*" refere-se à estatuária em bronze.

Laocoonte marmóreo deve ser preferido como obra a todas as outras no campo da pintura e da estatuária em bronze." Plínio teria querido dizer, portanto, que o grupo que se encontra na residência de Tito (marmóreo) é superior a outras representações do mito em pintura - como, por exemplo, aquelas de Pompéia - e em bronze, confirmando, portanto, a hipótese da existência de uma escultura do *Laocoonte* fundida neste metal.

Partindo dessas premissas, Andreae procura determinar a datação e a proveniência do *Laocoonte* original. O estudioso chama a atenção, primeiramente, para as diferenças existentes entre o grupo vaticano e a passagem virgiliana que se refere ao mito: na *Eneida*, o poeta enfatiza o sacrifício do sacerdote troiano, o qual deve ser realizado para que Tróia possa renovar-se em Roma; os escultores, contudo, não fazem nenhuma referência a esse sacrifício, buscando acentuar a morte trágica de *Laocoonte*.

Ao procurar descobrir as coordenadas históricas em que o suposto grupo original teria sido produzido, assim como a sua "mensagem", Andreae parte da análise do poema *Alessandra*, de Licofron. A obra, composta em 197-96 a.C., narra as profecias de Cassandra - filha de Priamo - sobre a guerra de Tróia e os tristes acontecimentos que se seguiram. A profetisa inicialmente prevê a destruição da cidade de Priamo e o sacrilégio de Ajax, que a arrebatou do simulacro de Atena e violenta as sacerdotisas virgens (v.31-364); em seguida, Cassandra descreve o aniquilamento dos troianos, as dolorosas peregrinações dos gregos que não conseguiram retornar à pátria (v.365-1089), e as desgraças dos heróis que chegaram a voltar para as suas casas (v.1090-225). Somente dois guerreiros são poupados da ruína generalizada: Ulisses e Enéias. Estes se encontram na Etrúria, quando Ulisses se ajoelha diante do herói teucro e lhe pede perdão por ter concebido a armadilha que destruiu Ilio (v.1242-1249). Mas a discórdia - descrita como eterna luta entre Ásia e Europa - só poderia ser encerrada por um descendente de Enéias, anunciado no verso 941 com as palavras gregas *τίους Ιαμpron*, luz de uma nova aurora; estas palavras aludiriam, de acordo com Andreae, ao vencedor da batalha de Cinoscéfalos, Tito Quinto Flaminio (228-174 a.C.), ocorrida em 197 a.C. - contemporaneamente à composição do poema de Licofron. O poeta tencionaria, assim, "mostrar aos gregos que, com o primeiro crime - a guerra empreendida contra Tróia e o sucessivo dilaceramento entre irmãos, particularmente durante as guerras dos diádocos no último século - esses incorreram na culpa vingada em época recente pelos descendentes dos troianos, os romanos."⁵⁹

59- Andreae, 1989, p.151. A interpretação da *Alessandra* acima transmitida é a de Andreae, 1989, p.146 e seg.

Seria preciso demonstrar aos romanos, ainda, através de numerosas alusões ao dissídio entre eles e os gregos e aos sofrimentos que se seguiram, que foram os próprios gregos a chegar pela primeira vez na Itália, nova pátria dos troianos. "Coloca-se assim a premissa de uma geral reconciliação que se espera não só do comandante romano vitorioso, "irmão" da profetisa troiana (v.1446), mas também dos gregos, parentes de Ulisses (...)." (Andreae, 1989, p.152) O poema é concluído com o voto de que o reino dos bebricos possa ser salvo⁶⁰; de acordo com Andreae, "o conteúdo cifrado (dos últimos versos) é dirigido a um personagem histórico (representado pela figura de Priamo), no qual não se pode supor outro senão o comitente do poema." A última palavra do último verso, *pankléria*, de acordo o estudioso ocorre somente nessa passagem: *pan* significa "inteiro"; *kleros* "herdeiro"; portanto, "herdeiro universal" dos bebricos, i.e., troianos. Andreae argumenta, então, que na época da realização do poema era o reino de Pérgamo que se poderia considerar herdeiro universal dos troianos na Ásia Menor; na *Iliada*, Tróia é pelo menos quatro vezes chamada Pérgamo, que tinha no herói homônimo, filho da viúva de Heitor, Andrômaca, e do conquistador de Tróia, Neoptólemo, seu lendário fundador. Os versos expressariam o desejo, portanto, de que a inteira herança dos troianos pudesse permanecer entre os pergamenhos. Seria possível identificar o comitente da *Alessandra* - a qual, como se percebe, tem de acordo com Andreae um caráter marcadamente político - com algum personagem pergamenho, possivelmente o próprio monarca Atalo I ou seu filho Eumenes II. (Andreae, 1989, p.152-53)

Confirmaria essa hipótese, segundo o estudioso, a análise da supracitada cena da genuflexão: no exército de Ulisses, que confraterniza com o de Enéias, comparecem também os filhos de Telefo de Pérgamo, rei da Mísia. São os príncipes Tarconte, fundador da cidade etrusca Tarquinia, e Tirreno, progenitor do povo etrusco. Nos versos 1315-361 narra-se como esses dois príncipes de origem lídia colonizam a Etrúria. Na época da composição do poema a Lídia estava no centro do reino pergamenho, enquanto a Etrúria fazia parte da confederação romana. "Se a figura de Enéias (...) espelha a de Tito Quinto Flaminino, o herói do poema inteiro, a de Telefo, pai da dupla de príncipes Tarconte e Tirreno e mítico soberano de Pérgamo, alude certamente ao monarca pergamenho na época de Tito." (Andreae, 1989, p.154) Os dois filhos de Atalo I que chegaram a ocupar o trono, Atalo II e

60- Versos 1472-74. Segundo a tradução italiana em Andreae, 1989, p.152: "O volesse un dio volgere un giorno a noi favorevoli / queste parole! - Lui che protegge il tuo trono, / salve il regno dei Bebrici / da lungo tempo ereditato!" Segundo a tradução inglesa: "But may God turn her prophecies to fairer issue - even he that cares for thy throne, preserving the ancient inheritance of the Bebryces."

Eumenes II, combateram ao lado dos romanos na batalha de Cinoscéfalos, contra os macedônios. "Para os contemporâneos as alusões e correspondências deveriam ser perfeitamente claras. A constelação mítica delineada na Etrúria repetia-se como história contemporânea na Grécia setentrional, lá onde Tito Quinto Flaminino, novo Enéias, havia alinhado em campo o próprio exército; seu aliado era, na cifrada linguagem de Licofron, o exército de Ulisses, em cujas fileiras contavam-se também os filhos de Telefo." (Andreae, 1989, p.154) O exército de Ulisses, segundo Andreae, simbolizava os próprios gregos, e os filhos de Telefo os dois atalidas aliados de Tito Quinto Flaminino, o qual havia proclamado a liberdade das cidades gregas durante os jogos Istmicos de 196 a.C..

Na época de Licofron e de Tito Quinto Flaminino, a Grécia era formada por um mosaico de estados rivais e cidades-estado de nova e antiga formação. Neste quadro, Rodas e Pérgamo constituíam um fator de desestabilização; para Pérgamo, a única possibilidade de sobrevivência como reino independente era a amizade com os estados gregos não aliados à Macedônia e com os romanos. A *Alessandra* adaptava-se perfeitamente à essa situação histórica: "Os gregos deviam convencer-se que era chegado o tempo de um acordo com aqueles romanos vindos para vingar a destruição da pátria, Tróia. Era preciso para isso explicar-lhes que a vingança já havia sido cumprida pela inimizade histórica, e que os gregos não nutriam nenhum outro desejo senão pôr termo à eterna discórdia, fatal consequência do conflito relacionado à Tróia." (Andreae, 1989, p.157) O elogio de Tito Quinto Flaminino como luz de uma nova aurora seria igualmente compreensível neste contexto, uma vez que Pérgamo havia alcançado seu máximo desenvolvimento enquanto potência autônoma após a eliminação dos macedônios e dos Selêucidas.

O tema de Laocoonte é mencionado três vezes na *Alessandra*. Nos versos 344-47, como já foi dito, há uma referência à serpente de nome Porceu, o "devorador de crianças."⁶¹ O primo de Ulisses, a "raposa que herdou a astúcia de Sísifo", o ideador do cavalo de madeira, envia um sinal luminoso para os gregos escondidos em embarcações atrás das ilhas de Tênedos e Calidnas, às quais o poeta refere-se como a morada de Porceu; esses, então, dirigem-se rapidamente ao litoral, a fim de atacar a cidade de Priamo.

61- Segundo a tradução italiana em Andreae, 1988, p.158: "Allora il cugino di quella volpe che ha ereditato / l'astuzia di Sisypho invia il funesto segnale luminoso / alla flotta che rapida corre attraverso la stretta Tenedo / e le due isolette di Porceo, strangolatore di fanciulli." Segundo a tradução inglesa: "(...) and when the own cousin of the crafty reynard, son of Sisyphus, lights his evil beacon for them who sailed away to narrow Leucophrys and the two islands of the child-devouring Porceus."

A frota grega procede, portanto, do mesmo lugar de onde provêm as serpentes que destruíram Laocoonte⁶². Nos versos 216-18, Licofron refere-se igualmente às sibilantes espirais que se arrastam sobre o mar portando ameaças de ruína troiana⁶³; nesse trecho, segundo Andreae, torna-se evidente que a profetisa relaciona o avizinhar-se das naves gregas à aproximação das serpentes, e que a figura de Laocoonte corresponde à pátria destinada à aniquilação. Um escoliasta da *Alessandra* havia já afirmado, a propósito dessa passagem, que a morte do sacerdote constitui uma antecipação simbólica da destruição de Tróia, *semeion tes Iliou haloseos*. De acordo com Andreae, assim, o grupo escultórico poderia ser interpretado em época helenística como uma metáfora da queda de Tróia⁶⁴. (Andreae, 1989, p.159-60)

Para estabelecer a datação do suposto original do *Laocoonte*, Andreae parte fundamentalmente da própria análise estilística do grupo vaticano. O *Laocoonte* pressupõe, de acordo com o estudioso, as figuras do assim chamado "pequeno donário atálico", datadas entre 159 e 139 a.C., e do próprio *Polidemo* de Sperlonga, cujo original teria sido criado, segundo Andreae, entre 170-160 a.C.. (Andreae, 1983, p.190-95; 1989, p.162-64) O estudioso, como G.Richter, nota ainda que o protótipo do *Laocoonte* vaticano deve ter sido realizado após o altar de Pérgamo, o qual seria contemporâneo, por sua vez, ao original do *Polidemo*. De acordo com Andreae, haveria ainda grande afinidade entre o *Laocoonte* e obras da segunda metade do século II a.C., como o *Poseidon* de Melos (c.125a.c.). Dado o *terminus ante quem* da gema etrusca (segundo Andreae, c.130 a.C.), o estudioso situa a criação do *Laocoonte* em c.140 a.C..

Consoante Andreae, como se viu, na *Alessandra* a morte de Laocoonte constitui uma metáfora da destruição de Tróia; manifesta-se a esperança, ainda, de que esse destino possa ser poupado aos herdeiros de Ilio. Que essa mensagem subsistisse cinquenta anos depois da realização do poema, i.e., na época em que foi criado o *Laocoonte* original, pode ser confirmado, de acordo com Andreae, a partir de uma

62- Recorde-se Virgílio, onde as serpentes vêm igualmente de Tênedos.

63- Em Andreae, 1989, p.159: "Vedo già da un pezzo le spirali serpentine di spavento che si trascinano sull'acqua marina e stridono contro la patria terribili minacce e rovina in fiamme." E na tradução inglesa: "Long since I see the coil of trailing woes dragging in the brine and hissing against my fatherland dread threats and fiery ruin."

64- Poder-se-ia perceber uma terceira referência ao mito de Laocoonte, de acordo com Andreae, no verso 232 - pouco posterior, portanto, aos versos acima citados - onde se mencionam dois filhos que caem por terra junto com o seu pai. (Andreae, 1989, p.160)

famosa frase pronunciada por Cipião Emiliano⁶⁵ após a destruição de Cartago em 146 a.C., durante a terceira guerra púnica: "Virá o tempo em que a sacra Ilio perecerá!" Apiano refere que Políbio, estando ao lado de Cipião Emiliano, perguntou-lhe o que queria dizer com essas palavras, ao que este respondeu que, dada a mutabilidade dos acontecimentos humanos, temia pelo destino da própria pátria. Tróia surgia, assim, como exemplo primevo de cidade destruída. "Acolhendo essa interpretação o grupo de Laocoonte dilata a própria valência semântica: obra de arte compreensível não somente aos romanos enquanto descendentes de Enéias, mas emanadora de uma força metafórica imediatamente perceptível também aos gregos helenísticos." (Andreae, 1989, p.169)

Em vista de todas essas considerações, Andreae acredita poder determinar o comitente e o destinatário do *Laocoonte* original. Em novembro de 45 a.C., Cícero defendeu Deoitano, rei dos gálatas da Asia Menor, da acusação de ter tentado assassinar César e de ter se envolvido em outros atos de alta traição. Nessa oração, comparecem inopinadamente o rei Atalo I e Cipião, ao qual o primeiro, de acordo com Cícero, enviou "magnificentísimos presentes da Asia à Numancia" (que foi tomada por Cipião em 134-133 a.C.); relata-se, ainda, que o romano aceitou os presentes "na presença de todo o exército." (Andreae, 1989, p.173)

Cipião esteve pelo menos uma vez em Pérgamo, quando, em 139 a.C., o trono passou de Atalo II a Atalo III (o qual viria, em 133, a deixar o reino em legado para Roma). Cipião havia sido enviado em uma embaixada - da qual participava também o filósofo Panécio de Rodas - ao Oriente; esta passou pelos mais importantes reinos do leste, chegando até a Mesopotâmia. A missão diplomática, de acordo com Andreae, constituía uma espécie de prelúdio à conquista romana do Oriente. Diante das recentes conquistas de Cartago e Corinto, além da iminente capitulação da Numancia, os estados gregos independentes - entre os quais Pérgamo - nutriam graves temores em relação à potência romana em expansão.

Dadas as anteriores conclusões a respeito da datação do *Laocoonte* original - i.e., aproximadamente 140 a.C. -, por uma lado, e a situação histórica em que se encontrava Pérgamo, por outro, Andreae acredita poder identificar o comitente do grupo escultórico com o próprio reino pergamenho, e o seu destinatário, com Cipião Emiliano. "Cipião havia percebido na queda de Tróia, metaforicamente figurada no *Laocoonte*, o símbolo da destruição de uma cidade. Havia se convencido das idéias dos pergamenhos, e,

65- A frase de Cipião Emiliano, que consiste em uma citação da *Iliada*, é transmitida por Apiano, *Guerra Libica*, 132, e Diodoro, *História Universal*, XXXII, 24. Cfr. Andreae, 1989, p.198, nota 28.

no lugar da guerra que teria podido desencadear, estabeleceu com eles laços de amizade; e apreciou os presentes, realizados sem dúvida por artistas pergamenhos, que Atalo III lhe havia enviado através do Mediterrâneo até a Numancia, acolhendo-os publicamente diante das próprias tropas." (Andreae, 1989, p.175-76) O *Laocoonte*, assim como a *Alessandra*, referir-se-ia à relação já instaurada na pré-história mítica entre Pérgamo e Roma, transmitindo, ambos, uma mensagem de conciliação e confraternização. Se o primeiro, no entanto, procurou "explicar aos gregos a necessidade de se aliar aos romanos no conflito histórico entre Roma e o Oriente", identificado contemporaneamente na guerra contra a Macedônia, o segundo indicava "aos próprios romanos as raízes comuns, explicando-lhes que o exórdio mítico tanto de Roma quanto de Pérgamo era assinalado pela destruição de Tróia, simbolizada pelo sacrifício de Laocoonte: aquilo não deveria repetir-se em Pérgamo." (Andreae, 1989, p.174)⁶⁶

Ainda que Andreae admita frequentemente a impossibilidade de oferecer provas conclusivas em relação à sua proposta sobre a proveniência e interpretação do *Laocoonte* original, suas hipóteses certamente estarão no centro das discussões sobre o tema durante os próximos anos. Quanto à datação do grupo vaticano, os estudos mais recentes não parecem ter chegado a um consenso: as propostas variam desde metade do século I a.C. até a época de Nero ou dos Flávios⁶⁷. Se o *Laocoonte* é ou não uma cópia, qual é a sua proveniência, e em que data precisamente ele foi esculpido, permanecem, portanto, questões discutíveis, as quais deverão continuar a despertar o interesse de arqueólogos e historiadores da arte.

66- Os romanos da época de Tibério, quando o grupo foi copiado, teriam interpretado o grupo como *sacrificium* necessário para a fundação de Roma. (Andreae, 1989, p.179)

67- Himmelmann propõe esta datação mais tardia. (Himmelmann, 1991) Compartilham da opinião segundo a qual o grupo teria sido criado na época de Nero ou dos Flávios (portanto segunda metade do século I d.C.) Gross, Geyer, Hampe e Hiller. (Cfr. Simon, 1992, p.199)

I- DO LAOCOONTE DE 1506 AO LAOCOONTE DO SÉCULO XIX

1-A DESCOBERTA DO LAOCOONTE

O *Laocoonte* foi encontrado, em janeiro de 1506, em uma vinha no Monte Oppio, nas imediações de Santa Maria Maggiore, Roma⁶⁸. Segundo uma carta redigida em 1567 por Francesco da Sangallo, filho do célebre arquiteto Giuliano da Sangallo, para Vincenzo Borghini, o próprio Michelangelo compareceu ao local das escavações:

"La notizia, ch'io ho delle statue antiche di Fiorenza, si è in questo modo: io ero di pochi anni la prima volta, ch'io fui a Roma, che fu detto al papa, che in una vigna presso a S.Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. Il papa comandò a un palafreniere: va, e di a Giuliano da S.Gallo, che subito le vada a vedere. E così subito s'andò. E perché Michelangelo Buonarroti si trovava continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire, e gli aveva allogata la sepoltura del papa; volle, che ancor lui andasse; ed io così in groppa a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue: subito mio padre disse: questo è Laocoonte, di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca, per poterlo tirare fuori; e visto, ci tornammo a desinare: e sempre si ragionò delle cose antiche, discorrendo ancora di quelle di Fiorenza..."⁶⁹

A passagem pliniana referida por Francesco - a partir da qual Giuliano identifica imediatamente o grupo escultórico recém-exumado - encontra-se, como se viu, na *Naturalis Historia*, XXXVI, 37.

Pelo menos desde que Francesco Petrarca, em 1350, adquirira em Mântua o manuscrito do texto pliniano, e principalmente a partir da tradução feita por Cristoforo Landino, em 1476, dos trinta e sete livros que o compõem, a obra tornou-se uma leitura frequente entre os artistas e os amantes da arte, constituindo uma fonte de máxima autoridade

68- O local exato em que o grupo foi encontrado, porém, é de difícil determinação: uma vez que Plínio havia se referido a um *Laocoonte* "in Titi imperatoris domo", já no século XVI acreditou-se que o local da descoberta tivesse sido o Palácio de Tito. Segundo Van Essen, contudo, o grupo teria sido exumado nas assim chamadas *Sette Sale* no monte Esquilino. (Van Essen, 1955)

69- A carta é publicada em Fea, 1790, v.1, p.329-31. Cfr. Agosti e Farinella, 1987, p.54. Para uma enumeração das cartas sobre o *Laocoonte* escritas nos meses seguintes à sua descoberta cfr. Frandi, 1954, p.105, nota 7; Van Essen, 1955, p.291 e seg.; Venturi, 1889, p.98.

em matéria de arte antiga. A afirmação que qualificava o grupo como "*opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*" - interpretada como "uma obra que deve ser preferida a todas as outras na pintura e na escultura" - deve ter produzido, portanto, um enorme impacto e uma grande curiosidade.

Um segundo elemento que favoreceu notavelmente a divulgação do mito de Laocóonte e a expectativa em relação à obra perdida mencionada por Plínio foi a tradução da *Eneida* - também realizada por Cristoforo Landino, em 1478 - contendo o primeiro comentário moderno da obra. Nos mais antigos documentos que mencionam a descoberta do grupo, tanto a *Naturalis Historia* quanto o texto virgiliano são citados: assim na carta de um anônimo transcrita "*de verbo ad verbum*" por Sabadino degli Arienti para Isabella d'Este (31 de janeiro), e na carta de Filippo Casavetri para Francesco Vettori (aproximadamente 15 de janeiro).⁷⁰

O grupo escultórico, com efeito, já era famoso antes mesmo de sua descoberta. Na *villa* projetada pelo próprio Giuliano da Sangallo para Lourenço Magnífico, em Foggio a Caiano, há na parede oriental do átrio um afresco inacabado de Filippino Lippi (c.1484), representando a morte de Laocóonte e seus filhos⁷¹. Segundo Bernard Andreae, todo o projeto da *villa* - elaborado no âmbito do círculo de Lourenço Magnífico - havia sido ideado para competir com as grandes realizações artísticas da Antiguidade: o afresco de Lippi pretendia rivalizar com aquela que havia sido descrita como a mais insigne obra de arte, enquanto a *villa* de Lourenço deveria, por sua vez, equiparar-se à *Domus Aurea* de Tito - onde, de acordo com Plínio, encontrava-se o Laocóonte. Vem confirmar a hipótese da competição um detalhe na obra de Lippi: no fundo arquitetônico do afresco, o artista representa por três vezes um golfinho que se envolve em um tridente; em moedas de Tito - já conhecidas na época de Lourenço - aparece com frequência a mesma figura. De acordo com Andreae, "A alusão é evidente. Tem o escopo de sugerir a idéia de que esta pintura, funcionando, por assim dizer, como um *pendant* moderno, esteja situada em um ideal palácio de Tito, com o qual a *villa* de Foggio a Caiano vem, assim, a rivalizar." (Andreae, 1989, p.35)

70- Para a primeira carta cfr. Van Essen, 1955, p.192-93, e Frandi, 1954, p.105, nota 7; para a segunda cfr. Frandi, 1954, p.104, nota 1.

71- Segundo Vasari, a cena representava "un sacrificio" (ed. L. e C. Ragghianti, 1973, II, p.496). A partir de dois desenhos de Lippi, o primeiro nos Uffizi e o segundo na coleção König de Haarlem (perdido durante a Segunda Guerra Mundial) foi possível identificar o tema do afresco de Foggio a Caiano com o da morte de Laocóonte e seus filhos.

A um primeiro exame, pode ter parecido algo inverossímil a identificação efetuada imediatamente por Giuliano da Sangallo entre o *Laocoonte* e a obra de Plínio; afinal, a carta através da qual esta informação é fornecida foi escrita mais de sessenta anos após a descoberta, época em que seu autor contava apenas doze anos. Contudo, diversos elementos indicam que tal testemunho é de fato atendível: Giuliano da Sangallo - artista particularmente estudioso do Antigo, como demonstram suas próprias realizações arquitetônicas - concebera uma *villa* na qual o afresco representando a morte de *Laocoonte* e seus filhos ocuparia um lugar de destaque; além disso, as supracitadas cartas contemporâneas à descoberta já sublinham a relação entre o grupo e os textos de Virgílio e Plínio - os quais haviam sido, ambos, recentemente traduzidos.

O grupo escultórico, por sua vez, parecia corresponder às expectativas dos homens do Renascimento. Como notou Prandi, o *Laocoonte* adaptava-se perfeitamente ao gosto da época, passando a constituir parte integrante e viva da arte Quinhentista, para a qual se transformava em *exemplum*: "Come, insomma, si giustifica criticamente il tempietto del Bramante - punto di arrivo delle ricerche quattrocentesche, suprema composizione centrale, stasi assoluta e istantanea, proposto agli architetti del '500 come modello, cioè come punto di partenza obbligato per muovere verso nuovo cammino (...) - così il *Laocoonte*, includente ogni equilibrio tra la forma e il moto, ebbe la funzione di canone, di trattato. Ripeto: come il tempietto di S. Pietro in Montorio, moderno, parve dissotterrato dal suolo di Roma, così il *Laocoonte* parve uscito dalla bottega d'uno scultore cinquecentista, addì 14 gennaio del 1506." (Prandi, 1954, p.93)

Não é difícil compreender, em vista disso, o grande entusiasmo provocado pela descoberta do grupo: após a exumação, toda a cidade afluiu ao local das escavações para visitá-lo. O supracitado correspondente de Sabadino degli Arienti assim descreveu a agitação ao redor do *Laocoonte*: "Tutta Roma die noctuque concorre a quella Casa che li pare il jubileo. La maggior parte dei Cardinali sono iti a vedere."⁷²

O papa Júlio II imediatamente tratou de adquiri-lo - em detrimento do interesse de diversos cidadãos ilustres, como o cardeal de S. Pietro in Vincoli e o cardeal de S. Giorgio, que o desejavam para si (Venturi, 1889, p.98) - oferecendo a Felici de Fredis, o proprietário da vinha onde o *Laocoonte* foi descoberto⁷³, a quantia de 600 ducados de ouro pelo

72- Este trecho da carta é publicado por Ansaldo, 1945, p.55. Cfr. também Van Essen, 1955, p.294.

73- Como atesta seu epitáfio, a descoberta do *Laocoonte* foi o acontecimento mais importante da vida de Felici de Fredis, o qual seria futuramente lembrado como o afortunado

grupo. O contrato de aquisição foi estipulado em 23 de março de 1506, e, como indica uma carta de Cesare Trivulzio a seu irmão Pomponio, datada de 1 de junho, antes desta data o grupo já havia sido transportado ao *Cortile Belvedere*⁷⁴.

"Io credo che avrete inteso come a' mesi passati è stata trovata qui in Roma, tra le rovine della casa dell'Imperador Tito, la statua di Laocoonte co' due suoi figliuoli; della quale fa menzione Plinio nel libro 36, al capitolo 5 con queste parole: (segue a transcrição da supracitada passagem pliniana). Questa di Plinio è una gran testimonianza, grande in vero, talchè quel cittadino romano che l'ha disotterrata nei suoi orti, non l'ha voluta dare al cardinale di s.Pietro in Vincola, benchè romano, per secento scudi d'oro. Dopo poi il sommo Pontefice l'ha voluta mettere nella villetta di Belvedere, e vi ha fatto fare per essa a posta come una cappella. Del resto alcuni poeti hanno onorato quest'opera mirabile con alcune poesie, che raccolte insieme vi mando (...). Questa statua, che insieme co' figliuoli, Plinio dice esser tutta d'un pezzo, Giovannangelo romano, e Michel Cristofano fiorentino⁷⁵, che sono i primi scultori di Roma, negano ch'ella sia d'un sol marmo, e mostrano circa a quattro committiture; ma congiunte in luogo tanto nascoso, e tanto bene saldate e ristuccate, che non si possono conoscere facilmente se non da persone peritissime di quest'arte. Però dicono che Plinio s'ingannò, o volle inganare altri, per render l'opera più ammirabile. Poichè non si potevano tener salde tre statue di statura giusta, collegata in un sol marmo, con tanti, e tanto mirabili gruppi di serpenti, con nessuna sorta di stromenti. L'autorità di Plinio è grande, ma i nostri artefici hanno le sue ragioni, nè si dee disprezzare quell'antico detto: *Foelices fore artes si de iis soli artifices iudicarent*; Comunque sia la cosa, le statue sono eccellentissime, e degne d'ogni lode." (Bottari-Ticozzi, 1922, vol.3, p.474, n.196).

Nesta carta, pela segunda vez, Michelangelo é relacionado ao *Laocoonte*: o mestre florentino, que pudera

descobridor do grupo: *Felici de Fredis qui ob proprias / virtutes et repertum / Laocohontis (sic) divinum quod in / Vaticano cernis fere / respiran (sic) simulacr imortalitatem / meruit Federicoq paternas / et avitas animi dotes refereni / immatura (sic) nimis morte praevetis / Hieronima Branca uxor et / mater Iuliaq de Fredis de Militib' / filia et soror moestissime f. / ann DII.MDXXVIII.*" (citado por Prandi, 1954, p.104, nota 1)

74- A partir de uma carta de Giovanni de' Cavalcanti a Piero Guicciardini, datada de 14 de fevereiro de 1506, Prandi acredita poder concluir que o *Laocoonte* já se encontrava no *Belvedere* antes desta data, mesmo sendo então Felici de Fredis de iure legítimo proprietário. (Prandi, 1954, p.80)

75- Michelangelo e Giovanni Cristofano Romano.

observar a obra poucas horas após a sua exumação, em seguida examinara-a atentamente, constatando a impropriedade da afirmação de Plínio - segundo a qual o grupo havia sido feito *ex uno lapide*⁷⁶. Apesar disso - não se entende bem se na opinião de Trivulzio ou do próprio Michelangelo - as estátuas continuavam "eccellentissime e degne d'ogni lode"⁷⁷. O trecho oferece importantes informações, ainda, a respeito da aquisição do *Laocoonte* por parte do papa Júlio II e da sua colocação no *Cortile*, quando foi preparado um nicho para recebê-lo⁷⁸.

Trivulzio menciona, ainda, os diversos poemas que foram compostos para celebrar a excepcional descoberta.⁷⁹ O mais famoso, talvez, tenha sido o de Jacopo Sadoleto (1477-1547), o qual é veementemente elogiado pelo próprio Trivulzio: "(...)Iacopo Sadoleto, uomo più dotto di questa città(...), ha descritto Laocoonte, e i suoi figliuoli non meno elegantemente colla penna, che gl'istessi artefici lo abbiano condotto collo scalpello."⁸⁰ (*op.cit.*). O poema - redigido por encomenda do papa Júlio II - começa saudando a ressurreição de *Laocoonte*, o qual podia agora rever as muralhas de uma "Roma rediviva" ou "Roma secunda":

*"Ecce, alto terrae e cumulo ingentisque ruinae
visceribus iterum reducem longinqua rediit
laocoonta dies, aulis regalibus olim
qui stetit, atque tuos ornabat, Ite, penates.
Divinae simulacrum artis nec docta vetustas
nobilius spectabat opus; nunc celsa revisit*

76- Durante o recente restauro sofrido pelo *Laocoonte* (1957), pôde-se verificar que na realidade ele é constituído por sete blocos (incluindo o braço Pollak).

77- Ainda que a passagem de Trivulzio seja de fato ambígua, a maioria dos estudiosos assume que o comentário sobre a excelência do grupo tenha sido feito pelos dois escultores citados. M.Bieber, inclusive, chega a traduzir a frase como: "All, however, are of the opinion that the statues are most excellent and deserving of every praise". (Bieber, 1967, p.12)

78- Como notou Brummer, a passagem de Trivulzio não permite saber com certeza se o nicho já existia antes da descoberta do grupo, tendo apenas sido adaptado para recebê-lo, ou se foi construído especialmente para a ocasião. (Brummer, 1970, p.77-78)

79- Como lembra D'Alfonso, na época de Júlio II "Ogni scoperta d'una certa importanza era accolta pertanto con inni gioliosi e con una vera pioggia di epigrammi e di distici e di esametri d'occasione." (D'Alfonso, 1929, p.9)

80- Um outro elogio do carme de Sadoleto é feito por um poeta anônimo contemporâneo: "*Aetas nulla tuum minuet,
Sadolete, decorum, / Gloria nec longo tempore victa cadet,
/ Laocoontei narras dum marmoris artes, / Concidat ut nodis
vinctus ab angue pater.*" Citado por D'Alfonso, 1929, p.10.

exemptum tenebris redivivae moenia Romae."⁸¹

O poema prossegue descrevendo o movimento dos três protagonistas e das espirais das serpentes, sempre louvando a habilidade dos escultores, que souberam com tanta perfeição exprimir a angústia da cena. Um pouco mais adiante, reaparece a imagem da Roma rediviva, que pode contemplar o grupo igualmente renascido das trevas:

*"Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
eximii et vivos spiranti in marmore sensus
insereres; aspiciamus notumque iramque doloremque,
et paene audimus gemitus. Vos extulit olim
clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
tempore ab immenso, quos rursus in luce secunda
Roma videt celebratque frequens, operisque vetusti
gratia parta recens.*"⁸²

Trivulzio enviou a seu irmão diversos poemas, compostos para celebrar a descoberta do grupo, aos quais acrescenta um epigrama de sua própria autoria - um "piombo tra le gemme"⁸³. Segundo Venturi, este poderia ser o epigrama em que se compara o destino do sacerdote troiano à queda da

81- *Jacobi Sadoleti, cardinalis et episcopi, carpentoractensis viri disertissimi Opera quae exstant omnia.* Veronae, ex typographia Ioannis Alberti Tumermani, 1738, v.3, p.145-46. O poema é transcrito por Lessing, 1757, p.87-89, nota 2., e por D'Alfonso, 1929, p.12-16. Bieber, 1967, p.13-15, transcreve a seguinte tradução para o inglês de H.S.Wilkinson: "From heaped-up mound of earth and from the heart / Of mighty ruins, lo! long time once more / Has brought Laocoon home, who stood of old / In princely palaces and graced thy halls, / Imperial Titus. Wrought by skill divine / (Even learned ancients saw no nobler work), / The statue now from darkness saved returns / To see the stronghold of Rome's second life."

82- *Id.*: "It is yours with living shapes to quicken stone, / To give hard marble feeling till it breathes. / We gaze upon the passion, anger, pain, / We all but hear the groans, so great your skill, / You famous Rhodes of old extolled. Long time / The graces of your art lay low; again / Rome sees them in a new day's kindly light, / She honours them with many a looker on, / And on the ancient work new charms are shed." O tradutor inglês, como se vê, relaciona "secunda" a "luce"; de acordo com Andreae, porém, o adjetivo qualifica "Roma". (Andreae, 1989, p.39)

83- Trivulzio omite, infelizmente, os nomes dos autores desses poemas. Como ele afirma estar também enviando a Milão uma égloga de Jacobo Sincero e epigramas de Filippo Beroaldo, muitos estudiosos atribuíram-lhes a autoria de poemas sobre o *Laocoonte*, o que, segundo Venturi, é um engano. (Venturi, 1889, p.100, nota 1)

família Bentivoglio, no qual o próprio Laocoonte adverte o observador a atentar para o seu exemplo:

*"Numinibus similes Reges timeantur, amentur
Numina ne laedes te mea poena monet.
Sat tibi si nostri non sunt exempla doloris
Bentivolae gentis prona ruina docet."*⁸⁴

O tema do Laocoonte reaparece no poema do dalmata Elio Cerva (1460-1520)⁸⁵, onde se louva não somente o grupo escultórico, mas também o pontífice que o adquiriu, e nos versos anônimos nos quais Laocoonte afirma que Atena, em sua insaciável ira, decretou que o sacerdote vivesse perenemente no mármore o martírio:

*"Laocoon ego sum: sic me fera plectit Athena,
quod mea palladium dextera laesit equum.
At patriae me vincit amor; sed si mea sunt haec
crimina, cur natis est dea facta nocens?
Nec tantum hoc iram satiat; sit poena perennis
ut mea, sub pario marmore vivat, ait.
(...)
Indignum fuerat patriae superare ruinae,
sed dignum fuerat cum patria oppetere."*⁸⁶

Como notou Brummer, neste poema o destino do sacerdote é compreendido como um sacrifício patriótico: Laocoonte perece pelo seu amor à pátria, à qual seria indigno sobreviver. O próprio mármore é visto "as a vehicle for an extension of Laocoon's punishment. In other words the pain has been transferred into the stone, which constantly reminds the beholder of the divine vengeance." (Brummer, 1970, p.118) Esta transferência poética da punição de Laocoonte para o grupo escultórico reaparece em outro poema anônimo da primeira metade do século XVI, no qual se afirma que a ira de Atena privou o sacerdote de seu braço direito pelo fato de ter sido com este membro que ele feriu o cavalo de madeira:

*"Laocoon natiq̄ue cadunt Tritonidis iras
Ille qui ad Troiam vulnere laesit equum.
Nec satis hoc: Rhodis artifices mirabile visu
marmore retitunt. Nos dea condit humo.
Ecce iterum redeunt. Quanta est iam numinis ira,
dextera, qua laesa est machina, trunca perit."*⁸⁷

84- Citado por Venturi, p.100, nota 2. Cfr. também Ettliger, 1961, p.121.

85- Publicado pela primeira vez por D'Alfonso, 1929, p.17-19.

86- O poema é integralmente citado por Brummer, 1970, p.118, e Venturi, 1889, 100, nota 3.

87- Publicado pela primeira vez por Magi, 1960, p.36; cfr. também Brummer, 1970, p.119.

2-OS RESTAUROS DO LAOCOONTE

Enquanto testemunhos do sucesso do *Laocoonte* no século XVI (ou, como preferiria Prandi, enquanto elementos constitutivos desse sucesso), caberia ainda mencionar as diversas cópias que foram feitas a partir do grupo - tanto em gravuras e desenhos quanto em esculturas de bronze, mármore e terracota -, assim como os restauros nos quais se empenharam artistas os mais insígnies, procurando restituir às estátuas as partes que o tempo havia destruído - ou escondido.

Desde a sua descoberta - e possivelmente mesmo já em época imperial - o grupo foi submetido a inúmeros restauros, cuja cronologia e exata amplitude nem sempre são facilmente determináveis. Na busca da decifração deste verdadeiro palimpsesto que é a história dos restauros do *Laocoonte*, os estudiosos modernos contam com as fontes literárias e com as cópias realizadas a partir do grupo, as quais ajudam a ter uma idéia do seu aspecto em diferentes épocas⁸⁸.

Embora o estado de conservação do *Laocoonte* recém-exumado fosse, no geral, muito bom, faltavam-lhe algumas partes, notadamente a base sobre a qual repousa o grupo, o braço direito do pai e do filho mais jovem, e o antebraço direito - ou, talvez, apenas a mão - do filho mais velho⁸⁹. As diversas possibilidades de reconstrução destas partes, contudo, implicavam em interpretações completamente diferentes do grupo (ou, como crêem alguns estudiosos, eram elas próprias o fruto de diferentes interpretações).

88- Para as cópias do grupo realizadas no século XVI cfr. apêndice I.

89- O correspondente anônimo de Sabadino degli Arienti assim descreve o estado em que se encontrava o grupo: "queste figure sono fragmentate, che al padre manca uno braco in quo habebat telum, ad uno deli figliuoli manca uno braco similiter, del resto sono assai integre et sane." (Brummer, 1970, p.80). Na carta de Giovanni de' Cavalcanti para Piero Guicciardini, lê-se igualmente: "La positione di Laocoonte è quasi simile a uno huomo che siede, o più presto simile a uno sedente. S'appoggia con la sinistra gamba (...) dipoi (il serpente) rivoltasi drieto alle mani del padre; si crede chelli avvolgeva il braccio dextro, et con la choda la mano dextra al primo fanciullo; manchano ad queste figure due braccia, et per quello si vede della spicatura, l'uno et l'altro braccio era elevato et credono ch'el padre dovessi havere in mano una hasta, o qualche altra arme (...)" (Prandi, 1954, p.106, nota 8) Pode-se perceber que faltava a mão direita do filho mais velho através das primeiras cópias do grupo, como a de Marco Dente (ap.I, n.8, fig.5) e a de Giovanni Antonio da Brescia (ap.I, n.6, fig.6).

A primeira intervenção no *Laocoonte* é mencionada por Vasari, na biografia de Jacopo Sansovino:

"(Sansovino) fu da Giuliano da S.Gallo architetto di papa Iulio II condotto a Roma con grandissima satisfazione sua; perciocchè, piacendogli oltre modo le statue antiche che sono in Belvedere, si mise a disegnarle; onde Bramante, architetto anch'egli di papa Iulio, ch'allora teneva il primo luogo e abitava in Belvedere, visto de'disegni di questo giovane (...), gli piacque tanto, che lo prese a favorire, e gli ordinò che dovesse ritrar di cera grande il *Laocoonte*, il quale faceva ritrarre anco da altri, per gettarne poi uno di bronzo, cioè da Zaccheria Zachì da Volterra, da Alonso Berugetta Spagnuolo, e dal Vecchio da Bologna, i quali, quando tutti furon finiti, Bramante fece vederli a Raffael Sanzio da Urbino, per sapere chi si fusse di quattro portato meglio. Là dove fu giudicato da Raffaello che il Sansovino così giovane avesse passato tutti gli altri di gran lunga; onde poi per consiglio di Domenico cardinal Grimani fu a Bramante ordinato che si dovesse far gittare di bronzo quel di Iacopo: e così, fatta la forma, e gettatolo di metallo, venne benissimo (...)" (Vasari, *Le Vite*, ed.Milanesi, v.7, p.489)

Vasari prossegue narrando como o *Laocoonte* de bronze de Sansovino foi presenteado ao cardeal Grimani, que "lo tenne fin che visse non men caro che se fusse l'antico". Ao morrer, o cardeal deixou-o à "signoria serenissima di Venezia", a qual o doou em 1534 ao cardeal de Lorena; este, por sua vez, levou-o à França.

Ainda que Vasari não indique precisamente a data da cópia e do restauro de Sansovino, a morte de Bramante, em 1514, constitui um *terminus ante quem*. Em 1525 Sansovino teria repetido a cópia laocoontiana - desta vez em gesso - para Pietro Aretino, que desejava presentear-la ao marquês de Mântua. Tanto o bronze quanto o gesso perderam-se⁹⁰.

Segundo Prandi, a disputa entre os quatro famosos escultores citados por Vasari - coordenada pelo arquiteto do papa "ch'allora teneva il primo luogo", e julgada nada menos que por Rafael de Urbino - não se poderia ter restringido a um puro exercício de cópia; os artistas devem ter, portanto, modelado um *Laocoonte* completo, restituindo as partes que faltavam ao grupo, cada qual da maneira que julgava mais apropriada. Se o *Laocoonte* chegou efetivamente a ser restaurado por Sansovino, isto é, se houve uma integração

90- Alguns estudiosos, no entanto, identificam o bronze do Museo Nazionale del Bargello com a cópia sansoviniana, ainda que esta seja mais frequentemente atribuída a Antonio Elia (ap.I, n.14, fig.7). Segundo Middeldorf, um desenho do sacerdote troiano nos Uffizi, Florença, teria sido realizado por Sansovino. (ap.I, n.10, fig.8)

das partes que faltavam às estátuas, não se pode, de acordo com Prandi, ter certeza; a "interpretação" sansoviniana, todavia, deve ter inspirado os restauros sucessivos do grupo.⁹¹ (Prandi, 1954, p.82)

Alguns anos depois, uma nova tentativa de restauro foi realizada por Baccio Bandinelli, entre 1520 e 1525; a referência a este restauro, mais uma vez, aparece em Vasari:

"Era tornato di Francia il cardinale Bernardo Divizio da Bibbiena, il quale vedendo che il re Francesco non aveva cosa alcuna di marmo nè antica nè moderna, e se ne dilettaua molto, aveva promesso a Sua Maestà di operare col papa sì, che qualche cosa bella gli manderebbe. Dopo questo cardinale vennero al papa due ambasciatori dal re Francesco, i quali vedute le statue di Belvedere, lodarono quanto lodar si possa il Laocoonte. Il cardinal de' Medici, e Bibbiena, che erano con loro, domandarono se il re arebbe cara una simile cosa; risposero che sarebbe troppo gran dono. Allora il cardinale gli disse: A sua Maestà si manderà o questo o un simile che non ci sarà differenza. E risolutosi di farne fare un altro a imitazione di quello, si ricordò di Baccio, e mandato per lui, lo domandò se gli bastava l'animo di fare un Laocoonte pari al primo. Baccio rispose che non che farne un pari, gli bastava l'animo di passare quello di perfezione". (Vasari, *Le Vite*, ed. Milanese, v.6, p.145-46)

Nem a presunção de Bandinelli ao afirmar que sua cópia superaria o modelo, nem o próprio mármore realizado pelo artista (fig.9), agradaram a Michelangelo. Segundo a versão vasariana de 1550, Buonarroti teria dito a respeito da obra bandinelliana: "chi andava dietro ad alcuno, mai passare inanzi non gli poteva"; comentário que se completa na versão de 1568: "chi non sa far bene da sé, non può servirsi bene delle cose d'altri." (Vasari, *Le Vite*, ed. Barocchi, v.1, p.127-28; v.4, p.2098-2111)

Enquanto aguardava os mármorees destinados à sua cópia, Bandinelli realizou um *Laocoonte* de cera e um cartão em carvão da mesma dimensão do mármore, os quais se perderam. Chegando os blocos, o artista florentino esculpiu um dos filhos do sacerdote; enquanto trabalhava no segundo filho, porém, o papa Leão X veio a falecer (1521), o que levou Bandinelli a interromper a execução de sua cópia. Durante o breve pontificado de Adriano VI, o artista permaneceu em Florença; pouco depois da eleição de Clemente VII (1523), então, Baccio regressou a Roma e retomou os

91- Um descrição de 1523 atesta que do grupo escultórico "ogni cosa è integra, salvo che al Laocoonte manca il braccio destro". (In Alberi, 1866, v.3, p.114-16) A partir deste testemunho, portanto, poder-se-ia concluir que ou o braço de Sansovino jamais foi ligado ao grupo, ou já nesta data havia sido retirado.

trabalhos do seu Laocoonte, os quais se concluíram dois anos depois. Foi neste período que Bandinelli "Restaurò (...) l'antico Laocoonte del braccio destro, il quale essendo tronco e non trovandosi, Baccio ne fece uno di cera grande che corrispondeva co'muscoli e con la fierezza e maniera all'antico e con lui s'univa di sorte, che mostrò quanto Baccio intendeva dell'arte; e questo modello gli servi a fare l'intero braccio al suo."⁹²

A partir desta última frase da passagem vasariana, infere-se que a solução bandinelliana do braço direito de Laocoonte era idêntica à da própria cópia realizada pelo artista, a qual o mostra dobrado em um ângulo de aproximadamente 90°.

Em 1532-33 o grupo sofreu um terceiro restauro - realizado por Giovannangelo Montorsoli, um dos colaboradores de Michelangelo na execução das tumbas dos Medici na Sagrestia Nuova de San Lorenzo, em Florença - o qual foi igualmente mencionado por Vasari:

"(...) essendo Michelagnolo a Roma appresso papa Clemente, il qual voleva che l'opera di S.Lorenzo si seguitasse, e perciò l'avea fatto chiamare, gli chiese sua Santità un giovane che restaurasse alcune statue antiche di Belvedere che erano rotte. Perchè ricordatosi il Buonarroto fi fraGiovann'Agnolo, lo propose al papa, e sua Santità per un suo breve lo chiese al generale dell'ordine de'Servi, che gliel concedette (...). Giunto dunque il frate a Roma, nelle stanze di Belvedere, che dal papa gli furono date per suo abitare e lavorare, rifece il braccio sinistro che mancava all'Apollo, ed il destro del Laocoonte, che sono in quel luogo, e diede ordine di racconciare l'Ercole similmente." (Vasari, *Le Vite*, ed.Milanesi, v.6, p.633)

Os estudiosos puderam reconstruir o aspecto do restauro montorsoliano através das cópias do grupo escultórico realizadas após 1532-33, nas quais o braço direito de Laocoonte passa a aparecer estendido, de maneira muito semelhante à forma em que este se encontrava imediatamente antes do seu mais recente restauro, em 1957. Uma vez que na maior parte das cópias anteriores ao restauro de Montorsoli o braço do sacerdote troiano aparece dobrado, assume-se que o restauro - ou a cópia - de Sansovino deve tê-lo representado nesta posição; Bandinelli, possivelmente, aumentou o seu ângulo de flexão, mantendo-o, contudo, igualmente dobrado⁹³. Os braços dos filhos, fruto

92- Vasari, *Le Vite*, ed.Milanesi, v.6, p.146. A cópia de Bandinelli acabou por não ir à França, tendo sido enviada pelo próprio Clemente VII ao cortile do palácio dos Medici, em Florença.

93- Prandi trata esta diferença como uma regra, afirmando que invariavelmente as cópias anteriores a 1532-33

provavelmente do restauro sansovinesco, não foram substancialmente modificados.

Segundo Prandi, na época da descoberta do *Laocoonte* era possível conhecer a posição original do braço do sacerdote - i.e., dobrado -, uma vez que os fragmentos que faltavam ao grupo provavelmente encontravam-se no mesmo local em que este foi exumado: "non è più facile arguire la loro scomparsa nella camera delle Terme dell'Oppio che la loro presenza."⁷⁴ (Prandi, 1954, p.89) A obra de Sansovino, de acordo com o estudioso, fora fiel à "verdade arqueológica", procurando reconstruir o grupo de acordo com aquela que teria sido a sua forma original. Esse restauro, contudo, não foi aceito por muito tempo, tendo poucos anos depois sido substituído pela forma ideada por Montorsoli, que representa o braço de Laocoonte quase completamente esticado. Segundo Prandi, a violação consciente da "verdade histórica" obedeceu às exigências do gosto da época, ao qual melhor se adaptava o restauro de Montorsoli: "(La) verità obbiettiva non poteva durare in quei tempi in cui gli artisti eran convinti non già di resuscitare ma di perpetuare e addirittura di superare l'antico; onde il Laocoonte dovè esser considerato non già come "oggetto di scavo" ma come vivente creatura della più felice umanità. E perciò più forte degli scrupoli sansovineschi fu il sentimento che seppe proclamare il Montorsoli, onde all'"inventione" del Montorsoli si rifanno le copie posteriori al 32-33, a tutto scapito della fedeltà archeologica."⁷⁵(Prandi, 1954, p.90)

apresentam o braço direito do sacerdote dobrado, e as posteriores, alçado. Entretanto, na cópia de Boldrini representando Laocoonte e seus filhos como uma tripla de macacos (ap.I, n.5, fig.10), datada de c.1545-55 - que é inclusive citada por Prandi - o braço do pai aparece dobrado; por outro lado, em dois desenhos até então inéditos publicados por Magi (ap.I, ns. 7 e 18, figs. 11 e 12), datados de c.1521-27, o braço do sacerdote aparece flexionado. (Prandi, 1954, e Magi, 1967-68)

94- Magi, 1960, p.36, não acredita na possibilidade de que o braço direito do sacerdote tenha sido encontrado no século XVI; se isto tivesse ocorrido, o membro deveria ter sido levado ao Vaticano, mesmo não sendo utilizado no restauro. Magi lembra, ainda, o supracitado poema anônimo da primeira metade do século XVI, onde se lamenta a perda do braço de Laocoonte.

95- Os dois supracitados afrescos de Cortona, entretanto, problematizam a hipótese segundo a qual somente com o restauro montorsoliano passa-se a representar o *Laocoonte* manierista, i.e., com o braço esticado: "Finora si riteneva che solo col Montorsoli (...) si iniziasse il Laocoonte manieristico o espressionistico-pittorico, che doveva detronizzare, fino ai più recenti restauri "archeologici", la interpretazione classicista del gruppo rodio di Jacopo Sansovino, del Bandinelli e altri (...). Ora, invece, ci

Em 1540, entretanto, todas as adições montorsolianas haviam sido retiradas: neste ano, Primaticcio fez um molde do *Laocoonte* para Francisco I, e no bronze realizado a partir deste molde não há traços de nenhum restauro (ap.I, n.19, fig.13)⁹⁶. Além disso, na cópia de Primaticcio a espádua direita do sacerdote troiano mostra-se mais conservada do que no mármore, como se a este último tivesse sido cortada uma parte considerável. Esta mutilação, como se verá em seguida, foi uma preparação para mais um restauro, o qual jamais chegou a ser efetivado. Se o braço montorsoliano foi reutilizado após 1540, ou se um outro braço foi moldado, não se pode saber com certeza: um argumento contra essa segunda hipótese é o fato de a adição original de Montorsoli dificilmente ter podido adaptar-se à espádua recentemente mutilada; por outro lado, um desenho do *Cambridge sketchbook* (ap.I, n.12, fig.14) indica uma pequena fissura entre o braço direito e o ombro do sacerdote, sugerindo assim que o restauro montorsoliano poderia ter sido reunido ao grupo. Como quer que tenha sido, o braço de *Laocoonte* parece ter permanecido esticado para o alto, de acordo com o modelo montorsoliano.

Até o século XVIII, ninguém mais ousou alterar o *Laocoonte*. Entre 1725 e 1727, contudo, o escultor Agostino Cornacchini refez *ex novo*, em mármore, o braço do pai e dos filhos, anulando pela primeira vez o restauro de Sansovino⁹⁷. O braço do pai não parece ter sido modificado, e os dos filhos, a julgar pelas cópias do grupo realizadas após esse restauro, sofreram apenas leves alterações.

Em 1796, o *Laocoonte* foi levado a Paris como presa de guerra, tendo sido posicionado em um local destacado no

troviamo a constatare che già prima del Montorsoli questo gusto montorsoliano era monumentalmente affermato (...)." (Magi, 1967-68, p.278-79)

96- Cfr. Haskell e Penny, 1988, p.1-6, para a construção, promovida por Francisco I, de uma "nova Roma" em Fontainebleau. Foram realizadas cópias, por ordem do monarca francês, de grandes obras de arte antigas conservadas em Roma, as quais, de acordo com Haskell e Penny, "provided the first example of that international recognition - later to be acknowledged everywhere in the Western world - of a canon of artistic values which was embodied not just in some vague concept of antiquity, but in certain specific works of antiquity." (Haskell e Penny, 1988, p.6) Além do *Laocoonte*, foram feitos moldes do *Apolo*, da *Venus Felix*, do *Tiber*, da estátua equestre de Marco Aurélio, e da *Cleópatra*, entre outros.

97- Segundo Frandi, o braço do pai não foi feito por Cornacchini, que teria trabalhado somente nos filhos.

Musée Napoléon, Louvre⁹⁸. Por ocasião dessa viagem, todas as partes restauradas foram retiradas. Uma vez na França, o grupo foi reintegrado com alguns fragmentos de gesso moldados pelo escultor François Girardon (1628-1715), feitos a partir de alguns desenhos do grupo realizados pelo próprio artista em fins do Seiscentos, quando viajara a Roma. Uma vez que Girardon morrera antes do restauro de Cornacchini, o grupo foi restaurado de acordo com o modelo de Montorsoli - para o braço do pai - e Sansovino - para os braços dos filhos.

Em 1815 o *Laocoonte* retornou a Roma, tendo sido igualmente despojado das adições francesas; uma vez no Vaticano, foram reintegrados à obra os três membros ali abandonados no dia da sua partida. Segundo Prandi, contudo, deve ter havido mais algum restauro após o retorno do grupo de Paris, uma vez que a forma do *Laocoonte* "atual" (i.e., imediatamente anterior ao restauro de Magi) diverge em alguns aspectos das cópias realizadas antes do seu exílio - principalmente no braço do filho mais jovem, que até 1957 aparecia esticado, enquanto antes era dobrado em uma meia-lua.

Em 1905 o antiquário alemão Ludwig Pollak encontrou, em um depósito de mármore romano, um fragmento de braço direito envolto pela espiral de uma serpente; associando-o imediatamente ao *Laocoonte*, Pollak apresentou-o no mesmo ano em uma sessão do Instituto arqueológico germânico de Roma. (Pollak, 1905) De acordo com o erudito, entretanto, por duas razões básicas, o braço não poderia pertencer ao *Laocoonte* vaticano, devendo antes ser considerado um fragmento de uma antiga cópia do grupo: em primeiro lugar, o membro seria de mármore pário, e o grupo, do assim chamado "grechetto"; em segundo lugar, comparando-o ao braço esquerdo do sacerdote, Pollak achou-o ligeiramente menor e de execução mais sumária.

Vergara Caffarelli, entretanto, no curso de sua reconstrução do grupo (1942), demonstrou a inconsistência dos argumentos de Pollak. Segundo o estudioso, é possível afirmar que o *Laocoonte* não foi jamais copiado na Antiguidade. As análises químicas e microscópicas então realizadas, além disso, mostraram que não há diferenças consideráveis entre os mármore que compõem o braço descoberto e o grupo escultórico. A aparente diferença de execução do braço sublinhada por Pollak, segundo Vergara Caffarelli, explica-se pelo fato de o membro ter permanecido por quase quatro séculos a mais que o *Laocoonte* soterrado entre detritos, enquanto o grupo foi salvaguardado e protegido como uma das maiores obras da estatuária antiga.

98- Cfr. Magi, 1960, prancha XIV,2, para a reprodução de uma medalha de Andrieu figurando o *Laocoonte*, em um lugar de honra, no museu francês.

Finalmente, de acordo com o restaurador, seria extremamente improvável que o braço pertencesse a uma cópia antiga - da qual jamais se teve notícia - cujo único fragmento encontrado correspondesse justamente à parte que faltava ao grupo vaticano.

Seria preciso explicar, no entanto, as medidas menores do braço Pollak. Este membro, como já notara o seu próprio descobridor, não parece ter sido quebrado, mas as duas superfícies com as quais terminam o braço e o antebraço são trabalhadas para a inserção à espádua e ao pulso; a primeira apresenta um cunho saliente, e a segunda, restos de um perno metálico. Segundo Vergara Caffarelli, o braço original do sacerdote deve ter-se rompido já na Antiguidade, provavelmente durante o transporte do grupo a Roma; o braço Pollak seria, assim, um restauro de época imperial, do qual o cunho e o perno acima citados constituiriam indícios. Neste restauro, teriam sido realizados tanto um pedaço da espádua direita quanto a mão do sacerdote, os quais seguem um mesmo plano; esta última, chegando a tocar a cabeça de Laocoonte, teria provocado a grande falha em seus cabelos que se vê atualmente. Com o passar dos séculos, o braço restaurado desprendeuse do tronco do sacerdote, e, em seguida, acabaram por se partir também o fragmento da espádua e da mão, os quais se teriam perdido.

Quando, em 1957, o grupo escultórico foi restaurado, Filippo Magi - o coordenador do restauro - pôde apresentar uma outra razão para explicar as reduzidas dimensões do braço Pollak. Também segundo Magi, este membro foi trabalhado à parte e fixado com dois pernos quadrangulares metálicos, cujos vestígios podem ainda ser observados; a um desses pernos correspondia perfeitamente uma pequena depressão na espádua direita de Laocoonte, a qual certamente alojara um perno metálico - como indica o óxido de ferro que penetrou no mármore a ponto de avermelhar grande parte da superfície superior da espádua. De acordo com o estudioso, o braço se teria rompido, já na Antiguidade, em muitas partes - entre as quais aquela encontrada por Pollak - sendo sucessivamente reintegrado em época romana.

Em seu restauro, Magi pôde constatar - como Vergara Caffarelli - que havia uma lacuna de no mínimo 10cm entre o braço Pollak e a espádua do sacerdote. O estudioso lembrou-se, então, que no supracitado bronze de Primiticcio - representando o grupo, como foi referido, despojado de qualquer restauro - o ombro direito de Laocoonte aparece mais conservado do que no grupo vaticano, como se este último tivesse sido cortado. A mutilação da espádua do sacerdote, contudo, não poderia ser atribuída ao restauro efetuado em época romana - uma vez que no bronze de 1540 ela não aparece - mas antes, a uma intervenção realizada após a cópia de Primiticcio.

Esta intervenção está relacionada, segundo Maggi, a um braço inacabado, não alçado, que durante séculos permaneceu no gabinete do grupo, no *Cortile Belvedere*. No Setecentos, diversos autores - como Richardson, De Brosses, Keyssler, La Lande, Volkmann e o próprio Winckelmann - atribuíram-no a Michelangelo, enquanto outros - Fea, Heyne, Visconti - a Montorsoli. Quando, por ocasião do recente restauro do grupo, o braço direito alçado de Laocoonte foi retirado, notou-se uma profunda cavidade em forma de "L" no ombro do sacerdote, à qual correspondia uma saliência do mesmo tamanho e forma no braço *non finito*; de acordo com Magi, tanto a cavidade quanto o braço deveriam forçosamente ter sido realizados pelo mesmo autor. Entretanto, no molde brônzeo realizado por Primaticcio a cavidade em "L" não aparece. A razão da mutilação anteriormente notada teria sido, portanto, aplainar a superfície ondulada do ombro e dar espaço para a inserção da cavidade em "L". O bronze de 1540 foi realizado após o restauro de Montorsoli e a realização da réplica de Baccio Bandinelli (1520-1525), de modo que não seria possível atribuir o braço ou a cavidade em "L" que lhe corresponde nem a um, nem a outro. Por outro lado, segundo Magi, uma operação do tipo daquela realizada para a inserção do braço inacabado em uma obra tão célebre quanto o *Laocoonte* só poderia ter sido feita por alguém que tivesse grande autoridade e liberdade de ação no campo artístico de Roma. Tudo levava a crer, portanto, que Michelangelo fosse o autor do braço *non finito*: a tradição que lho atribui, a sua conhecida admiração pelo grupo, a gravidade e ousadia da operação, e, finalmente o *terminus post quem*. Buonarroti o teria realizado em c.1541, após ter finalizado o *Juízo Final*; em sua intervenção, o mestre ter-se-ia aproximado da forma original do grupo, dando ao sacerdote o braço direito dobrado⁹⁹.

3-O LAOCOONTE NOS SÉCULOS XVIII E XIX

O interesse pelo *Laocoonte* renovou-se no século XVIII, desenvolvendo-se, porém, mais no âmbito dos poetas e filósofos do que no dos artistas; essa segunda fase do culto ao grupo escultórico - segundo a definição de Andreae (1989, p.11-13) - surge não na Itália, mas na Alemanha, e tem seus principais expoentes em Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)¹⁰⁰.

99- O restauro de 1957 é minuciosamente descrito por Magi, 1960, que apresenta ampla documentação fotográfica. Para o braço michelangeliano, cfr. especialmente p.46-50. Cfr. também Collareta, 1985, para um provável restauro michelangeliano no Arco do Museu do Vaticano.

100- Este subcapítulo, ao deslocar-se do eixo fundamental desta dissertação, constitui tão somente um *excursus* que tem

Em seu primeiro livro, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura), escrito em 1754 e publicado em Dresden no ano seguinte, Winckelmann funda a absoluta superioridade das obras de arte gregas no que chama "eine edle Einfalt und eine stille Größe" (nobre simplicidade e serena grandeza). Este princípio encontra a sua máxima expressão, segundo Winckelmann, no *Laocoonte*: "Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas por mais furiosa que a superfície possa estar, também a expressão nas figuras dos gregos revela, no seio de todas as paixões, uma alma grande e equilibrada. Tal é a alma que se revela no rosto de *Laocoonte* - e não somente no rosto - apesar dos mais violentos sofrimentos. A dor, que se manifesta em cada um dos músculos e dos tendões do corpo, e que, mesmo sem considerar o rosto e as restantes partes, poder-se-ia quase sentir em si mesmo ao observar o baixo ventre dolorosamente contraído, não se exterioriza, entretanto, no menor rasgo de violência no rosto ou no conjunto da sua atitude. *Laocoonte* não profere os horríveis gritos daquele que cantou Virgílio¹⁰¹: a abertura da boca não o permite; trata-se antes de um gemido angustioso e oprimido, como o que descreve Sadoleto¹⁰². A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidos, e de certo modo compensados, com o mesmo vigor pela inteira estrutura da figura. *Laocoonte* sofre, mas sofre como o Filoctetes de Sófocles: sua miséria alcança-nos até o fundo da alma, mas desejaríamos poder suportar a miséria como este grande homem." (Winckelmann, 1987, p.36-37)

Segundo Winckelmann, a representação de um estado de dor extrema pode cair, com facilidade, no violento e no impróprio. Quanto mais descansada é a atitude do corpo, mais apta para mostrar o verdadeiro caráter da alma. Os artistas do *Laocoonte*, assim, procuraram representá-lo o mais próximo possível do estado de repouso, não obstante a imensa dor que sofriam os personagens, de modo a que sua alma pudesse parecer "calma, mas ativa; serena, mas não indiferente ou adormecida." (Winckelmann, 1987, p.38-39)

Na *Geschichte der Kunst des Altertums* (História da arte na Antiguidade, 1764), Winckelmann retoma a idéia segundo a qual a luta entre a dor do corpo e a grandeza do espírito constitui a principal qualidade do *Laocoonte*: "*Laocoonte* é

por função indicar, de maneira resumida, a tradição da crítica relativa ao *Laocoonte* e a sua recepção nos séculos XVIII e XIX; não existe portanto nenhuma pretensão, naturalmente, de esgotar o tema, o qual poderia *de per se* ser a base de uma dissertação independente.

101- "*Clamores simul horrendos ad sidera tollit*" (2,222)

102- "*dat gemitum ingentem*" (v.23); "(...) *et paene audimus gemitus*" (v.53)

uma imagem da mais sofrida dor, que nele vive em todos os músculos, nervos e veias.(...) Na representação desta dor paroxística manifesta-se o espírito, posto à prova, de um grande homem que luta contra o perigo e busca deter e sufocar a expansão do sentimento (...)." (Winckelmann, 1990, p.131)

Poucos anos depois da aparição dos textos de Winckelmann, Lessing publicou o seu *Laokoon* (1766), no qual parte precisamente da crítica à análise winckelmanniana do *Laocoonte* para estabelecer as diferenças fundamentais entre a pintura e a poesia. Segundo Lessing, o sacerdote troiano efetivamente não extravasa sua dor com a violência com que se deveria supor; é também indiscutível que sua figura expresse dignidade e auto-controle, mantendo-se o mais repousada possível. A razão pela qual os artistas escolheram abrandar as manifestações de dor no grupo escultórico, entretanto, não poderia ter sido a necessidade de expressar a grandeza da alma do sacerdote.

Lessing lembra que Filoctetes, citado pelo próprio Winckelmann, de forma alguma sofre com o mesmo "estoicismo" de *Laocoonte*. As exclamações de dor, de resto, encontravam-se frequentemente nas tragédias gregas, e nos próprios textos homéricos não raro os guerreiros eram representados chorando ou gritando, sem que isto de modo algum rebaixasse a nobreza da sua alma: "Gritar é a expressão natural da dor corpórea. Em Homero os guerreiros feridos caem não poucas vezes gritando. (...) E tanto Homero eleva seus heróis sobre a natureza humana quanto os submete cegamente a ela quando se trata das dores e sofrimentos, ou da manifestação destas dores por meio de gritos, lágrimas e imprecções. (...) Suportar todas as dores, receber o golpe de misericórdia com o rosto sereno, morrer sorrindo sob as mordidas da áspide, não chorar por uma falta cometida ou pela perda do melhor amigo, foram rasgos do valor dos antigos heróis do Norte. (...) Com os gregos não acontecia assim. Sentiam e sofriam; queixavam-se de suas dolências e padecimentos; não se envergonhavam das fraquezas humanas, mas também nenhuma delas podia ser capaz de desviar-lhes do caminho da honra e do cumprimento dos seus deveres."(Lessing, 1957, p.37)

De acordo com Lessing, portanto, a verdadeira razão pela qual os artistas do *Laocoonte* evitaram a representação de expressões violentas deveria ser relacionada não à grandeza da alma, mas à beleza, que "foi entre os antigos a suprema lei das artes plásticas."(Lessing, 1957, p44) A arte antiga - sempre de acordo com Lessing - absteve-se completamente de representar expressões ou atitudes que não fossem compatíveis com a beleza. No caso do *Laocoonte*, os escultores viram-se obrigados "a atenuar a dor, reduzir os gritos em suspiros, não porque a ação de gritar denote baixeza de alma, mas porque deforma o rosto dando-lhe um aspecto repulsivo."(Lessing, 1957, p.45-46)

Todo o pintor ou escultor, ao realizar a sua obra, não deve nunca escolher o momento em que a ação alcança sua maior intensidade, devendo sempre, ao contrário, preferir a representação do "instante fecundo", i.e., aquele que deixa maior liberdade à imaginação. Esse momento nunca pode ser o clímax, após o qual não parece haver mais nada: "mostrar aos olhos o grau extremo da paixão é atar as asas da imaginação.(...) Se Laocoonte suspira, a imaginação pode ouvi-lo gritar; mas se grita, não pode nem elevar-se um grau sobre esta imagem nem descender um grau dela sem vê-la em uma situação mais suportável, e, por conseguinte, menos interessante. Ou o ouve simplesmente queixar-se ou o vê já morto."(Lessing, 1957, p.53) Como o poeta dispõe de uma sucessão de momentos, i.e., como sua representação se dá no tempo, ele não precisa se ater à lei do "instante fecundo"; ao contrário da pintura, a poesia não eterniza um único segundo, e a expressão de um estado extremo da alma, assim, pode atenuar-se, sendo preparada pelo que procede e amenizada pelo que se segue. Além disso, a poesia dirige-se à imaginação e à audição, e não, como a pintura, somente à visão; a beleza não é, portanto, senão "um dos meios mais pobres de que dispõe para tornar seus personagens interessantes." (Lessing, 1957, p.56) Por isso ao Laocoonte do texto poético é lícito gritar: "Quando o Laocoonte de Virgílio grita, a quem ocorreria pensar, lendo esta passagem, que para gritar é necessário abrir desmesuradamente a boca, e que este gesto enfeia o rosto? Basta que o "clamores horrendos ad sidera tollit" seja uma frase magnífica ao ouvido (...). Quanto ao que deseje uma bela imagem, não é o poeta que poderá oferecê-la."¹⁰³ (Lessing, 1957, p.57)

Goethe ocupou-se igualmente do *Laocoonte*, em um artigo publicado em 1798¹⁰⁴. Segundo o poeta, o grupo escultórico reúne todas as qualidades que as grandes obras de arte devem necessariamente possuir, i.e., caráter, ideal, graça, beleza. Além de todos os méritos reconhecidos, o *Laocoonte* constituiria ainda "um modelo de simetria e de variedade, de calma e de movimento, de oposições e gradações sutis. Todos estes elementos oferecem-se conjuntamente ao espectador (...) de maneira a atenuar pela graça e pela beleza as tempestades do sofrimento e da paixão."(Goethe, 1983, p.146) De acordo com Goethe, os escultores propositalmente despojaram o grupo escultórico de tudo aquilo que não fosse absolutamente essencial, abstenendo-se de acrescentar

103- Em uma carta a um amigo (não datada), Winckelmann assim comentou o *Laocoonte* de Lessing: "Recebi o texto do senhor Lessing. Está bela e engenhosamente composto. Mas em relação às suas dúvidas e descobertas precisa aprender muito ainda: que venha a Roma, para que possamos conversar aqui... Este homem tem tão poucos conhecimentos que nenhuma resposta poderia satisfazê-lo." (*O Belo na Arte*, p.67)

104- Über Laokoon, *Propyläen*, 47,1, p.97-117.

quaisquer acessórios alusivos ao episódio mitológico: "Se eu tivesse que explicar este grupo sem conhecer nenhuma outra interpretação, eu o chamaria um idílio trágico. Um pai dormia ao lado de seus dois filhos, os quais foram envolvidos pelas serpentes e, despertando, procuram agora se libertar das espirais vivas."¹⁰⁵(Goethe, 1983, p.147)

Goethe concordava com Lessing quanto à questão de o instante mais fecundo ser aquele que permite o livre jogo da imaginação; ele insiste, porém, na escolha de um momento transicional, que dê ao observador a impressão de que a obra de arte se movimenta diante de seus olhos: "um pouco antes nenhuma parte do Todo deve ser encontrada nesta postura, um pouco depois, cada parte deve forçosamente abandoná-la. Desta maneira, a obra de arte reencontrará sempre uma nova via para os milhões de espectadores." O *Laocoonte*, mais uma vez, satisfaz perfeitamente a esta exigência: "Eu diria que tal como se apresenta atualmente, (o grupo) é um relâmpago imobilizado, uma onda petrificada no momento em que afluí à praia."(Goethe, 1983, p.147)

Segundo a interpretação de Goethe, ainda, há uma gradação na representação dos sentimentos das três figuras: "Diante de seus próprios sofrimentos e dos sofrimentos de outros, o homem dispõe de três sentimentos: o medo, o terror e a piedade, isto é, o pressentimento inquieto de uma desgraça que se aproxima, a percepção inesperada de um sofrimento presente e a compaixão ativa face a um sofrimento permanente ou passado."(Goethe, 1983, p.152) No *Laocoonte* estes três sentimentos são representados: o filho mais jovem, que está prestes a morrer, provoca piedade; o pai, em luta contra as serpentes que o mordem naquele mesmo momento, terror; e o filho mais jovem, que provavelmente conseguirá escapar, medo. "Os artistas asseguraram à sua obra, assim, um certo equilíbrio pela diversidade, atenuando ou reforçando certos efeitos por efeitos diferentes, e atingiram uma totalidade espiritual e sensível." (Goethe, 1983, p.152-53)

O entusiasmo pelo *Laocoonte* que transparece nos textos de Winckelmann, Lessing, Goethe e outros autores alemães do século XVIII - como Herder e Schiller -, e que, de uma certa maneira, dá continuidade à admiração dos séculos XVI e XVII pelo grupo, é contrabalançado pela crítica mais fria e, frequentemente, negativa, que surge a partir de meados do século XIX. É nesta época que começam a ser feitas investigações mais metódicas e aprofundadas a respeito da datação e proveniência do *Laocoonte*, trazendo à consideração questões relativas à técnica, à configuração artística, ao confronto arqueológico com outras obras de arte. O primeiro exemplo desta atitude surge no livro *Geschichte der*

105- Cfr. Andreae, 1989, p.132-34, para uma crítica à interpretação de Goethe.

griechischen Künstler (História dos Artistas Gregos), de Heinrich Brunn, escrito em 1852: "Confessemos: apesar da enorme tensão de todas as formas encontramos uma certa pobreza e secura no tratamento das superfícies e das conexões.(...) Enganamo-nos ao acreditar que admiramos o artista, quando é somente o virtuosismo do artista que nos atrai."(Brunn, 1852, p.475)¹⁰⁶

Segundo A.S.Murray, "In the group of Laocoon we are again invited to sup of horrors, and this, it should be here observed, is a new departure in art. For while older sculpture never shunned deeds of extreme violence and pain, provided there was a strong and healthy reason to fall back on, here we have them executed with cool deliberation in the Farnese Bull and by means of ignoble agency in the Laocoon." (Murray, 1890, p.362) Como indicou Bieber, o ápice de aversão pelo *Laocoonte* parece ter sido atingido por L.Mitchell: "This terrible group gives no idea as to the beginning of the calamity (...) The colossal form of the father, towering above his sons, is disproportionately larger than theirs; and his anguish seems correspondingly great. No consciousness of their distress is evident either in his face or form, in which pain, terrible and blinding, seems to have smothered every other feeling. This we see in the aimless movements of his legs, the agony of the cramped toes, the terrible contraction and writhing of the loins, the blind grasping at the serpent's neck with the left hand, and the tortured expression of the face (...) In vain do we look here for an heroic struggling with destiny, such as Lessing imagined in the scene (...)." (Mitchell, v.2, 1888, 601)

A admiração pelo grupo, todavia, parece ter persistido na França do século XIX. Hippolyte Taine refere-se à arte do *Laocoonte* como "nova, sentimental, expressiva" (Taine, v.1, 1864, p.156), e Louis Viardot comenta que "é possível compreender a opinião de Plínio entre os antigos e de Michelangelo, Lessing e Diderot entre os modernos, os quais dão a palma a este celebrado grupo. Compreende-se o festival que os romanos celebraram em honra à esta descoberta em 1º de junho de 1506, sob o papa Júlio II. O *Laocoonte* não é superado por nenhuma outra escultura na expressão da dor física, e no poder da vontade mais forte do que a dor (...)." (Viardot, 1869, 129)

106- Os textos do século XIX são transcritos por Bieber, 1967, p.30-33. A passagem de Brunn, assim como os trechos de autores franceses que serão mencionados em seguida, são citados a partir da tradução inglesa da autora.

II-MICHELANGELO E O LAOCOONTE

A descoberta do *Laocoonte* certamente suscitou em Michelangelo uma impressão profunda, e, ao longo do século, a relação entre ambos se tornou um verdadeiro *topos* na cultura artística do Renascimento.

Segundo as já citadas cartas de Francesco da Sangallo e de Cesare Trivulzio, Buonarroti foi um dos primeiros a observar o *Laocoonte* recém-exumado, tendo se dedicado em seguida ao seu atento estudo. Em um testemunho mais tardio, aparece uma menção ao fato de o artista se ter referido ao grupo como um "portento da arte": "*Hanc (statuam) Michael Angelus dicit esse miraculum artis singulare: in quo divinum artificium debeamus suspicere ingenium potius quam ad imitationem nos accingere*"¹⁰⁷. Uma gravura de Nicolas Beatrixet (fig.18), de 1547, representa a *Pietà* michelangeliana de San Pietro em um cenário em ruínas, como uma obra antiga recentemente exumada, tendo no pedestal a seguinte inscrição: "MICHELANGELO BUONAROTUS FLORENT. DIVI PETRI IN VATICANO EX UNO LAPIDE MATREM / AC FILIUM DIVINE FECIT". A expressão *ex uno lapide*, i.e., de uma só pedra, um só bloco marmóreo, é a mesma utilizada por Plínio ao mencionar o *Laocoonte*; o desenhista refere-se à obra do mestre florentino, assim, nos mesmos termos com que Plínio se referira à escultura da Antiguidade, aludindo ao método tão apreciado por Michelangelo. No *Libro dei sogni*, de Lomazzo, desenrola-se um diálogo imaginário entre Fídias e Leonardo, onde este último proclama a superioridade de Michelangelo sobre os artistas gregos e egípcios, ao que Fídias responde: "questo Michel Agnolo, dil quale le opere paiono remazzate al paro di Laconte e figli...". (Lomazzo, 1947, v.1, p.157) Uma segunda fonte onde aparece esta equiparação é a carta de Anton Francesco Doni a Michelangelo, datada de 12 de janeiro de 1543: "Io temo che, se vo a Roma, io dirò che'l Zuccon di Donatello è bello et che l'Apollo et il Laocoonte sono bellissimi marmi sculpiti in terra, ma che i vostri divini siano intagliati in cielo". (Barocchi e Ristori, 1965-1987, v.4, carta MVI, p.163) Nesta passagem as esculturas de Michelangelo são comparadas às do mais admirado escultor moderno, por um lado, e aos dois mais célebres *exempla* da estatuária antiga, por outro; segundo o autor da carta, entretanto, somente as obras de Michelangelo têm aquele sopro de espiritualidade que as torna superiores, e a seu realizador, divino.

É importante mencionar, finalmente, um desenho representando a cabeça do *Laocoonte* Vaticano, que, conforme alguns estudiosos, seria de autoria do próprio Michelangelo

107- Boissard, 1597. *Apud* Agosti e Farinella, 1987, p.56, nota 3

(fig.19): em 1975, na tentativa de encontrar uma outra saída para os visitantes das tumbas dos Medici na *Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, em Florença, fez-se uso de uma câmara, sob a abside e as duas pequenas sacristias da Capela, que até então permanecera trancada; polidas as paredes, vieram à vista desenhos em carvão no estilo de Buonarroti - entre os quais a referida cabeça de Laocoonte - cuja descoberta foi anunciada em janeiro de 1976.

Em abril do mesmo ano, Paolo Dal Poggetto, então diretor do Museu das Capelas dos Medici e responsável pelo projeto de abertura da nova passagem, escreveu um artigo oferecendo informações sobre a descoberta¹⁰⁸; globalmente, os desenhos parietais são 56, subdivididos em 21 estudos de pernas e pés; 14 de cabeças; 20 de figuras inteiras, e um de cabeça de cavalo. As figuras são quase todas traçadas em negro. Dal Poggetto identifica vários dos desenhos da sacristia com obras de Michelangelo: há por exemplo o desenho das pernas de Giuliano, duque de Nemours; o do David-Apolo; o da Eva da Capela Sixtina; o do profeta Zacarias, na mesma Capela. Segundo o estudioso, com exceção de três ou quatro caricaturas e alguns perfis, os desenhos podem indubitavelmente ser atribuídos a Michelangelo; Dal Poggetto propõe, ainda, uma datação dos desenhos em torno de 1530, quando o mestre se teria escondido nos subterrâneos da sacristia para fugir à perseguição de Alessandro de' Medici. A cabeça de Laocoonte teria sido também realizada, "*à memoria*", por Michelangelo, constituindo uma explícita prova do contínuo interesse do artista pelo grupo escultórico; seu "*dolce sfumato*", de acordo com o descobridor, poderia aproximá-la dos desenhos realizados pouco depois de 1530 para Tommaso de' Cavalieri e Gherardo Perini, corroborando a hipótese da sua datação em torno desses anos. Dal Poggetto sugere, ainda, que a cabeça de Laocoonte tenha sido utilizada no rosto do *Giorno*, na *Sagrestia*. (Dal Poggetto, 1976, p.25) Em um livro posterior, o estudioso propõe que o desenho seja um estudo para o *São Cosme*, "*che poi il Montorsoli tradusse come poté.*" Dal Poggetto lembra que, segundo Vasari, Michelangelo não somente coordenara a execução do modelo desta estátua, como também realizara ele próprio os seus braços e a sua cabeça em tamanho natural. (Dal Poggetto, 1979, p.90)

Filippo Magi acredita igualmente na paternidade michelangiana do desenho parietal. De acordo com este estudioso, Michelangelo soube compreender e reproduzir nesse desenho a essência do *Laocoonte*, a qual Baccio Bandinelli, por sua vez, não foi capaz de exprimir em sua reprodução

108- Em 1979, Dal Poggetto publicou um livro contendo informações mais detalhadas sobre os desenhos, no qual são também feitas algumas correções a partir das críticas elaboradas por Filippo Magi. (Magi, 1977)

marmórea¹⁰⁹: "Laocoonte è (...) la vittima innocente, è "l'uomo posto per lo popolo ai martiri": legge crudele e immorale, secondo il nostro giudizio e sentimento, ma non secondo quello degli dèi. E Laocoonte accetta questo suo tragico ruolo, e ne è consapevole. Ora, a ben guardare, questo è anche ciò che Michelangelo esprime col suo disegno, e fa piacere constatarlo. Il grandissimo artista (...) per la sua straordinaria sensibilità, intuisce quello che il suo emulo Baccio Bandinelli, pur nella meticolosità della copia, non intese, né poteva intendere. Ed è inoltre questa manifesta intuizione del vero Laocoonte che conferma, se ce ne fosse bisogno, che il disegno è proprio di mano del Buonarroti". (Magi, 1977, p.153-55)

É importante lembrar, contudo, que os estudiosos não são unânimes quanto à autoria michelangiãna dos desenhos da sacristia, e particularmente da cabeça de Laocoonte. Segundo C.Elam, este último teria sido realizado por Montorsoli, o discípulo de Michelangelo que trabalhou no restauro do grupo escultórico em c.1532-1533: "Another drawing could be linked circumstantially with Montorsoli (*além do desenho da parte inferior da figura de Giuliano, aqui também atribuído a Montorsoli*), Michelangelo's principal assistant in the early 1530s. This is the sensitive study of the head of Laocoön, rather more self-indulgently pathetic than we should expect of Michelangelo. It is hard to believe, with Dal Poggetto, that this was drawn from memory, however *tenace e profonda* Michelangelo's power of recall according to Vasari¹¹⁰. Michelangelo had recommended Montorsoli to Clement VII to restore the Belvedere antiquities, including the Laocoön; this must have been in 1532-3, when the *frate* was helping Michelangelo with the Julius Tomb in Rome. The drawing in the crypt shows the head from an unusual angle, suggesting that it derives from a close familiarity with the original; Montorsoli might well have brought drawings of the Laocoön from Rome, when he came back with Michelangelo in 1533, for, as Dal Poggetto rightly points out, the head of Montorsoli's St.Cosmas takes the antique statue as its starting point." (Elam, 1981, p.601)

Bernard Andreae, por sua vez, propôs recentemente argumentos importantes a favor da paternidade michelangiãna do desenho parietal. (Andreae, 1989, p.41-43) Em primeiro

109- Dal Poggetto, em seu artigo de 1976, reproduzira a cabeça do Laocoonte de Bandinelli ao lado do desenho parietal (p.26), procedimento criticado por Magi.

110- Elam refere-se à passagem vasariana, citada por Dal Poggetto, em que é comentada a excepcional memória de Michelangelo: "(Michelangelo) è stato di una *tenace e profonda* memoria, che nel vedere le cose altrui una sola volta l'ha ritenute sì fattamente, e servitosene in una maniera che nessuno sen'è mai quasi accorto" (*Vite...*, ed.Milanesi, 1878-1906, v.7, p.277).

lugar, de acordo com o estudioso, não é possível mencionar nenhum outro artista do círculo de Michelangelo capaz de reproduzir de memória, com tamanha exatidão, uma imagem tão precisa quanto a cabeça de Laocoonte (lembrando que segundo Elam, no entanto, esta teria sido feita por Montorsoli a partir de supostos desenhos realizados pelo artista por ocasião do seu restauro do grupo). Um segundo elemento que Andreae traz à consideração é o ponto de vista a partir do qual a cabeça é reproduzida: o artista que a desenhou contemplava-a de cima para baixo, como se posicionado a cerca de três metros acima do pavimento onde se apóia o pedestal do grupo; Andreae sugere, então, que este tenha sido o ângulo a partir do qual Michelangelo observou pela primeira vez o *Laocoonte*, ainda no local das escavações, quando o grupo se encontrava provavelmente desmembrado. E, finalmente, o estudioso aponta um episódio referido por Annibale Carracci: Michelangelo, recusando-se a participar de uma discussão acadêmica sobre o *Laocoonte*, traçou uma cópia em carvão do grupo (ou de uma parte sua) sobre uma parede, e, sorrindo, observou: "Noi altri dipintori habbiamo da parlare con le mani".

Caberia recordar, ainda, que no inventário de Fulvio Orsini é mencionado um desenho feito por Michelangelo do *Laocoonte*¹¹¹; se tal desenho realmente existiu, teríamos mais um argumento a favor da paternidade michelangiânica do desenho de Florença, uma vez que o mestre teria já realizado, ou realizaria, outro ou outros desenhos do grupo escultórico, tornando mais verossímil a hipótese segundo a qual ele o teria reproduzido de memória na parede da câmara sob a sacristia.

Entretanto, mais do que quaisquer testemunhos contemporâneos e mesmo mais do que esse desenho atribuído a Buonarroti, as próprias obras do mestre indicam a força do impacto exercido pelo *Laocoonte* sobre o artista florentino, a ponto de Bernard Andreae sugerir que sua obra possa ser dividida em antes e depois da descoberta do grupo. (Andreae, 1989, p.38) Não se trata de propor, naturalmente, uma súbita transformação estilística determinada pelo contacto entre Buonarroti e o *Laocoonte* - mesmo em obras anteriores a 1506, como a *Batalha dos Centauros*, pode-se notar uma íntima afinidade entre ambos - mas certamente é lícito concluir que a visão do grupo ofereceu a Michelangelo a confirmação de suas próprias concepções artísticas. Segundo De Tolnay, "The pathos of the suffering expressed by the twisted bodies of this group must have seemed to Michelangelo as a kind of justification in antique art of that which he himself had sought to express since his earliest efforts" (De Tolnay, 1943-1960, v.1, p.35); ao que Andreae completa: "(Quando), em companhia de Giuliano da Sangallo, viu-se pela primeira vez diante do *Laocoonte*, e soube que se tratava da mais

111- Cfr. De Nolhac, 1884, v.29, I, p.434, n.72.

famosa escultura da Antiguidade, Michelangelo foi provavelmente tomado por uma alegria imensa e por uma profunda satisfação. Era aquela a arte que amava e que não podia imaginar mais bela. O grandioso sentido dinâmico, a possante musculatura das figuras, a passionalidade, haviam sempre distinguido também as suas obras, mas nunca antes Michelangelo vira um grupo escultórico no qual fosse exatamente realizado tudo aquilo que ele próprio esperava exprimir." (Andreae, 1989, p.37)

A primeira obra que vem à mente do estudioso que se ocupar da relação entre o *Laocoonte* e Michelangelo é o *São Mateus* da Galleria dell'Accademia, em Florença, tanto por questões de ordem cronológica quanto pela notabilidade da semelhança entre o apóstolo e o sacerdote troiano¹¹²; de fato, não é difícil reconhecer na figura atormentada de São Mateus, no movimento torcido de seus ombros, no *contrapposto* das pernas, na cabeça vigorosamente voltada para a direita, na expressão facial, o *exemplum* laocoontiano.

Em 24 de abril de 1503, Michelangelo assinou um contrato com os cónsules da Arte della Lana e com a Opera di S.Maria del Fiore, no qual se comprometia a realizar doze apóstolos de mármore para a catedral de Florença. O bloco para o primeiro da série chegou às suas mãos em dezembro de 1504, enquanto ele estava empenhado na realização do cartão para a *Batalha de Cascina*. Em março de 1505 o papa Júlio II encomenou-lhe a execução da própria tumba; em abril o projeto foi aprovado, e em maio Michelangelo partiu para Carrara, a fim de escolher os mármore que utilizaria no trabalho. Sabemos, através de Vasari, que Buonarroti permaneceu oito meses naquelas montanhas. Em 18 de dezembro, portanto em seu último mês em Carrara, o contrato para as doze estátuas dos apóstolos foi anulado; em janeiro o mestre encontrava-se já de volta a Roma, e, em 18 de abril, após o primeiro desentendimento com o papa, retornou a Florença. O único apóstolo que chegou a ser iniciado foi o *São Mateus*. Uma vez que há apenas um intervalo de aproximadamente quatro meses entre o momento em que Michelangelo recebeu o mármore para esculpir o apóstolo e a sua partida para Carrara, assume-se que pouco ou nenhum trabalho tenha sido realizado até seu retorno a Florença em 1506, tendo já conhecimento do *Laocoonte*. Michelangelo provavelmente trabalhou no *São Mateus*, portanto, entre seu retorno a Florença vindo de Roma e sua partida para Bolonha, i.e., abril e novembro de 1506.¹¹³

112- Esta semelhança foi pela primeira vez notada por Ollendorf, 1898, p.112 e seg.

113- Apesar de o contrato já ter sido desfeito na época do retorno de Michelangelo a Florença, muitos estudiosos assumem que o mestre dera prosseguimento ao trabalho. Confirma esta hipótese uma carta de Soderini ao cardeal de Volterra, datada em 27 de novembro de 1506, dizendo que

A impressão de vigor e tensão muscular provocada pelo *São Mateus* distancia-o do desenho preparatório realizado pelo mestre entre 1503 e 1504 - antes, portanto, da descoberta do *Laocoonte* - representando o que seria a primeira versão do apóstolo¹¹⁴. No desenho, São Mateus é representado em um estado de calma e contemplação: o pé repousa sobre uma base, a mão esquerda segura um livro, e a direita é levada ao queixo em um gesto que reaparecerá, posteriormente, no *Lorenzo* da Capela dos Medici. A transformação na concepção do apóstolo - entre o primeiro desenho preparatório e a versão de mármore atualmente conhecida - poderia ser atribuída, ao menos em parte, ao contacto que Michelangelo tivera com o *Laocoonte*¹¹⁵, de quem o mestre parece derivar a expressão de sofrimento e o sentido de coerção e aprisionamento. De Tolnay, contudo, chama a atenção para o fato de que, no *Laocoonte*, a razão do sofrimento é visível, enquanto que no *São Mateus* não se pode indicar nenhum elemento externamente perceptível que o provoque: "The figure of St. Matthew has been associated many times with the Laocoön (and the Pasquino) which it recalls by its twisted movement and suffering expression. But in the antique works, the exterior reason for the suffering is visible. Michelangelo on the other hand has represented a primordial suffering (...)" (De Tolnay, 1943-1960, v.1, p.113-14)

Nos afrescos do teto da Capela Sixtina, pintados por Buonarroti entre 1508 e 1512, é igualmente possível perceber

Buonarroti encontrava-se então trabalhando nos apóstolos (cfr. De Tolnay, 1943-1960, v.1, p.169). Contra a hipótese da datação do *São Mateus* posterior a janeiro de 1506, entretanto, existe a carta do próprio Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci, datada de fins de dezembro de 1523 ou janeiro de 1524, na qual o artista recorda ter esboçado o apóstolo antes de sua viagem para Roma em 1505. (cfr. Barocchi e Ristori, 1965-1987, carta DXCIV) Segundo P. Barocchi, contudo, o testemunho de Michelangelo é "muito aproximativo na lembrança dos detalhes." Wölfflin, Justi, Toesca, Venturi e Brugnoli posicionam-se a favor da datação do *São Mateus* anterior a 1506, enquanto De Tolnay, Ollendorf, Von Einem, Gosebruch, Weinberger, Wassermann e Parronchi acreditam que o grupo tenha sido realizado entre abril e novembro deste ano. (Estas últimas informações foram-me gentilmente cedidas pelo Prof. Luiz Marques, cuja tradução anotada da Vida de Michelangelo vasariana deverá ser brevemente publicada.)

114- O desenho encontra-se presentemente no British Museum, n. inv. 1895-9-15-496 r. (Cfr. De Tolnay, 1975-1980, v.1, corpus 36r.) A figura de São Mateus, na mesma pose, reaparece em um outro desenho atribuído a Michelangelo nos Uffizzi (*id.*, corpus 37r.).

115- Cfr. De Tolnay, 1943-1960, v.1, p. 113-4; e Liebert, 1983, p.137-8

a utilização do *exemplum* laocoontiano. A figura que se inspira mais claramente no grupo escultórico é o Haman crucificado (fig.20), à qual Vasari se refere como a mais bela e difícil entre as belas e difíceis¹¹⁶.

Haman, primeiro ministro do rei persa Assuero (Xerxes I), nutria um profundo ódio pelo judeu Mardoqueu, o único que não se ajoelhava à sua passagem. Haman decidiu, então, eliminar Mardoqueu e todos os judeus, convencendo o rei a promover um decreto de condenação aos israelitas. O primeiro ministro planejava, concomitantemente, assenhorear-se do poder liderando uma conjuração contra Assuero. Entretanto Ester, sobrinha de Mardoqueu e esposa do rei, conseguiu intervir revelando ao monarca as intenções de Haman; o rei, então, revogou o decreto e condenou Haman à morte. Embora, no texto bíblico (*Ester*, III), Haman tenha sido executado na forca que havia sido anteriormente preparada para Mardoqueu, na versão michelangiana ele aparece crucificado em dois troncos cruzados, numa interpretação que, segundo alguns estudiosos, remonta a Dante¹¹⁷.

Como no caso do *São Mateus*, Michelangelo parece ter se inspirado no *Laocoonte* para figurar um momento de tormento e sofrimento extremo, utilizando-o como um *exemplum doloris*. Segundo Liebert (Liebert, 1983, p.137), o *Haman* seria uma derivação do *São Mateus*, denotando a progressão formal na expressão de sofrimento extremo: "Here the revolutionary beginning made in the *St. Matthew* is carried to the extreme in communicating excruciating effect. Haman and Matthew do not share identical positioning of body parts. The artist has, however, found a compositional formula that achieves a very similar impact".

De acordo com De Tolnay, o desenho michelangiano de um nu¹¹⁸ inspirado no *Laocoonte*, datado de 1506, teria sido utilizado pelo artista ao executar o *Haman*. Entretanto, a inspiração no grupo escultórico é notadamente percebida por esse estudioso na *Serpente de Bronze* (De Tolnay, 1943-1960, v.2, p.98), verticalmente oposta ao *Haman*, enquanto Cocke a distigue na parte inferior do corpo do profeta Jonas. (Cocke, 1985, p.113)

116- O primeiro a perceber esta relação parece ter sido Forthheim, 1889, p.146

117- Cfr. De Tolnay, 1943-1960, v.2, p.96. Dante refere-se ao episódio no *Purgatório*, XVII, 25-30: "Naquele extase logo após eu via / Em cruz um homem de feroz semblante: / Nem a morte a arrogância lhe abatia: / Stava o grande Assuero não distante / Ester, a esposa e Mardoqueu prudente, / Justo nos feitos, no dizer prestante." (trad.J.P.Xavier Pinheiro) Segundo E.Wind, 1938, de acordo com crenças antigas Haman seria o antípoda ou mesmo o precursor de Cristo, donde se justificaria a sua crucificação.

118- Reproduzido em De Tolnay, 1943-1960, v.1, fig.125

Finalmente, a utilização do *exemplum* laocoontiano por parte de Michelangelo no teto da Capela Sixtina vem sendo notada pela crítica nos assim chamados *ignudi*, i.e., os vinte jovens pintados em tons de carne que bordeiam cinco das novas cenas do gênese, envolvidos por enormes guirlandas e segurando dez medalhões brônzeos. Ainda que pelas poses, pelo movimento, pelo vigor, pela potência anatômica, os *ignudi*, em sua totalidade, revelem a inspiração laocoontiana, há alguns jovens que mais claramente chamam a atenção para essa relação: aqueles que se encontram sobre o profeta Isaías, e aquele à direita do profeta Jeremias¹¹⁷. Neles, a referência ao grupo escultórico manifesta-se especialmente na determinação da pose pela função de carregar as guirlandas, as quais poderiam corresponder às serpentes do *Laocoonte* em todo o seu poder coercitivo.

Percebe-se frequentemente a inspiração laocoontiana nas obras de Michelangelo, ainda, no grupo de *Cativos* do Louvre e no da *Accademia* de Florença¹²⁰. Os *Cativos* foram provavelmente idealizados para participarem da tumba de Júlio II, cujo projeto, iniciado em 1505, não se completou senão em 1545, posto que muito reduzido em relação à idéia inicial¹²¹. Os assim chamados *Cativo Moribundo* e *Cativo Rebelando-se* (Louvre) foram realizados para a segunda versão do projeto (c.1513), enquanto os quatro *Cativos* de Boboli (Florença), para a quinta versão, entre c.1530 e 1534¹²².

Como notou Panofsky, para compreender o significado dos *Cativos* é preciso levar em consideração o contexto do projeto da tumba no qual se inseriam. A partir dos testemunhos de Vasari e Condivi, é possível ter uma idéia de

119- "The youth at the left above Isaiah was developed from Michelangelo's own ephesian youth in the background of the Doni Virgin (Thode), both reminiscent of the pose of the Laocoön". (De Tolnay, 1943-1960, v.2, p.65). Segundo Foratti (*op. cit.* De Tolnay, *id.*), o jovem à direita de Isaías recorda o filho da direita de Laocoonte.

120- Pelo comum sentido de aprisionamento, os *Cativos* foram frequentemente comparados aos *ignudi* do teto da Capela Sixtina: "the two series - tomb prisoners and Sistine nudes - are alike in their muscular activity and in a veiled sense of ultimate captivity within a rigid architectonic scheme." (Hibbard, 1985, p.122). Veja fig.21 para o assim chamado *Cativo com barba*, de Florença.

121- Mesmo sendo a relação entre os *Cativos* da *Accademia* e a tumba de Júlio II geralmente aceita, alguns estudiosos propõem que essas estátuas tenham sido feitas para a fachada de São Lourenço, em Florença. (Balas, 1983)

122- A datação destes últimos é, no entanto, particularmente controversa, e abrange um arco que vai de 1519 (Justi, Thode, Kriegbaum, Laux) a 1534 (De Tolnay, Baldini), passando por 1520-1522 (Toesa, Bottari, Carli); 1523-1525 (Wilde) e 1527-1530 (Popp).

como seria o monumento de acordo com o projeto de 1505: sua estrutura seria retangular, erguendo-se em três andares de forma piramidal; na parte inferior ficariam em nichos as estátuas das *Vitórias*, semelhantes à que se encontra atualmente no Palazzo Vecchio, em Florença, flanqueadas pelos *Cativos*, os quais sustentariam o piso superior como atlantes. Nos quatro cantos da zona intermediária seriam representados Moisés, São Paulo, a Vida Ativa e a Vida Contemplativa; no topo, estariam duas figuras que, segundo Condivi, seriam anjos, e segundo Vasari, o Céu, sorrindo pelo contentamento de receber a alma do pontífice, e Cibele, a deusa da Terra, chorando por tê-la perdido. Estas duas figuras suportariam uma espécie de arca ou caixão, e provavelmente - consoante Panofsky - haveria ainda uma imagem do papa sentado; seu corpo, entretanto, ficaria em um sarcófago no interior da estrutura.

Vasari, na edição de 1550 da *Vita*, interpreta os *Cativos* como símbolos das províncias subjugadas pelo papa; Condivi, em 1553, define-os como as Artes Liberais e as Artes Plásticas; na edição de 1568, Vasari reúne ambas as interpretações, comentando que os *Cativos* representam as províncias que, vencidas por Júlio, tornam-se obedientes à Igreja Apostólica, e as "arti ingegnose", que estão tão sujeitas à morte quanto o pontífice, "che si honoratamente le adoperava".

Críticos modernos, contudo, propuseram outras interpretações para os *Cativos* e para o projeto em geral. Segundo De Tolnay, os *Cativos*, originalmente, combinariam o conceito cristão do triunfo da Igreja Apostólica sobre os pagãos infiéis, e o conceito neoplatônico da luta da alma contra as cadeias do corpo. Toda a zona inferior da estrutura teria um caráter claramente pagão, enquanto que na zona intermediária estariam representados os símbolos da instauração e difusão da nova fé - baseada no Velho e Novo Testamentos (Moisés, São Paulo) - e da vida inaugurada por essa fé (Vida Ativa e Contemplativa). No topo, seria representada a apoteose da Igreja, na figura do papa e dos anjos. Paralelamente, a estrutura figuraria os sucessivos estágios de purificação da alma humana, ao ascender do mundo sublunar, representado na zona inferior, passando pela vitória do Espírito sobre o Corpo, no segundo andar, e alcançando finalmente a liberdade da alma, no topo. (De Tolnay, 1943-1960, v.4, p.25)

Segundo Panofsky, igualmente, a estrutura do projeto inicial da tumba constitui uma visualização do processo de ascensão neoplatônica, que parte da vida terrena, representada no piso inferior, à vida no mundo translunar, figurada no piso superior. No piso intermediário teriam sido representadas as duas vias que, de acordo com a doutrina neoplatônica, conduzem a Deus: a Vida Ativa e a Contemplativa. Nesse contexto, as *Vitórias* e os *Cativos*

poderiam ser interpretados como alegorias morais: os *Cativos* personificariam a alma humana escravizada pela matéria, e as *Vitórias*, a alma libertada¹²³. O macaco esculpido no bloco de pedra atrás do *Cativo Moribundo* e esboçado no *Cativo Rebelando-se* corroboraria a hipótese de que Michelangelo teria querido representar, com os *Cativos*, a zona da "Alma Inferior", que o ser humano tem em comum com os animais. (Panofsky, 1982, p.153-99)

A relação entre os *Cativos* e o *Laocoonte* vem sendo particularmente notada não apenas pela analogia das posições, mas, também, pela comum representação de um estado de aprisionamento, de coerção e luta. Segundo De Tolnay, "the hopeless struggle for freedom is the new feature in Michelangelo's Slaves. In antiquity prisoners were always represented in quiet and passive poses with an expression of apathy. Michelangelo's idea seems to be inspired by the Laocoön." Um pouco mais adiante, referindo-se agora particularmente aos *Cativos* do Louvre, o estudioso comenta: "The analogies of the priest of Apollo are obvious and have been observed in the position of the legs, the torsion of the body and the upturned head of the Rebellious Slave. The Dying Slave has been compared with the younger son of the Laocoön. But more than the details is the struggle with fate which recalls the ancient group." (De Tolnay, 1943-1960, v.4, p.37)

Como quer que se interprete os *Cativos*, entretanto, parece claro que o mestre florentino valeu-se mais uma vez do *exemplum* laocoontiano, o qual vinha utilizando em obras onde se representavam estados de dor extrema e máxima tensão.

Foram indicadas nessa exposição as obras michelangianas onde se revela mais claramente o *exemplum* laocoontiano, i.e., o *São Mateus*, os *ignudi*, o *Namán*, o *Jonas* e as figuras representadas na *Serpente de Bronze*, no teto da Capela Sixtina, e os *Cativos* da Tumba de Júlio II - tanto os do Louvre quanto os da Accademia. A lista poderia prolongar-se: já foram indicadas analogias com os nus das tumbas dos Medici e do *Juízo Final*, com o torso de São Pedro e com os anjos que circundam Cristo na *Visão de São Paulo*, na Capela Paolina. Estudiosos chegaram a propor uma alteração na cronologia de certas obras de Michelangelo a partir da data de exumação do *Laocoonte*; é o caso de E.Balas, que, acreditando reconhecer no cartão da *Batalha de Cascina* o

123- Também segundo Gilendorf, 1898, p.273 e seg., os *Cativos* são símbolos da alma humana aprisionada pelas cadeias do corpo, a qual é libertada pela morte terrena. De Tolnay chama a atenção para o fato de Michelangelo ter copiado, em sua juventude, a seguinte sentença de Petrarca: "La morte è il fin d'una prigione scura." (De Tolnay, 1943-1960, v.4, p.39 e 99)

motivo do *Laocoonte*, propõe que Michelangelo tenha retomado os trabalhos nessa obra durante sua estadia em Florença entre abril e novembro de 1506, quando já conhecia o grupo escultórico: "(Michelangelo) completely changed the previously sketched composition, and introduced, in my opinion an entirely new motif on the basis of the *Laocoon* sculpture". (Balas, 1980, p.21) As obras anteriormente citadas, entretanto, foram aquelas onde a crítica mais frequentemente reconhece o emprego do modelo laocoontiano, o qual se transformara, para Michelangelo, no mais perfeito *exemplum doloris*.

III-A IDENTIFICAÇÃO DO LAOCOONTE COM A FIGURA DE CRISTO

Em um famoso desenho realizado para Vittoria Colonna¹²⁴, Michelangelo introduz um novo modelo na representação de Cristo na cruz, o qual guarda notáveis semelhanças com o *Laocoonte* (fig.22).

No norte da Europa, já no século IX o "Christus Patiens" substitui o "Christus Triumphans"; na Itália, entretanto, somente a partir do segundo quarto do século XIII - notadamente com as Crucificações de Giunta Pisano e Cimabue - começa-se a adotar o modelo de Cristo morto na cruz¹²⁵. Essa tradição persiste na Itália até a realização do supracitado desenho michelangiano, onde Cristo é representado vivo, "ma non più nell'atteggiamento del vincitore coronato da un diadema regale, ma come un sofferente, con il corpo eroico che si divincola e con gli occhi levati al cielo, in atto di implorare al Padre. Questa immagine tragica di Cristo, che risale al ricordo del *Laocoonte*, era destinata a commuovere." (De Tolnay, 1975-1980, v.3, p.66)

Em 1520, em um desenho intitulado *As Três Cruzes*, Buonarroti já havia inserido alguns elementos inovadores na figuração de Cristo na cruz. De acordo com De Tolnay, é uma novidade "il fatto che le tre croci siano a distanze diverse l'una dall'altra: la croce di destra è più vicina alla centrale, forse perché Michelangelo ha collocato a destra, insolitamente, il buon ladrone, l'anima del quale è portata in cielo da un angelo, e verso cui volge la testa il Cristo (...). E anche insolito che, nella raffigurazione del Golgota, Michelangelo abbia scelto il momento immediatamente successivo alla crocefissione." (De Tolnay, 1975-1980, v.1, p.80, corpus 87) Segundo Hartt, porém, a pequena alma voando no canto superior direito do desenho, que parece vir da direção de Cristo, seria a sua própria alma abandonando o corpo. A figura à esquerda - o bom ladrão, consoante Hartt - aparece já morto, enquanto o mau ladrão, ainda vivo, está prestes a ter as suas pernas quebradas pelos soldados, segundo um método romano utilizado para finalizar a agonia da crucificação. Um soldado subindo a escada da cruz de Cristo olha para um outro que permanecera no chão, o qual ergue os braços. De acordo com o estudioso, "The drawing is a precise illustration of John 19: 30-33, the Gospel for the Mass of the Catechumens on Good Friday: *...he said, It is finished; and he bowed his head, and gave up the ghost. The Jews therefore...besought Pilate that their legs might be broken, and that they might be taken away. Then came the*

124- Conservado atualmente no British Museum, Inv. 1895-9-15-504 r.

125- Cfr. Garrison, 1949, e Vavalá, 1929.

soldiers, and brake the legs of the first, and of the other which was crucified with him. But when they came to Jesus, and saw that he was dead already, they brake not his legs." (Hartt, 1971, p.216, n.298) Michelangelo introduz neste desenho, ainda, uma representação pouco usual da cruz de Cristo, a qual aparece em forma de "Y". Este modelo - que será reutilizado em alguns dos desenhos tardios de Crucificações - intensifica a dramaticidade da cena ao forçar os braços de Cristo para o alto, acentuando a sensação de peso.

Um outro desenho de Michelangelo, representando a Flagelação de Cristo (c.1516), parece anunciar a *Crucificação* do British Museum. A composição foi realizada para Sebastiano del Piombo, que a utilizaria em seu grande afresco representando o mesmo tema na Capela Borgherini, em San Pietro in Montorio (c.1521). A figura de Cristo, por seu movimento torácico, pela posição das pernas e da cabeça, pelo braço entesado, parece evocar o *Laocoonte*, cujo modelo Buonarroti vinha utilizando na execução dos *Cativos*¹²⁶. Em seu afresco, Sebastiano ameniza essa tensão. Não somente toda a textura característica das superfícies do mestre veneziano abrandava o impacto da dramaticidade do desenho de Michelangelo, como também a direção do torso de Cristo, voltado para o mesmo lado ao qual pende a cabeça, subtrai da figura a oposição entre o tronco curvado pendente para a esquerda, e a cabeça erguida voltada ao lado direito da composição.

É somente no desenho do British Museum, contudo, que a utilização do *exemplum* laocoontiano por Michelangelo em uma representação de Cristo manifestar-se-á inequivocamente, tornando-se parte integrante de uma obra que haveria de determinar um novo modelo de Crucificação em toda a Europa.

As inovações presentes na *Crucificação* michelangiana - notadamente a representação de Cristo vivo na cruz, com expressão de sofrimento - não passaram despercebidas aos contemporâneos do mestre, como Vasari, para quem o Cristo de Michelangelo estaria "recomendando seu espírito ao Pai"¹²⁷, e Condivi, que comenta o fato de ele ter sido representado "non in sembianza di morto come comunemente s'usa, ma in atto di vivere, col volto levato al padre e par si dica: "Heli, heli"; dove si vede quel corpo non come morto abandonato cascare, ma come vivo per l'acerbo supplitio risentirsi e scontorcersi". (In Frey, 1887, p.122)

126- Já De Tolnay percebera uma analogia entre o Cristo desta *Flagelação* e um dos *Cativos*. (De Tolnay, 1975-1980, v.1, p.73, corpus 73)

127- "Un Cristo confitto in croce, che, alzato la testa, raccomanda lo spirito al Padre, cosa divina." (*Vita...*, ed. Barocchi, 1962, v.1, p.120-21)

Segundo De Tolnay, as transformações introduzidas por Michelangelo enfatizam o sacrifício de Cristo: "The idea of showing Christ on the Cross, not dead, but undergoing his agony, becomes understandable if we realize that the intention of the artist was to make palpable the greatness of the sacrifice." (De Tolnay, 1943-60, v.5, p.59) Os elementos anteriormente indicados pelo estudioso - a torção e potência do corpo, os olhos voltados para o céu - indicam que mais uma vez Buonarroti buscou o modelo laocoontiano.

Assim como o Cristo de Michelangelo, Laocoonte parece ter sido representado em seu último instante de vida, o corpo contraído no espasmo da morte, a expressão facial figurando extremo sofrimento. Segundo Filippo Magi, o sentimento prevalecente no sacerdote troiano é "la coscienza del sacrificio nobilissimo che il fato gli impone e che lo spirito accetta anche se la carne ricalcitra." Um pouco mais adiante, o estudioso comenta que o rosto de Laocoonte "esprime una rassegnazione sublime, pur nel pieno del dolore spirituale e corporale, che farebbe ricordare (...) non poche teste del Salvatore morente sulla Croce." (Magi, 1960, p.30-31) A origem da identificação percebida por Magi pode certamente ser localizada no desenho de Michelangelo, o qual se transformaria ele próprio em modelo para as Crucificações posteriores.

Essa obra foi realizada, provavelmente, nos últimos anos da década de 1530, e constitui um dos muitos desenhos feitos por Michelangelo para a marquesa de Pescara, uma das suas melhores amigas. Em uma carta datada de fins de 1538 ou princípio de 1539, a marquesa refere-se ao presente que lhe enviara o mestre:

"Unico maestro Michelagnelo et mio singularissimo amico. Ho hauta la vostra et visto il crucifixo, il qual certamente ha crucifixe nella memoria mie quale altri picture viddi mai, né se pò veder più ben fatta, più viva et più finita imagine, et certo io non potrei mai explicar quanto sottilmente et mirabilmente è fatta; per il ché ho risoluta de non volerlo di man d'altri, et però chiaritemi: se questo è d'altri, patientia; se è vostro, io in ogni modo vel torrei. Ma in caso che non sia vostro, et vogliate fare a quel vostro, ci parlaremo prima, perché conoscendo io la difficoltà che ce è di imitarlo, più presto mi resolvo che colui faccia un'altra cosa che questa. Ma se è il vostro questo, habbiate patientia che non son per tornarlo più²⁸.

128- Segundo alguns estudiosos, esta parte da carta permite duvidar da autenticidade da obra enviada por Michelangelo a Vittoria; como indicou De Campos, porém, a pergunta "se questo è d'altri" só pode referir-se a um outro proprietário, e não a um outro autor. Se a obra não foi destinada a alguma outra pessoa - é o que a marquesa quer dizer - então ela a deseja para si; se, contudo,

Io l'ho ben visto al lume et col vetro et col specchio, et non viddi mai la più finita cosa. Son al comando vostro. La Marchesa di Pescara."¹²⁹

De acordo com Redig de Campos, o desenho do British Museum seria na verdade um estudo preparatório para uma pintura realizada pelo mestre. De acordo com o estudioso, há na correspondência entre Buonarroti e Vittoria diversos indícios de que a obra que Michelangelo oferecera à amiga era uma pintura; além disso, não se pode observar no desenho londrino a "finitezza" referida pela marquesa na supracitada carta: com efeito, os dois anjos, a cruz e a caveira aos pés desta são apenas esboçados. Dentre as diversas cópias realizadas a partir do desenho michelangiano do British Museum, a que mais se aproximaria do suposto original do mestre seria uma tela atribuída a Marcello Venusti, de proveniência desconhecida, adquirida em um leilão romano em 1925 e até hoje mantida em coleção particular¹³⁰. Ao contrário das cópias anteriormente conhecidas de Venusti, que reproduzem fielmente o desenho do British Museum - acrescentando porém os personagens da Madona e de São João Evangelista - a pintura romana introduz em relação a este importantes variações: nela, o corpo de Cristo é menos forte que o do desenho; a figura é mais esbelta; os braços mais curtos; as pernas mais longas. Além disso, os dois anjos presentes no desenho e nas cópias de Venusti são excluídos, e à caveira ao pé da cruz é acrescentada uma tibia. A superior qualidade da tela romana, finalmente, permite a De Campos afirmar que ela reproduz com exatidão a pintura que Michelangelo teria realizado.¹³¹ (De Campos, 1964)

Michelangelo a tivesse mostrado apenas como um modelo o qual algum dos seus discípulos ("quel vostro") poderia reproduzir para ela, então Vittoria, que a julgava tão perfeita a ponto de não poder absolutamente ser copiada, preferiria que este fizesse antes "un'altra cosa". (De Campos, 1964, p.360-61)

129- Frey, 1897, p.533-34. Cfr. também de Campos, 1964, p.359-60.

130- Existem três Crucificações de Venusti realizadas a partir do protótipo de Michelangelo: a dos Uffizi, a da Galeria Doria Pamphilj (fig.23, à esquerda), e a da coleção Martin D'Arcy, Londres (fig.23, à direita).

131- O estudioso não parece duvidar, no entanto, da autenticidade do desenho do British Museum: "La autografia del foglio è impugnata da non pochi autori - a mio parere senza giustificato motivo -, mentre vien sostenuta con valide ragioni dal Malcolm, dal Thode e dal Wilde, seguiti, con qualche riserva, dal Dussler." (De Campos, 1964, p.361-62) De Tolnay (1975-1980, p.66-67, corpus 411) e Hartt (1971, p.288-99, n.408) atribuem o desenho, igualmente, a Buonarroti.

Quer em desenho, quer em pintura, Michelangelo parece ter sido o primeiro artista a utilizar o *exemplum* laocoontiano para a representação de Cristo na cruz; ao menos dois artistas antes dele, todavia, identificaram o sacerdote troiano com a figura de Cristo, em outros momentos que não a crucificação.

Em uma plaqueta bronzêa do gravador Moderno representando a Flagelação, Cristo aparece como uma cópia quase exata do *Laocoonte* (fig.24)¹³². Sentado sobre uma pequena banqueta encostada em uma coluna, ele mantém idêntica posição de pernas e de torso, o braço direito dobrado muito próximo à cabeça - recorde-se que na época da execução da plaqueta o braço do sacerdote ainda não havia sido restaurado - os mesmos traços fisionômicos e a mesma posição da cabeça. De acordo com Sheard, "The idea of deriving a figure of Christ in the flagellation scene from *Laocoon* was a powerful invention in complete harmony with the artistic environment in Rome. Moderno likens the passion of the suffering priest, who is sacrificed to ensure the survival of the Trojan race, to the expiatory suffering of Christ. In so doing he demonstrates the way in which a Renaissance artist could employ a highly expressive late Hellenistic style to endow a representation of a Christian subject with intense emotional power." (Sheard, 1978, n.cat.63)

Também no *Cristo Ressuscitado* do *Políptico Averoldi*, de Ticiano (1520-1522), foi frequentemente notada a utilização do *exemplum* laocoontiano, enquanto que no *São Sebastião*, representado no canto inferior direito do políptico, poder-se-ia notar a inspiração no *Cativo Rebelando-se*, de Michelangelo (fig.25)¹³³. O santo, que, como o citado *Cativo*, apóia seu pé direito sobre um suporte, recorda a

132- Moderno foi um autor de plaquetas, incisor e ourives ativo nos últimos decênios do século XV e primeira metade do século XVI. Sua identidade é ainda ignorada; foi certamente nativo da Itália setentrional, e em Veneza - ou em alguma cidade vizinha, como Pádua - desenvolveu a maior parte da sua atividade. Venturi levanta a hipótese de sua identificação com o escultor Antonio Elia (Venturi, 1889, p.108, nota 1), baseado na sua origem (provavelmente patavina) e no fato de também o escultor dedicar-se à reprodução em bronze de antiguidades em pequenas dimensões. Sabe-se que Antonio Elia fez uma cópia do *Laocoonte*, muito apreciada por Caradosso; a estreita afinidade entre o Cristo da plaqueta bronzêa e o sacerdote troiano poderia, assim, fornecer um terceiro argumento a favor da identificação entre Moderno e Antonio Elia. Para uma reprodução da plaqueta de Moderno cfr. Brummer, 1970, p.111, fig.99; Planiscig, 1924, p.247, n.cat. 408; e Sheard, 1978, n.cat.63.

133- Cfr. Brendel, 1955, p.118, e Panofsky, 1990, p.34.

obra michelangiânica por sua potência muscular e seu vigoroso movimento de torção, enquanto Cristo revela no movimento dos braços e das pernas, no torso em expansão e na cabeça pendente à direita, a inspiração no modelo laocoontiano. Como notou Brendel, o *Políptico Averoldi* inicia um novo período na arte de Ticiano, no qual "For the first time we feel that the art of others - of the masters - is being met and accepted actively, not only as a help or inspiration, but a challenge. Also for the first time, his choice clearly includes the kind of art most foreign to Titian's own: statuary. The problem then was to make painting out of statues; to incorporate into a new style the ideas of others (...)." (Brendel, 1955, p.118) Essa obra de Ticiano permite distinguir mais um testemunho iconográfico da identificação entre Michelangelo e o *Laocoonte* na cultura artística do Quinhentos italiano: em sua pesquisa dos grandes modelos da escultuária, Ticiano utiliza precisamente os dois grandes *exempla* da escultura antiga e moderna.

O conhecimento do grupo escultórico por parte de Ticiano pode ser verificado na famosa caricatura feita pelo artista veneziano, que representa o sacerdote e seus filhos como macacos (fig.10)¹³⁴. Esta gravura já foi interpretada de diversas maneiras: como uma sátira do *Laocoonte* de Bandinelli (Bieber, 1967, p.18); como uma crítica à admiração excessiva pela arte clássica existente em Roma e Florença¹³⁵; e como ilustração de uma controvérsia famosa na época, relativa à questão de o médico de Marco Aurélio, Galeno de Pérgamo, utilizar macacos ou seres humanos em seus estudos de anatomia. (Jansen, 1946, p.50 e seg.) A referência ao *Laocoonte* reaparece, na obra de Ticiano, no *Baco e Ariadne* da National Gallery de Londres (1523) - onde à direita da composição vê-se um personagem, de perfil, enlaçado por uma serpente¹³⁶ - e na *Flagelação* do Louvre (c.1540-1550, fig.26), na qual "se sublinham crueldade e sofrimento mental, mais que físico, e manifesta-se claramente a renovada influência do *Laocoonte* - o *exemplum doloris* por excelência - que havia interessado Ticiano 20 anos antes e que, após o afastamento do pathos clássico dos

134- Catalogada em Passavant, 1864, VI, p.243, n.97. A xilogravura em questão é reconhecida como uma cópia feita por Niccolò Boldrini, que trabalhou com Ticiano em 1566, a partir de um original do mestre. A xilogravura original poderia ser datada, segundo os especialistas, de 1545-50.

135- Cfr. Janson, 1946, p.49, nota 8. Esta interpretação existia já no século XVII.

136- Segundo Panofsky, Ticiano baseou-se em uma descrição do cortejo de Baco feita por Catulo, na qual se faz menção à certos adoradores que enrolam serpentes em torno de si. Este estudioso cita, ainda, a seguinte descrição, feita em 1598, da obra de Ticiano: "uma pintura de formato quadrado, de mão de Ticiano, onde é representado um *Laocoonte*." (Panofsky, 1990, p.202)

anos 30, afirma agora o próprio poder com força redobrada". (Panofsky, 1990, p.38) é possível, ainda, que o mestre tenha adquirido uma pequena cópia do *Laocoonte* em 1522. (Bieber, 1967, p.18)

Entretanto, como foi dito, é somente a partir do desenho de Michelangelo para Vittoria Colonna que o padrão laocoontiano de Cristo na Cruz difunde-se por toda a Europa¹³⁷: "(...) the type of living Christ with twisted body and eyes pathetically turned upward (i.e. the first version for Vittoria Colonna) became the most important later Crucifixion-type in Italy as well as in the North: El Greco's Crucifixion in Paris is a reversed version of it; Guido Reni, Rubens, Van Dyck, and other artists of the seventeenth century followed".¹³⁸ (Tolnay, 1943-1960, v.5, p.60)

Antes de passar à exposição das Crucificações determinadas pelo modelo do Cristo de Michelangelo, caberia recordar o laocoontiano São Sebastião, de Nicolas Cordier - chamado *Il Franciosino* - em Santa Maria sopra Minerva, Roma (fig.27). Assim como Laocoonte, São Sebastião ergue os olhos para o céu, deixando pender ligeiramente a cabeça e levantando o braço esquerdo em um gesto de grande comoção. Segundo Venturi, trata-se de "un melodrammatico *Sao Sebastiano* memore della testa del *Laocoonte*, senza moto, fuorchè nel volto con sopracciglia contratte e tormentata chioma. Avvinte le braccia a un albero, tutto il corpo è costretto all'immobilità quasi fosse steso sopra una croce; e i piedi fiaccamente posano presso la corazza e l'elmo dalle vuote occhiaie, che richiama la rappresentazione appiè del *Crocefisso*, il cranio sul *Golgota*, cimitero dei rei." (Venturi, 1935-1937, v.X/3, p.652).

A partir da relação entre o São Sebastião e Cristo, e também a partir de algumas fontes literárias, A.Parronchi supôs que essa escultura seria a primeira versão michelangiana do *Cristo Ressuscitado* de Santa Maria sopra Minerva, iniciada em 1514, e abandonada pelo mestre por causa de um sulco negro encontrado no mármore. (Parronchi, 1975, v.2, p.157-89) Michelangelo teria reassumido a tarefa da realização de um Cristo entre 1519 e 1520, em um novo bloco de mármore trazido de Carrara. De acordo com Parronchi, Nicolas Cordier reaproveitou, em seu São Sebastião, o primeiro mármore abandonado por Buonarroti. Corroboram esta hipótese o fato de, também nesta escultura,

137- Quando for mencionada a *Crucificação* de Michelangelo, entenda-se o desenho londrino, visto que não há consenso sobre a possibilidade de ter sido realizada uma pintura.

138- Embora bem menos frequente que esse padrão laocoontiano de Cristo vivo na cruz, a representação de Cristo morto também ocorre na Europa do século XVII. Cfr. por exemplo a *Crucificação* de Velázquez no Museu do Prado, Madri, c.1632.

encontrar-se um veio negro no mármore na altura do rosto do santo; de haverem concordâncias entre ela e o Cristo michelangiano; e de certas partes do *São Sebastião*, segundo Parronchi, revelarem o estilo de Michelangelo. As semelhanças existentes entre o *Laocoonte* e o *São Sebastião* de Franciosino constituiriam, no limite, mais uma manifestação da paternidade michelangiana dos primeiros trabalhos no mármore: "Il Cristo risorto riprende al Laocoonte il generale aspetto di scultura che si apre verso l'alto, "ramificata". E altri particulatri concordano (...)." (Parronchi, 1975, v.2, p.183) Se a hipótese de Parronchi estiver correta, tem-se nessa obra mais um testemunho da relação entre Cristo e o *Laocoonte* em uma obra de Michelangelo¹³⁹.

Um dos artistas italianos que mais claramente expressam a influência do "Cristo-Laocoonte" de Michelangelo é Guido Reni. O mestre bolonhês realizou diversas versões de Crucificações e de *Ecce Homo*, nas quais Cristo sempre aparece com a mesma expressão de dor de Laocoonte, a cabeça erguida, os olhos voltados para o céu, os lábios entreabertos como se exalasse o último suspiro. Talvez os exemplos mais famosos sejam o *Ecce Homo* do Detroit Institute of Arts (princípios dos anos 1630, fig.28) e a *Crucificação* da Pinacoteca Nazionale de Bolonha (1617-1618, fig.29), a qual "consacrò un modello iconografico che ha avuto un'enorme fortuna per tutto il secolo XVII ed oltre, tanto da essere riprodotta in innumerevoli versioni e copie. (...) Hilaire Fader (1607-1677), pittore e poeta di Tolosa, autore di un poema sulla pittura, affermerà che Guido nel trattare questo soggetto ha toccato tali vertici espressivi che agli altri artisti non può rimanere altra strada che imitarlo e pittori quali Rubens, S.Vouet, C.Mellan (solo per citarne alcuni) si ispireranno in effetti a questo modello di *Crucifissione*." (*Guido Reni 1575-1642*, 1988, p.70, n.25)

Também o *Ecce Homo* reniano gozou de uma enorme fortuna no século XVII, tendo sido realizadas a partir dele um grande número de cópias e derivações. A pintura representa somente a cabeça e os ombros de Cristo coroado de espinhos, com uma expressão idêntica à das Crucificações¹⁴⁰. A inspiração na arte greco-romana não passou despercebida aos estudiosos, como Longhi, para quem Guido buscou aprisionar a beleza antiga em uma "alma cristã". (Longhi, 1935, p.35)

139- Seria preciso admitir, contudo, que mesmo tendo Buonarroti de fato trabalhado no bloco posteriormente reutilizado por Nicolas Cordier, seria praticamente impossível determinar exatamente até onde vai a mão de Michelangelo e onde começa a de Franciosino.

140- A cabeça de Laocoonte que Michelangelo desenhara na *Sagrestia Nuova di San Lorenzo* (fig.19, à esquerda) parece curiosamente constituir um primeiro antecedente desse padrão.

Mais categórico quanto à utilização do *exemplum* laocoontiano nos rostos de Guido é Otto Kurz, para quem o pintor bolonhês, contudo, teria transformado o *pathos* do grupo escultórico em sentimento cristão: "Que o modelo destas faces, cuja clássica compostura exclui quaisquer deformidades nos traços, era a escultura grega - a Niobe, o Laocoonte, e trabalhos similares - já foi à muito reconhecido, e o próprio Reni parece tê-los indicado como fontes de inspiração. Além das semelhanças, porém, não devemos esquecer as diferenças que separam as faces de Reni das dos seus modelos (...) Niobe, Laocoonte, o assim chamado Alexandre moribundo, são a expressão de um destino que arrebatava do exterior o homem, impelido à grandeza trágica pela dimensão heróica do seu espírito e pelo seu próprio infortúnio. A expressão dos anjos e dos santos renianos, ao contrário, não é uma reação a eventos externos, mas sim um estado de espírito, expressão da sua própria beatitude, um sentimento de unidade com o céu; não trágico na sua essência, mas lírico, não sofrimento, mas sentimento. Em outras palavras, a face antiga expressa *pathos*, a de Reni sentimento."¹⁴¹

Enquanto na tela de Bolonha são representados outros personagens além de Jesus - a Virgem, Maria Madalena e São João -, em uma Crucificação posterior, em San Lorenzo in Lucina, Roma (1637-1638), Guido despoja inteiramente a tela de quaisquer figuras que não a de Cristo, cuja cruz destacava-se solitária sobre um céu azul escuro. Esse esquema austero de representação do sentimento cristão, assim como a expressão de sofrimento de Cristo, reflete perfeitamente os ensinamentos pós-tridentinos, tendo sido seguido por diversos outros artistas do século XVII. De acordo com E.Mâle, nessas Crucificações "L'artiste veut moins nous émouvoir par la souffrance du Christ que nous attendrir par sa profonde soumission à la volonté de son Père. Voici comment saint François de Sales se représente le Christ sur la croix: "Il souffre extérieurement, dit-il, avec un grand silence; les yeux doux et bénins regardent parfois au ciel dans le sein de la miséricorde du Père. Sa bouche n'est ouverte que pour jeter des soupirs de douceur et de patience." C'est le Christ des artistes du XVII^e siècle." (Mâle, 1932, p.278) A descrição que saint François de Sales faz de Cristo poderia referir-se, certamente, ao próprio Laocoonte.

Outros teólogos da Contra-Reforma, como Possevino e Gilio¹⁴², citam o grupo escultórico como *exemplum* para a representação do martírio de Cristo e dos santos:

141- Kurz, 1937, p.209-210; aqui traduzido a partir do texto italiano citado em *Guido Reni 1575-1642*, p.134, n.56.

142- Respectivamente em *Biblioteca Selecta*, 1593, p.317, e *Due Dialoghi*, 1564, p.87b. Ambos foram citados por Ettliger, 1961, p.126. O texto de Gilio foi publicado

"(...) Se si trovassero l'antiche pitture, molti secreti di più si vederebbono nell'arte, che non si veggono hora: ma de le statue chiaro argomento cavar potiamo de la peritia de gli antichi pittori, e scultori, il che ciascuno di voi puo haver veduto in Roma in molte statue; e spetialmente nel Laocoonte di Belvedere; il quale parche co suoi figliuoli dimostri cosi annodato da i Serpenti l'angustia, il dolore, & il tormento che sentiva in quel atto. Certo sarebbe cosa nuova e bella vedere un Cristo in Croce, per le piaghe, per i sputi, per i scherni, e per il sangue trasformato.(...) Quanto maggior laude, gloria, e grandezza s'acquisterebbono i pittori in ben sapere isprimere le parti cosi sostantiali, che voi dianzi diceste; ne le quali oltre che si vederebbe la verità, si cosidererebbe la crudeltà de i tirani, la pazienza de'martiri, e la forza de la divina gratia, che gli addolciua i tormenti, e faceuali costantemente sopportare ogni grave suplizio." (Gilio, *op.cit.*)

"Sane vero quando in veterum gentilium statuís acerbitas illa doloris exprimi potuit, quaemadmodum in Vaticano Laocoonte cernitur, tantum non expirante, ac prae dolore se filiosque serpentibus victos durissime torquente, quis neget id effici posse in eo, in quem omnium dolorum ac diritatem genera omnia irruerunt? Sic ergo Blasium pectinibus ferreis excarnificatum, Sebastianum pluribus sagittis confossum, Laurentium in craticula torridum, lacerum, visceribus diffusis deformem pingendum esse, nemo sanae mentis non dixerit. Quorsum autem mihi obieceris Stephanum lapidatum sine lapidibus, Blasium integris membris, ac formosum, in equuleo sine sanguine, Iacobum Apostolum sine fuste in capite, Sebastianum sine sagittis, Laurentium in igne candidum? At ego summam esse artem constantissime assero, quae rem ipsam imitetur, martyria in martyribus, fletum in flentibus, dolorem in patientibus, gloriam et laetitiam in resurgentibus exprimat, et in animis figat: haec nimirum substantia artis est: haec, quae arti formam indit, quod videlicet inspectione dignum est." (Possevino, *op.cit.*)

A essa altura, ao que tudo indica, a imagem de Laocoonte encontrava-se já estreitamente relacionada à do mártir cristão - para a representação do qual constituía um *exemplum* - e particularmente à figura de Cristo; essa identificação servia perfeitamente aos propósitos da arte contra-reformística, que procurava sensibilizar ao máximo o observador provocando-lhe terror pelo suplício ao qual foi submetido Jesus e ao mesmo tempo admiração pela sua imensa paciência e profunda submissão à vontade do Pai. A partir dessa época, assim, proliferarão as imagens da Crucificação

integralmente por Barocchi, P. Florença: *Tabulae Artium*, 1986; o texto de Possevino é transcrito por Moffit, 1984, p.53-54

de Cristo realizadas a partir do modelo laocoontiano empregado pela primeira vez por Michelangelo.

Guercino utiliza-o na *Crucificação* de Reggio Emilia (1624-1625) e no *Ecce Homo* da Galeria Corsini (1644, fig.30); Rubens na *Crucificação* de Toulouse (c.1613-1615) e nos trípticos *Subida na Cruz* (fig.31) e *Descida da Cruz*, na Catedral de Antuérpia (c.1610-1614); Van Dyck na *Crucificação* de Viena (c.1626-1632, fig.32, à esquerda) e na de Antuérpia (1627, fig.32, à direita), entre outras; El Greco na *Crucificação* do Louvre (c.1580, fig.33) e na de Cleveland (c.1587-1597). Cada um destes artistas parece ter reformulado o modelo michelangiano de Cristo-Laocoonte segundo o seu estilo pessoal.

Segundo M.Jaffé, se Guido Reni foi o principal difusor desse modelo de representação de Cristo na Itália, Rubens o foi no norte da Europa¹⁴³: "The imagination of Western Christendom, from the early seventeenth century until at least the end of the nineteenth, has been dominated by this intensely dramatic presentation of the *Crucifixion*, which was established in its two principal modes by Rubens and Guido Reni. Study of the Hellenistic sculpture, and of the Laocoön group in particular, was an active component in the vision of either painter when he came to design so pre-eminently Christian a subject. Each of them, according to his own artistic nature, made a potent fusion of New Testament feeling with more ancient ideals of form in personifying the expiry of their Saviour on earth." (Jaffé, 1958, p.21) Enquanto Guido, de fato, dá ao tema uma maior elegância e refinamento, próprios do assim chamado classicismo bolonhês, Rubens infunde nas formas de suas *Crucificações* uma robustez e um vigor que, neste sentido, aproximam-no mais do próprio Michelangelo.

A inspiração laocoontiana das *Crucificações* de Rubens vem sendo particularmente notada na tela central do tríptico *Subida na Cruz* (fig.31), onde tudo parece ter sido realizado de maneira a estimular um grande envolvimento, por parte do observador, no martírio de Jesus, como se ele próprio participasse dos acontecimentos pintados: os objetos

143- O mestre flamengo fez vários desenhos do *Laocoonte*, dos quais restaram várias cópias e um original conservado no Kupferstichkabinett de Dresden. Diversas referências ao grupo escultórico foram notadas em suas obras: duas visões do filho mais velho do sacerdote combinam-se no *Rapto de Ganimedes* da coleção Fürst Schwarzenberg, Viena, enquanto na pintura de mesmo tema do Museu do Prado aparece uma referência ao filho mais jovem de Laocoonte. O modelo do próprio sacerdote aparece no Cristo coroado de espinhos do Hospital Chapel, Grasse; no *Hércules e Omphales* do Louvre; e no *Massacre dos Inocentes*, na Alte Pinakothek de Munique. (Burchard e d'Hulst, 1963, p.31-33, n.15)

figurados parecem quase ultrapassar os limites da tela, e a parte inferior da cruz de Cristo encontra-se de fato além do espaço pintado. O forte *pathos* da cena contribui igualmente para gerar esta sensação de proximidade dos acontecimentos, sendo justamente a expressão de sofrimento de Cristo o principal elemento de persuasão ao envolvimento no drama religioso. Como notou T.L.Glen, "The convincing realism of Christ's tortured body, the blood running down His arms, His hands and forearms blue from lack of circulation and flesh bruises are all calculated to extract the maximum emotional response from the viewer and to promote a mystical participation in the Passion of Christ. At the same time, Christ's powerful musculature, indeed His classical god-like proportions make one aware that this is no ordinary man being applied to the cross. Surely, this Christ of the *Raising* betrays some of the energy, the suffering and the pathos of the *Laocoön*." (Glen, 1977, p.39-40) Nesta pintura, portanto, tem-se mais um testemunho da perfeita adaptação do "Cristo-Laocoonte" à arte contra-reformística, a qual procurava envolver sentimentalmente o observador representando a Paixão de Cristo - como explicitam os supracitados trechos de Gilio e Possevino - em todos os seus mais vívidos detalhes.

A identificação entre Cristo e o *Laocoonte* foi notada por J.R.Martin, ainda, no triptico *Descida da cruz*, onde o corpo exangue de Cristo seria "an adaptation, in the reverse sense, of the famous *Laocoön* in the Vatican, a work which (...) was regarded as the supreme expression of pathos and mortal suffering. What justifies the borrowing is its aptness: by alluding to the Hellenistic statue, Rubens certainly intended to bring into play some of the connotations of the original. He has of course transformed the vehemence and tension of the tormented *Laocoön* into the nerveless limbs of the dead Christ, but without going so far as to obscure the derivation of the posture." (Martin, 1969, p.48-49)

A *Crucificação* do século XVII optara pela representação crua do sofrimento de Cristo, à qual convinha um sentimento de austeridade e gravidade. Cristo aparecia com mais frequência, assim, absolutamente só, sua cruz destacando-se sobre um céu azul escuro prenunciador de tempestade. Como notou E.Mâle, "Il y a dans cette image solitaire, où vient aboutir une tradition millénaire, de belles harmonies de tristesse. Le corps livide du Crucifié se détache sur un ciel noir, éclairé de pâles lueurs, un ciel plein de menaces qui semble annoncer la fin du monde. Au XV^e siècle, la croix se dressait sous un ciel d'azur et il y avait entre la mort du Fils de Dieu et la sérénité de la nature un contraste que attendrissait les âmes mystiques: le monde sauvé par le Rédempteur semblait sourire. Fra Angelico a mis sur le Calvaire des fleurs qu'on croirait nées du sang divin. Le XVII^e siècle est grave comme le XII^e, qui representa au pied

de la croix les éléments épouvantés par la mort du créateur de l'univers." (Mâle, 1932, p.276) Van Dyck, o próprio Rubens, na *Crucificação* da Antuérpia (c.1610-1611), Velázquez, Murillo e El Greco - entre outros - optarão pela representação de Cristo solitário na cruz.

Este último realizou também uma pintura onde é representada a morte de Laocoonte e seus filhos (c.1608-1614, fig.34), a única de sua vida em que utilizou um tema pagão. Nessa obra, porém, El Greco distancia-se radicalmente do grupo escultórico¹⁴⁴; um dos filhos do sacerdote é representado de pé, à esquerda da composição, lutando contra uma das serpentes; o outro filho aparece já morto, e, caído ao seu lado, o pai é atacado pela segunda serpente. Duas misteriosas figuras - uma das quais apresenta um claro *pentimento* - encontram-se de pé, à direita, observando o episódio¹⁴⁵. Ao fundo, aparece a cidade de Toledo, às portas da qual se vê o enorme cavalo de madeira.

Moffitt recorda que, na época da execução do Laocoonte de El Greco, a Espanha já se encontrava profundamente imbuída das determinações teológicas da Contra-Reforma. (Moffitt, 1984, p.44 e seg.) Segundo as prescrições tridentinas, as imagens deveriam servir para reforçar as crenças piás, tendo sempre aplicações didáticas num sentido puramente cristão. Aquelas pinturas que representassem "falsos dogmas" ou induzissem a "erros religiosos" deveriam ser censuradas. Em c.1603, o próprio El Greco foi nomeado para participar do Conselho da Arquidiocese de Toledo, que tinha por função julgar o *decorum* doutrinal de todas as obras de arte realizadas na cidade. O estudioso chama a atenção, ainda, para o fato de Toledo - representada, como

144- Giulio Romano, em seu afresco representando o Laocoonte no Palazzo Té, Mântua (1538), também não segue o modelo do grupo escultórico: o artista representa o sacerdote troiano lutando vigorosamente contra as serpentes, que atacam principalmente seus filhos - segundo as versões de Baquilides, Sófocles e Higino, que muito provavelmente foi a fonte de Giulio. Apolo também aparece, em sua carruagem, observando o castigo de Laocoonte, enquanto uma figura feminina - provavelmente sua esposa - afasta-se para a esquerda. Esta obra demonstra claramente que o mito de Laocoonte era conhecido também segundo versões literárias diferentes da virgiliana.

145- Segundo E.W.Palm, as figuras representadas seriam Adão e Eva, os quais indicariam o paralelo entre a "Queda de Laocoonte" e a "Queda dos Primeiros Pais". (Palm, 1969) Moffitt parece concordar com esta hipótese. (Moffitt, 1984, p.50) De acordo com Vetter, entretanto, o casal representaria Páris e Helena - que aludiriam, juntamente com Laocoonte, à queda de Tróia - enquanto Bieber propõe que as duas figuras sejam Apolo e Artemis. (Vetter, 1959; Bieber, 1967, p.19)

foi dito, na pintura de El Greco - ser considerada uma "segunda Roma" pelos toledanos, e lembra que em Virgílio o sacrifício de Laocoonte constitui um sinal para a fuga de Enéias e conseqüente fundação de Roma. O rosto do sacerdote - sempre segundo Moffitt - fora utilizado freqüentemente pelo artista, particularmente em representações do apóstolo Pedro, i.e., o primeiro *Pontifex Maximus*, "who himself suffered martyrdom in Rome, the city supposedly founded by Aeneas". (Moffitt, 1984, p.50) Lembrando que o *Laocoonte* vinha se transformando, também na Espanha, em um *exemplum* para a representação do sofrimento de Cristo e dos mártires¹⁴⁶, Moffitt conclui que a pintura enquadrava-se perfeitamente na equação "Martírio de Laocoonte = Martírio de Santos Cristãos", tendo sido imediatamente compreendida "as the representation of a typological *exemplum doloris*, serving as an *exemplum doctrinae* of the Counter Reformation, especially given the Roman Church's emphasis on martyrology." (Moffitt, 1984, p.55) O *Laocoonte* de El Greco, portanto, deixa de ser considerado como uma representação anômala na obra do artista, mostrando-se absolutamente apropriado ao processo de "Cristianização do Antigo", que se seguiu à promulgação dos decretos tridentinos.

Como foi dito, El Greco não se inspirou absolutamente no grupo escultórico; o artista referia-se, portanto, ao mito do sacerdote troiano, e não ao *Laocoonte* vaticano. Já foi referido, igualmente, que esse é o único tema mitológico por ele representado. Já na época da realização dessa obra, assim, não era somente por constituir um eficiente modelo formal de sofrimento que o *Laocoonte* era utilizado para a representação do martírio dos santos e, notadamente, da Crucificação de Cristo, mas também pelo fato de o próprio mito poder ser compreendido em um sentido cristão. El Greco, artista extremamente comprometido com as realizações artísticas da Contra-Reforma, não poderia de nenhuma maneira fazer concessões à representação de quaisquer imagens que pudessem ser consideradas ímpias; *Laocoonte*, entretanto, já se encontrava a tal ponto identificado com os santos e com o próprio Cristo que a referência a ele, em uma obra de arte, revestia-se imediatamente de um caráter edificante e didático segundo a fé cristã.

Um outro exemplo dessa identificação é fornecido pelo afresco de Gaudenzio Ferrari em Varallo, na igreja Santa Marie delle Grazie (fig.35). Neste afresco, datado de 1513, Cristo é representado diante de Pilatos; em uma luneta sobre as figuras principais, aparecem *Laocoonte* e seus filhos lutando contra as serpentes, e sob o grupo encontra-se a inscrição "Palatium Pilati". Nesse caso, a relação entre Cristo e *Laocoonte* não pode absolutamente fundar-se no

146- Moffitt cita três textos espanhóis onde o martírio de *Laocoonte* é apontado como *exemplum* para a representação do martírio dos santos cristãos. (Moffitt, 1984, p.54-55)

aspecto formal, uma vez que o grupo escultórico representado na luneta é completamente diferente do *Laocoonte* vaticano, sendo inclusive muito pouco provável que Ferrari o tivesse conhecido¹⁴⁷. A referência ao *Laocoonte*, ou antes, ao mito de Laoconte, deve portanto ter passado por um certo sentido iconológico, i.e. a identificação entre o sacrifício do sacerdote troiano e o sacrifício de Cristo - o qual as Crucificações contra-reformísticas, posteriormente, procurarão enfatizar.

Essa identificação tem sua origem no desenho michelangiano do British Museum, o qual determinará em toda a Europa o surgimento de um novo padrão de Crucificação de Cristo. Nas obras de Michelangelo anteriormente analisadas, *Laocoonte* é utilizado como um *topos* para a representação da dor - seja física ou espiritual -, e no início do Quinhentos o mestre florentino pôde empregá-lo como modelo do pecador Haman; a partir do seu desenho para Vittoria Colonna, porém, a expressão do sofrimento laocoontiano é integrada a um sentimento puramente cristão, e o grupo escultórico transforma-se em um *exemplum doloris* válido somente para a representação do martírio de Cristo, dos santos e estóicos¹⁴⁸.

147- Cfr. Thomas, 1980.

148- Recorde-se por exemplo o laocoontiano *Catão* de Guercino. Para a interpretação do *Laocoonte* vaticano enquanto estóico *exemplum doloris* na Antiguidade e no Renascimento cfr. Ettliger, 1961, p.121-26.

IV-CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Igreja herda a idéia do sacrifício, o qual se torna um elemento fulcral em sua doutrina e liturgia. A morte de Cristo representa o sacrifício do Cordeiro de Deus, sendo revivida diariamente na missa; esse sacrifício redime e renova a humanidade inteira. (Saxl, 1939, p.346) A pergunta sobre a possibilidade de uma equivalência entre o sacrifício pagão e o sacrifício cristão durante o Renascimento italiano dever-se-ia responder, ao menos de acordo com F.Saxl, que sim; em seu artigo *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, o estudioso apresenta diversos documentos literários e iconográficos que não parecem deixar nenhuma margem de dúvida a esse respeito. Para citar apenas alguns dos exemplos mencionados por Saxl, poder-se-ia lembrar um relevo prateado de Moderno representando a Madona: à direita da Virgem, que segura em seu colo o menino Jesus, aparecem São Sebastião e São Jerônimo com o leão, e à esquerda, São Jorge com a cabeça do dragão sob seu pé; sob o trono é esculpido um relevo representando um boi sendo levado ao altar de sacrifícios e um homem trazendo incenso ao fogo sacrificial; ao fundo, vê-se um desenho figurando os Domadores de Cavalos do Quirinal e Europa com o touro¹⁴⁹. Em um relevo esculpido por um artista patavino em c.1500, representando Cristo na tumba sendo amparado pela Madona e por São João, é igualmente figurado, no sarcófago, um boi sendo sacrificado, "the intention being obviously to draw an analogy between the sacrificial animal in pagan religion and Jesus in the Christian world. The child in the mother's lap in Costa and Moderno thus comes to be regarded as a sacrificial victim through whose suffering the world is to be delivered from sin and death."(Saxl, 1939, p.350)

Na tela *O Redentor*, de Bellini (fig.36)¹⁵⁰ - atualmente conservada na National Gallery de Londres - Cristo é representado de pé, segurando sua cruz, na qual se pendura a coroa de espinhos; sua mão direita aparece espalmada, mostrando sua cicatriz, e a esquerda pressiona levemente a ferida do peito, fazendo com que o sangue jorre; este é recolhido em um cálice por um anjo ajoelhado ao seu lado. "This chalice symbolises the cup of the mass, from which Christianity receives salvation. Every day in every church the drama of the Passion of the Saviour has to be acted

149- A prática de decorar o trono da Virgem com cenas de sacrifício aparece em outras obras desse período, como o relevo do bolonhês Costa. (Saxl, 1939, p.349, fig.58c)

150- Realizada em c.1460. De acordo com alguns estudiosos, a proibição do culto do sangue de Cristo, em 1464, após dois anos de discussões teológicas, permite fixar em 1462 um *terminus ante quem* para a execução desta pintura, a qual é também chamada de "O sangue de Cristo". (Cfr. Davies, 1961)

anew; every day Christ presses his hand against the wound, to make His blood pour forth into the chalice of the priest who performs the sacrifice." (Saxl, 1939, p.351, fig.61a) O próprio ato de recolher o sangue da vítima em um recipiente, obviamente, remonta ao ritual sacrificial pagão, aparecendo frequentemente em representações greco-romanas e renascentistas de sacrifícios. Ao fundo, Bellini representou cenas não cristãs: "on the right, we have Porsena and Mucius Scaevola, who by the sacrifice of his hand, by his passion and patience, convinced the enemy of the dignity and value of his country, and thus ended the siege of Rome. The Stoicism of the Romans was an ideal held in such high esteem by the thinkers of the Renaissance that they could regard this sacrifice as a worthy parallel to the sacrifice of Christ, the central mystery of their church." (Saxl, 1939, p.351) A esquerda, aparecem um sátiro tocando uma flauta dupla - o instrumento que normalmente acompanha o ato do sacrifício pagão - e um homem que, trajando vestes antigas, olha gravemente para um altar e segura um recipiente sacrificial com a mão esquerda. "The pagan sacrifice with its sound of pipes, the fire that consumes the victim and the wine that is poured into the fire, must be understood as foreshadowing the Christian rite, where the wine in the chalice is the blood of the Redeemer." (Saxl, 1939, p.352)

Poder-se-ia mencionar, finalmente, um candelabro de Riccio (Andrea Briosco), na igreja de Santo, Pádua, no qual um dos relevos representa um sacrifício. (Saxl, 1939, p.352-55, fig.59a) Ao centro aparecem dois homens sacrificando um animal, e à esquerda, um grupo de crianças cantando e dois homens tocando uma flauta dupla e uma gaita; diversas figuras, tanto à direita quanto à esquerda da cena central, seguram recipientes sagrados e tochas. Ao fundo, no canto superior direito da composição, é representada a cabeça de um boi adornada para o sacrifício. Sobre todas essas figuras, aparece Cristo, sua mão direita erguida em um gesto de bênção e seu flanco jorrando o sangue divino.

Em todas essas representações, a analogia entre o sacrifício de Cristo e os sacrifícios pagãos é manifesta; Cristo, o filho de Deus, precisou ser sacrificado para que a humanidade pudesse ser liberada de seus pecados.

O ponto em comum entre Cristo e Laocoonte, o qual permitirá a perfeita adaptação deste último ao processo de cristianização da Antiguidade pagã nos séculos XVI e XVII, é justamente o sacrifício: absolutamente inocente, o sacerdote é o mártir cuja destruição possibilita a fundação da futura sede da Igreja Apostólica. Em Virgílio, ainda que de maneira não explícita, mantém-se a conexão entre a morte de Laocoonte e seus filhos e a fundação de Roma, o que significa que na época da descoberta do grupo tal interpretação do mito deveria ser conhecida. A Roma de Júlio II, outrossim, encontrava-se imbuida desse espírito de

renovação. Bernard Andreae chama a atenção para o famoso afresco *Incêndio no Burgo*, de Rafael (1514-1515), onde à esquerda da composição aparece Enéias, levando nos ombros o pai Anquises, acompanhado pela esposa e pelo filho Iulo. A inserção do grupo parece querer indicar que, assim como a nova Roma origina-se daquela destruída pelo incêndio de 847, também essa última deriva das ruínas de Tróia. (Andreae, 1989, p.39) O estudioso lembra ainda que Jacopo Sadoleto, em seu poema celebrativo redigido por encomenda do papa por ocasião da descoberta do *Laocoonte*, refere-se à "Roma rediviva" de Júlio II, e que o Pontífice alojara o grupo, no *Cortile Belvedere*, justamente entre o *Apolo* - deus protetor de Tróia - e a *Venus Felix*, divina mãe de Enéias e do povo romano, fazendo, portanto, com que todo o programa escultórico do *Cortile* tivesse em Roma o seu ponto de referência. Na época da exumação do grupo escultórico, destarte, a morte de *Laocoonte* - sacrifício necessário para a fundação de Roma - revestia-se de um significado absolutamente atual.

A relação entre o sacrifício de *Laocoonte* e a fundação de Roma fornecerá, anos mais tarde, o elo iconográfico entre a figura de Cristo e o sacerdote troiano. A destruição de *Laocoonte* constitui o sinal que possibilitará a fuga de Enéias e a conseqüente fundação de Roma, enquanto a Crucificação de Cristo determina a expiação da velha Roma pagã e a sua renovação como sede do novo mundo cristão. O primeiro, portanto, deve ser sacrificado para que Roma possa existir, e o segundo, para que ela possa renascer, tornando-se, uma vez mais, *caput mundi*.

APENDICE I*

-1-

Autor: Amico Aspertini

Data: anterior a 1537

Descrição: Desenho representando o *Laocoonte* vaticano. O braço direito do pai aparece dobrado, com a mão apoiada sobre a cabeça. Segundo Bober, a obra é anterior ao restauro montorsoliano.

Localização: Londres, British Museum

Bibliografia: Andreae, 1989, p.43-44; Bober, 1957, p.14, fig.49; Brummer, 1970, p.108, fig.97; Hertl, 1968, p.16, fig.11; Krufft, 1984, p.4, fig.7; Magi, 1960, p.26-27, fig.21

-2-

Autor: Baccio Bandinelli

Data: 1520-25

Descrição: Desenho em sanguina representando *Laocoonte* de acordo com o grupo vaticano. Dimensões: 279x214mm.

Localização: Florença, Uffizi, Gabinetto Nazionale dei Disegni e Stampe

Bibliografia: Agosti e Farinella, 1987, p.58-60, n.18; Prandi, 1954, p.86-87, fig.87; Venturi, 1889, p.109, fig.8

-3-

Autor: Baccio Bandinelli

Data: 1520-1525

Descrição: Cópia de mármore do *Laocoonte* vaticano. O braço direito do pai é representado dobrado - em um ângulo maior, porém, que o do braço original (fig.9).

Localização: Florença, Uffizi

Bibliografia: Bieber, 1967, p.16, fig. 5; Brummer, 1970, p.107, fig.96; Hertl, 1968, p.35, fig.26; Magi, 1960, p.26,

*- Neste apêndice serão indicadas as principais reproduções quinhentistas do *Laocoonte* vaticano. Não se pode ter aqui a pretensão de apresentar todas as cópias do grupo realizadas no período - o que constituiria uma pesquisa vastíssima, para a qual seria indispensável a consulta a um material não disponível nas bibliotecas brasileiras - mas tão somente de indicar aquelas que são mais conhecidas e divulgadas, oferecendo uma bibliografia sumária. Não serão catalogadas, igualmente, as obras que representam o mito laocoontiano independentemente do grupo escultórico - como o *Laocoonte* de Giulio Romano e o de El Greco - e nem tampouco derivações com diferente tema - como a *Flagelação* de Moderno ou a *Oficina de Vulcano* de Antonio Lombardi -, sendo levadas em consideração apenas as esculturas, afrescos, desenhos ou gravuras que tenham por tema central a representação do *Laocoonte* vaticano. As obras serão apresentadas por ordem alfabética de autor.

prancha XVI; Magi, 1967-68, p.278-79, fig.7; Venturi, 1889, p.109, fig.11

-4-

Autor: Beatricetto (Nicolas Beatrizet)

Obras não datadas

Descrição: Duas gravuras em cobre representando o *Laocoonte* vaticano. Na primeira o braço direito do pai aparece alçado, enquanto o do filho menor não apresenta traços de nenhum restauro (fig.16); na segunda o grupo encontra-se totalmente restaurado, sendo representado em seu nicho (fig.17). Segundo Magi (1967-68), Beatricetto baseou-se da gravura de Marco Dente (n.8). Em ambas, lê-se a mesma inscrição na base: LAOCHOON / ROMAE IN PALATIO PONT IN / LOCO QUI VVULGO DICITUR / BELVEDERE.

Bibliografia: Brummer, 1970, fig.81-82; Krufft, 1984, p.6, fig.12; Magi, 1960, p.11, prancha XI-2; Magi, 1967-68, p.278; Prandi, 1954, p.90, fig.9; Venturi, 1889, p.106

-5-

Autor: Niccolò Boldrini, a partir de Ticiano

Data: c.1545-1555

Descrição: Xilogravura representando uma tripla de macacos como as três figuras do *Laocoonte* vaticano (fig.10). O braço direito do pai - esquerdo, na xilogravura - aparece dobrado. Embora tanto as fontes quanto os estudiosos modernos indiquem Ticiano como o autor da gravura original, Prandi argumenta a favor da sua atribuição a Rafael. Dimensões: 21,7x40,3cm.

Localização: Nova York, Metropolitan Museum of Art

Bibliografia: Andreae, 1989, p.43; Bieber, 1967, p.18, fig.9; Hertl, 1968, p.40-41, fig.31; Janson, 1946, p.49-53, fig.1; Krufft, 1984, p.4, fig.8; Magi, 1960, p.27, prancha XIII,2; Prandi, 1954, p.85-86; Venturi, 1889, p.43

-6-

Autor: Giovanni Antonio da Brescia

Data: c.1506-1509

Descrição: Gravura em cobre representando o *Laocoonte* vaticano sem nenhum restauro (não aparece, inclusive, a base do grupo, apoiando-se o pé esquerdo do pai e o direito do filho mais velho sobre duas pequenas tábuas ou tijolos). Segundo Brummer e Magi, esta poderia ser a primeira reprodução do grupo após a exumação (fig.6).

Bibliografia: Brummer, 1970, p.82-83, fig.68; Krufft, 1984, p.4, fig.4; Magi, 1960, p.17, 23 e 37, fig.13; Magi, 1967-68, p.278; Venturi, 1889, p.106

-7-

Autor: Atribuído a Giovanni Battista Caporali

Data: c.1521-27

Descrição: Afresco colorido representando o *Laocoonte* vaticano. Segundo Magi, Caporali baseia-se na gravura de Marco Dente (n.8), acrescentando porém os braços dos três

personagens (fig.11). O braço direito do pai, de acordo com este estudioso, antecipa o restauro montorsoliano. A atribuição é de Magi. Altura: 1,65m.

Localização: Cortona, Palazzone di Cortona (*salone*)

Bibliografia: Magi, 1967-68, p.276-285, fig.1

-8-

Autor: Marco Dente

Obra não datada

Descrição: Gravura em cobre representando o *Laocoonte* vaticano em um cenário em ruínas, sem nenhum restauro (fig.5). Alguns estudiosos (Bieber, Vergara Caffarelli) acreditam que se trate da primeira cópia do grupo. Marco Dente realizou um outro desenho com o tema do *Laocoonte*, inspirando-se porém na miniatura do códice de Virgílio da Biblioteca Vaticana (século V d.C.). Inscrição na base: LAOCHOON / ROMAE IN PALATIO PONT IN / LOCO QUI VVLGO DICITUR / BELVEDERE. Dimensões: 48,8x33cm.

Localização: Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe

Bibliografia: Agosti e Farinella, 1987, p.109, fig.46A; Ansaldo, 1945, p.56, fig.1; Bieber, 1967, p.15, fig.2; Brummer, 1970, p.78, fig.61; Hertl, 1968, p.16, fig.7; Magi, 1960, p.11, 23, 27 e 37, prancha XI,1; Magi, 1967-68, p.277-78, fig.3 (à esquerda); Venturi, 1889, p.102, fig.2; Vergara Caffarelli, 1954, p.29, fig.2

-9-

Autor desconhecido

Data: c.1550-55

Descrição: Afresco representando o *Laocoonte* vaticano, sem nenhum restauro, ao sopé do Monte Esquilino.

Localização: Vaticano, Appartamento delle Guardie Nobili

Bibliografia: Brummer, 1970, p.83, nota 21, fig.71; Magi, 1960, p.17-18 e 28, prancha XII, 1 e 2

-10-

Autor desconhecido

Obra não datada

Descrição: Desenho representando *Laocoonte* de acordo com o grupo vaticano (fig.8). O braço direito do sacerdote aparece estendido. De acordo com Middeldorf, o desenho poderia ser atribuído a Jacopo Sansovino.

Localização: Florença, Uffizi.

Bibliografia: Brummer, 1970, p.103, fig.90; Middeldorf, 1932, p.242, prancha III/a

-11-

Autor desconhecido

Data: c.1506

Descrição: Desenho representando o *Laocoonte* vaticano sem nenhum restauro. Assim como no desenho de Giovanni Antonio da Brescia (n.6), aparecem pequenas tábuas ou tijolos sob o pé esquerdo do pai e o pé direito do filho mais velho. Dimensões: 38,5x28,7cm.

Localização: Düsseldorf, Kupferstichkabinett
Bibliografia: Krufft, p.3, fig.3; Winner, 1974, p.99-102, fig.14

-12-

Autor desconhecido

Data: posterior a 1540

Descrição: Desenho representando o *Laocoonte* vaticano (fig.14). O braço direito do pai aparece esticado, havendo uma pequena fissura entre este membro e o ombro ao qual se liga.

Localização: Cambridge, Cambridge Sketchbook, Trinity College

Bibliografia: Brummer, 1970, p.101, fig.76; Krufft, 1984, p.6, fig.10

-13-

Autor desconhecido

Data: c.1544

Descrição: Litogravura representando o *Laocoonte* vaticano restaurado. O braço direito do pai aparece alçado.

Localização: In B.Marliani, *Topographiae Urbis Romae*, 1544

Bibliografia: Brummer, 1970, fig.80; Krufft, 1984, p.6, fig.11

-14-

Autor: Atribuído a Antonio Elia

Data: c.1517

Descrição: Cópia de bronze do *Laocoonte* vaticano (fig.7). Não são representados os braços do pai e do filho mais jovem. Segundo alguns estudiosos, esta obra poderia ser identificada com o bronze realizado por Jacopo Sansovino por ocasião da disputa coordenada por Bramante (cfr. Agosti e Farinella). Altura: 27,5cm.

Localização: Florença, Museo Nazionale del Bargello

Bibliografia: Agosti e Farinella, 1987, p.57, n.16; Brummer, 1970, p.103, nota 39, fig.88; Magi, 1960, p.17, prancha XIV, 1, à esquerda; Prandi, 1954, p.88; Venturi, 1889, p.107-109, fig.4

-15-

Autor: Francisco de Hollanda

Data: c.1538-40

Descrição: Desenho representando o *Laocoonte* vaticano, restaurado, em seu nicho no *Cortile Belvedere* (fig.15). O braço direito do pai aparece alçado. Inscrição na base: ROMAE IN HOR / TIS PONTIFICUM / DIGNISSIMA SIMULACRA LAO / QVEHONTIS REPERTA IN DOMO TITI V.

Localização: San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca Escorial

Bibliografia: Brummer, 1970, p.78, fig.62; Krufft, 1984, p.6, fig.9; Magi, 1960, p.7, prancha XV,1; Prandi, 1954, p.90, fig.10

-16-

Autor: Ludovico Lombardi

Data: 1545

Descrição: Cópia de bronze do *Laocoonte* vaticano. Segundo Venturi, esta obra representa o grupo de acordo com o restauro de Montorsoli (1532-33); Brummer, porém, sustenta que ela se aproxima mais das soluções de Bandinelli e de Michelangelo. Altura: 32cm.

Localização: Florença, Museo Nazionale del Bargello

Bibliografia: Agosti e Farinella, 1987, p.92, n.40; Brummer, 1970, p.103, nota 39, fig.88; Magi, 1960, prancha XIV, 1, à direita; Venturi, 1889, p.109, fig.5

-17-

Autor: Michelangelo

Data: c.1530

Descrição: Desenho em carvão negro representando a cabeça de Laocoonte de acordo com o grupo vaticano (fig.19, à esquerda). Andreae, Magi e Dal Poggetto atribuem-no a Michelangelo, e Elam a Montorsoli. Dimensões: 57x53cm.

Localização: Florença, Sagrestia Nuova di San Lorenzo

Bibliografia: Andreae, 1989, p.41-43, fig.12; Elam, 1981, p.601; Magi, 1977, p.151-57, fig.1; Dal Poggetto, 1976, p.25, fig.45; Dal Poggetto, 1979, p.88-92, fig.108

-18-

Autor: Atribuído a Papacello (Tommaso Barnabei)

Data: c.1521-27

Descrição: Afresco monocromático representando o *Laocoonte* vaticano (fig.12). Segundo Magi, Papacello baseia-se, como Caporali (n.7), na gravura de Marco Dente, acrescentando somente os braços dos três personagens. Similarmente ao afresco do *salone*, o braço do pai é representado estendido, sendo que aqui em um ângulo menor. Esta obra estaria, ao lado do afresco de Caporali e do mármore de Baccio Bandinelli (n.3), entre as maiores cópias do *Laocoonte*. A atribuição é de Magi. Inscrição na base: LAOCOON / CVIVS VETVSTISSIMA IMA / GO ROMAE INVENTA ET / IN PALATIO PONTIFICO QVOD VVLGO DICITUR BEL / VEDE / RE POSITA / EST. Altura: 2,16m.

Localização: Cortona, Palazzone di Cortona (*camera del cardinale*)

Bibliografia: Krufft, 1984, p.6, fig.13; Magi, 1967-68, p.276-285, figs. 2 e 3 (à direita)

-19-

Autor: Primaticcio

Data: 1540

Descrição: Cópia de bronze do *Laocoonte* vaticano sem os restauros de Montorsoli (fig.13).

Localização: Paris, Louvre

Bibliografia: Andreae, 1989, p.55, fig.35; Magi, 1960, p.9-11, 13, 15, 27, 47 e seg., pranchas VI-VIII e fig.8; Haskell e Penny, 1968, p.1-6; Vergara Caffarelli, 1954, p.29

-20-

Autor: Giuliano da Sangallo

Data: Princípios do século XVI

Descrição: Desenho do projeto do nicho do *Laocoonte* no *Cortile Belvedere*, em que o grupo escultórico é apenas esboçado. Já foi atribuído a Francesco e a Antonio da Sangallo (cfr. Brummer, p.114).

Localização: Viena, Albertina

Bibliografia: Brummer, 1970, p.114, fig.100; Howard, 1959, p.50, fig.67; Magi, 1960, p.37; Prandi, 1954, p.93, fig.11; Venturi, 1889, p.99, fig.1

-21-

Autor: Andrea del Sarto

Data: c.1520

Descrição: Dois desenhos em lápis preto representando *Laocoonte* e seu filho mais velho de acordo com o grupo vaticano.

Localização: Florença, Uffizi

Bibliografia: Venturi, 1889, p.109, figs.9 e 10

-22-

Autor: Francesco Zuccari

Data: c.1560

Descrição: Desenho representando Taddeo Zuccari - irmão de Francesco -, o qual realiza um desenho ou gravura do *Laocoonte* vaticano. O braço direito do pai encontra-se conservado até o cotovelo, e o do filho mais jovem até a metade do antebraço. Ao fundo, aparece uma vista da extremidade sul do *Cortile Belvedere*, com uma torre medieval no lugar da Torre Borgia, e a cúpula de San Pietro em construção.

Bibliografia: Prandi, 1954, p.105, nota 3, fig.2

APENDICE II*

-1-

Autor: Il Franciosino (Nicolas Cordier)

Data: 1604

Descrição: Escultura em mármore representando o martírio de São Sebastião, o qual aparece atado a um tronco de árvore, com o braço esquerdo erguido (fig.27). Altura: 1,99m.

Localização: Roma, Santa Maria sopra Minerva

Bibliografia: Parronchi, 1975, p.183-84, v.2, fig.75; Pressouyre, 1984, figs. 60-64, 67, 69-73; Venturi, 1935-1937, p.652, fig.533

-2-

Autor: Gaudenzio Ferrari

Data: 1513

Descrição: Afresco representando Cristo diante de Pilatos; em uma luneta sobre as figuras principais, aparecem Laocoonte e seus filhos sendo atacados pelas serpentes (fig.35).

Localização: Varallo Sesia, Igreja Santa Maria delle Grazie

Bibliografia: Magi, 1967-1968, p.279, fig.9 (detalhe); Mallè, 1969, fig.69; Saxl, 1939, p.350, nota 2; Thomas, 1980, p.262

-3-

Autor: El Greco

Data: c.1587-1597

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz, sem nenhum outro personagem. Ao fundo aparece uma paisagem com cavaleiros e uma cúpula. Dimensões: 1,93mx1,16m

Localização: Cleveland, Museum of Art

Bibliografia: Gudiol, 1982, n.cat.31, fig.43; Wethey, 1962, n.cat.68

* Neste apêndice serão indicadas as representações de Cristo - principalmente Crucificações - realizadas nos séculos XVI e XVII a partir do *exemplum* laocoontiano. Assim como no caso do apêndice I, não é possível ter a pretensão de apresentar todas as figurações de Cristo inspiradas no modelo do *Laocoonte*, mas apenas indicar aquelas que foram as mais influentes, constituindo por sua vez modelos para outras cópias e derivações. Serão excepcionalmente incluídos o *Cristo diante de Pilatos*, de Gaudenzio Ferrari, por se tratar de uma obra em que a relação entre Cristo e o *Laocoonte* é manifesta, e o *São Sebastião* de Nicolas Cordier, dada a possibilidade de que Michelangelo tenha utilizado o mesmo bloco no qual esta obra foi esculpida para realizar uma primeira versão do seu *Cristo Ressuscitado* em Santa Maria sopra Minerva. As páginas indicadas na bibliografia referem-se à passagens em que a identificação entre Cristo e o grupo escultórico é especificamente mencionada. As obras serão apresentadas por ordem alfabética de autor.

-4-

Autor: El Greco

Data: c.1580

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz entre dois oradores (fig.33). Dimensões: 2,50mx1,80m

Localização: Paris, Louvre

Bibliografia: Gudiol, 1982, n.cat.31, fig.43; Wethey, 1962, n.cat.74, fig.78

-5-

Autor: Guercino

Data: 1624-1625

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz, arqueada na parte superior. Aparecem a Madona, Maria Madalena, São João Evangelista, São Próspero e um anjo. Dimensões: 440,445cmx245,5cm.

Localização: Reggio Emilia, Santuário B.V.della Ghiara

Bibliografia: Salerno, 1988, n.cat.105

-6-

Autor: Guercino

Data: 1644

Descrição: Pintura representando a parte superior do corpo de Cristo, que aparece coroado de espinhos (fig.30). Guarda semelhanças com os *Ecce Homo* de Guido Reni. Dimensões: 65,5cmx53,5cm

Localização: Roma, Galeria Corsini

Bibliografia: Barbanti Grimaldi, 1968, fig.176; Mahon, 1991, n.cat.95; Salerno, 1988, n.cat.215

-7-

Autor: Guido Reni

Data: 1637-42

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz sem nenhum outro personagem. Dimensões: 340cmx220cm

Localização: Roma, San Lorenzo in Lucina

Bibliografia: Magi, 1960, p.56, nota B; Mâle, 1932, fig.155; Pepper, 1988, n.cat.162

-8-

Autor: Guido Reni

Data: princípio dos anos 1630

Descrição: Pintura representando o busto de Cristo, que aparece coroado de espinhos (fig.28). Há outras variantes; entre aquelas consideradas autênticas, pode-se mencionar a da National Gallery de Londres, a do Louvre, e a da Gemäldegalerie de Dresden. Dimensões: 48cmx41cm.

Localização: Detroit, Detroit Institute of Arts.

Bibliografia: *Guido Reni 1575-1642*, 1988, n.cat.56; Kurz, 1939, p.209-210; Pepper, 1988, n.cat.38

-9-

Autor: Guido Reni

Data: 1639

Descrição: Representação de Cristo na cruz sem nenhum outro personagem. Guarda semelhanças com a *Crucificação* de San Lorenzo in Lucina. Dimensões: 261cmx174cm

Localização: Modena, Galeria Estense

Bibliografia: Pepper, 1988, n.cat.178

-10-

Autor: Guido Reni

Data: 1616-1618

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz (fig.29). A esquerda aparece, de pé, a Virgem, à direita São João, e, ao centro, abraçando-se ajoelhada ao pé da cruz, Maria Madalena. Dimensões: 397cmx266cm

Localização: Bolonha, Pinacoteca Nazionale

Bibliografia: *Guido Reni 1575-1642*, 1988, n.cat.25

-11-

Autor: Marcello Venusti

Obra não datada

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz, a partir do desenho michelangiano do British Museum (fig.23, à esquerda). São acrescentadas as figuras da Madona e de São João. Há duas outras variantes: uma na coleção Martin d'Arcy, em Londres, e outra nos Uffizi, em Florença. A atribuição a Gaudenzio da versão de uma coleção privada romana - onde não aparecem nem a Madona e São João nem os dois anjos presentes no desenho de Buonarroti - é contestada.

Localização: Roma, Galeria Doria Pamphilj

Bibliografia: Redig de Campos, 1964, fig.5; De Tolnay, 1943-1960, v.5, fig.172

-12-

Autor: Michelangelo

Data: c.1538-1540

Descrição: Desenho em giz preto representando Cristo na cruz (fig.22). Dois anjos aparecem dos lados direito e esquerdo, e uma caveira é figurada ao pé da cruz. Dimensões: 372x262mm.

Localização: Londres, British Museum

Bibliografia: De Campos, 1964, fig.2; Hartt, 1971, n.cat.408; De Tolnay, 1975-1980, v.3, p.66, corpus 411

-13-

Autor: Moderno

Obra não datada

Descrição: Plaqueta brônzea representando a flagelação de Cristo, que aparece sentado sobre uma banquetta encostada em uma coluna, sendo chicoteado por diversos soldados (fig.24). Há uma série de versões reduzidas do relevo. (cfr. Sheard)

Localização: Viena, Kunsthistorisches Museum

Bibliografia: Brummer, p.111, fig.99; Planiscig, n.cat.408, p.247; Sheard, 1988, n.cat.63

-14-

Autor: Rubens

Data: c.1610-1614

Descrição: Dois trípticos representando na tela central, o primeiro, a elevação da cruz de Cristo (fig.31), e o segundo, a deposição do seu corpo.

Localização: Antuérpia, Igreja de Nossa Senhora

Bibliografia: Burchard e d'Hulst, 1963, p.32, v.1; Glen, 1977, p.40; Martin, 1969, p.48-49

-15-

Autor: Rubens

Data: c.1610-1611

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz sem nenhum outro personagem.

Localização: Antuérpia, Museu Real

Bibliografia: Glen, 1977, p.52, fig.11

-16-

Autor: Rubens

Data: c.1613-1615

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz. Os braços de Jesus aparecem erguidos em forma de "Y". São figurados diversos outros personagens.

Localização: Toulouse, Museu de Toulouse

Bibliografia: Magi, 1960, p.56, nota 8; Mäle, fig.161

-17-

Autor: Ticiano

Data: 1520-1522

Descrição: Políptico representando, ao centro, a figura de Cristo ressuscitado, e, na parte inferior do lado direito, São Sebastião (fig.25). Na parte superior deste lado aparece a Madona, enquanto do lado esquerdo são figurados, na parte superior, um anjo, e na parte inferior, o bispo Altobello Averoldo acompanhado dos santos Nazaro e Celso. Dimensões da *Ressurreição*: 278cmx122cm.

Localização: Brescia, Igreja de São Nazaro e Celso

Bibliografia: Brendel, 1955, p.118; Panofsky, 1990, p.34; Tietze, 1936, v.1, p.116-117, e v.2, p.285; Whethey, 1969, n.cat.92, p.127, pranchas 72 e 74

-18-

Autor: Ticiano

Data: c.1540-1450

Descrição: Pintura representando Cristo, sentado, sendo coroado com espinhos por soldados (fig.26). Ao fundo aparece o busto do imperador Tibério. Dimensões: 303cmx180cm

Localização: Paris, Louvre

Bibliografia: Bieber, 1967, p.18; Panofsky, 1990, p.38, prancha II; Wethey, 1969, n.cat.26, p.82, pranchas 132 e 134.

-19-

Autor: Van Dyck

Data: c.1626-1632

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz sem nenhum outro personagem (fig.32, à esquerda). Os braços de Jesus aparecem erguidos em forma de "Y". Dimensões: 133cmx101cm.

Localização: Viena, Kunsthistorisches Museum

Bibliografia: Larsen, 1988, n.cat.714, fig.223

-20-

Autor: Van Dyck

Data: 1627

Descrição: Pintura representando Cristo na cruz, muito semelhante à *Crucificação* de Viena (fig.32, à direita). Há ainda uma outra variante desta obra, pertencente à coleção Bentinck-Thyssen (c.1630). Dimensões: 104cmx72cm.

Localização: Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Bibliografia: Larsen, 1988, n.cat.715, fig.224

BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, J.S. *The Cortile of Belvedere*. Vaticano, 1954
- AGOSTI, G.; FARINELLA, V. *Michelangelo e l'arte classica*. Firenze: Cantini Edizioni d'Arte, 1987
- ALBERI, E. *Relazione degli ambasciatori veneti al Senato*. Firenze, 1866
- D'ALFONSO, R. *Il Ritrovamento del Laocoonte vaticano e due umanisti di quel tempo*. Gubbio: Gubbio Scuola Tipografica, 1929.
- ALTHAUS, H. *Laokoon. Stoff und Form*. Berna, 1968
- ANDREAE, B. Das Schicksal des Laokoon. In: *Vorträge auf dem Deutschen Beiratsstag 1985*. Wiesbaden, 1986
- ANDREAE, B. Il Gruppo del Laocoonte. *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*. Roma, v.58, 1985-1986
- ANDREAE, B. *Laocoonte e la fondazione di Roma*. Tradução por Mauro Tosti Croce. Milão: Il Saggiatore, 1989
- ANDREAE, B. Laokoon und Lykophon. Zur Bedeutung des Laokoon-Gruppe in hellenistischer Zeit. In: *Studien zur klassischen Archäologie. Festschrift für Friedrich Hiller zu seinem 60. Geburtstag am 12. März 1986*
- ANDREAE, B. Michelangelo und die Laokoon-Gruppe. In: *Festschrift für Heinrich Drerup zum 23. August 1988*. Saarbrücken, 1988
- ANDREAE, B. *L'immagine di Ulisse. Mito e Archeologia*. Tradução por Giorgio Bejor. Turim: Giulio Einaudi, 1983
- ANDREAE, B. Perché il prete Laocoonte è così grande in confronto ai suoi figli e per quale motivo ha i capelli scomposti ed irsuti? In: *Laocoonte 2000*. Palermo: Aesthetica Preprint, Centro Nazionale Studi di Estetica, agosto de 1992
- ANDREAE, B. Plinius und der Laokoon. In: *8. Tierer Winckelmannsprogramm 1986*, Mainz, 1987
- ANDREAE, B. Vom Pergamonaltar bis Raffael. *Antike Welt*, v.1, 1992
- ANSALDI, G.R. Il Laocoonte del Rinascimento e il Laocoonte dell'Antichità. *Emporium*. Bergamo, v.101, p.55-61, 1945.
- AUSTIN, R.G. Vergil and the Wooden Horse. *Journal of Roman Studies*. Roma, v.49, p.16-25, 1959
- BALAS, E.P. *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance*. Budapest: 1980
- BALAS, E.P. Michelangelo's Florentine Slaves and the S.Lorenzo Façade. *Art Bulletin*. Nova York, v.65, n.4, p.665-71, 1983
- BARBANTI-GRIMALDI, N. *Il Guercino*. Bologna: G.R., 1968
- BAROCCHI, P.; RISTORI, R. *Il Carteggio di Michelangelo*. (ed. postuma de G.Poggi) Firenze: Sansoni, 1965-1987, 5v.
- BAROCCHI, P. (org.) *Scritti d'arte del cinquecento*. Milão-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1973
- BAROCCHI, P. (org.) *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Contrariforma*. Bari: Laterza, 1960

BATTISTI, E. The Meaning of Classical Models in the Sculpture of Michelangelo. In: - *Stil und Überlieferung in der Kunst der Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964*. Berlin, 1967

BERENSON, B. *The Florentine Painters of the Renaissance*. Nova York, 1909

BIEBER, M. *Laocoon. The Influence of the Group since its Discovery*. Detroit: Wayne State University Press, 1967.

BIEBER, M. *The Sculpture of Hellenistic Age*. Nova York: Columbia University Press, 1961

BLANCKENHAGEN, F.H. Laocoon, Sperlonga und Vergil. *Archäologischer Anzeiger*, 1969

BLINKENBERG, CH. Exploration archéologique de Rhodes, 3^e rapport (Fondation Carlsberg). *Oversigt over det kgl. Danske Videnskabernes Selskabs Forhandlinger*, 2, 1905

BLINKENBERG, CH. Lindos. Fouilles et recherches, II, *Inscriptions*. Berlin-Copenhague, 2, n.347, p.676-85, 1941

BOBER, Ph.P. *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*. Londres, 1957

BOBER, Ph.P.; RUBINSTEIN, R. *Renaissance Artists and the Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. Londres, 1986

BODOH, J.J. Reading Laocoon in Vergil and Petronius. *L'Antiquité Classique*. Louvain-la-Neuve: Inst.d'Archéol., Collège Erasme, v.LVI, 1987

VON BOEHN, M. *Guido Reni*. Bielefeld e Lipsia, 1910 e 1925

BOISSARD, J.J. *Romanæ Urbis Topographiæ*. Frankfurt, 1597

BOLGAR, R.R. *The Classical Heritage and its Beneficiaries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954

BÖMER, F. *Rom und Troja*. Baden-Baden, 1951

BORLAND, P. A Copy by Venusti after Michelangelo. *The Burlington Magazine*. Londres, v.103, 1961

BOTTARI, G. *Raccolte di lettere nella pittura, scultura ed architettura* (Roma: 1759). Ed. TICOZZI, S. Milano: 1922

BREIN, F. Zum Laocoon. *Classica e Provincialia. Festschrift Erna Diez*. Graz, 1970

BRENDEL, O.J. Borrowings from Ancient Art in Titian. *Art Bulletin*. Nova York, v.28, p.113-25, 1955

BRENNER, A. Guido Reni's "Hercules and Achelous" and its Hellenistic Prototype. *Burlington Magazine*. Londres, v.97, 1955

BRUMMER, H.H. The Statue court in the Vatican Belvedere. *Stockholm Studies in History of Art*. Estocolmo, n.20. p.75-119, 1970

BRUNN, H. *Geschichte der griechischen Künstler*. Munique, 1852

BURCHARD, L.; D'HULST, R.-A. *Rubens Drawings*. Bruxelles: Arcade Press, 1963, 2v.

BURCKHARDT, D. *A Civilização do Renascimento Italiano*. Tradução por António Borges Coelho. Lisboa: Editorial Presença, 1983

BUSH, D. *Classical Influences in the Renaissance Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1952

CAGIANO DE AZEVEDO, M. *Il gusto del restauro delle opere d'arte antica*. Roma, 1948

- CALAS, N. The Laocoon. An Approach to Art Criticism. *College Art Journal*, v.7, 1948
- THE CAMBRIDGE HISTORY OF CLASSICAL LITERATURE. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 2v.
- DE CAMPOS, D.R. Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna. In: -. *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*. Firenze-Roma: 1964, p.356-65
- CARDUCHO, V. *Diálogos de la Pintura*. Madrid: Franco Martinez, 1633. Madrid: Ediciones Turner, 1980
- CARPEGGIANI, P., e PERINA, C.T. *Giulio Romano a Mantova*. Mantua: Sintesi, 1989
- CASSIRER, E. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. *Studien der Bibliothek Harburg*. Leipzig: v.10, 1927
- CASSIRER, E.; KRISTELLER, P.O.; RANDALL JR., J.H.. *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago: University of Chicago Press, 1948 e 1950
- CAVALCASELLE, G.B.; CROWE, J.A. *History of Painting in North Italy*. Londres: 1871, 3v.
- CAVALLI, G.C.; GNUDI, C. *Guido Reni*. Firenze, 1955
- CHASTEL, A. *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Tradução por Luis López Jiménez e Luis Eduardo López Esteve. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991
- COCKE, R. Michelangelo and the Dying Gaul in Naples. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Berlin, v.48, n.1, p.109-16, 1985
- COLLARETA, M. Michelangelo e le statue antiche: un probabile intervento di restauro. *Prospettiva*: Firenze, n.43, p.51-55, 1985
- CONDIVI, A. *Vita di Michelangelo*. Roma: A.Blado, 1553. Milão: A.Spina Barelli, 1964.
- DAVIES, M. *The Earlier Italian Schools*. Londres, 1961
- VON EINEM, H. Michelangelo und die Antike. *Antike und Abendland*, I, 1944
- ELAM, C. The mural drawings in Michelangelo's New Sacresty. *Burlington Magazine*. Londres, v.123, n.943, p.593-602, 1981
- ELKINS, J. Michelangelo and the Human Form: his Knowledge and Use of Anatomy. *Art History*, v.7, n.2, p.176-86, 1984
- VAN ESSEN, C.C. La découverte du Laocoon. *Meddelingen der koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*. Amsterdam, v.18, 12, p.291-305, 1955
- ETTLINGER, L.D. Exemplum Doloris. Reflexions on the Laocoon Group. In: -. *Essays in honor of Erwin Panofsky*. Nova York: De Artibus Opuscula, 40, p.121-26, 1961
- FEA, C. *Miscellanea filologica critica e antiquaria*. Roma, 1790
- FERRI, S. Aspetti ipotetici di un ulteriore restauro al gruppo del Laocoonte. *Archeologia Classica*, v.2, 1955
- FICINO, M. *Sopra lo Amore*. Milão: ES, série Biblioteca dell'Eros, 1992
- THE LETTERS OF MARSILIO FICINO. Tradução pelos membros do "Language Department of the School of Economic Science of London". Londres: Sheperd-Walwyn Publishers, 1975, 4v.

- FORSYTH, N.R. The Punishment of Dirce and the Death of Laocoon on Contorniate Reverses. *Revue Numismatique*, v.23, 1981
- FREEDBERG, S.J. *Painting in Italy 1500-1600*. Harmondsworth: Penguin Books, The Pelican History of Art, 1970
- FREY, C. *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*. Berlin: 1897
- FREY, C. *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi*. Berlin, 1887
- FUNAIOLI, G. Sul mito di Laocoon in Virgilio. *Atti del I congresso di studi romani*. Roma, v.2, p.291-304, 1929
- GARIN, E. *Il Rinascimento Italiano*. Milano: Istituto per gli studi di politica internazionale, 1941
- GARRISON, E.B. *Italian Romanesque Panel Painting*. Florence: Leo S. Olschki, 1949
- GENTILE, S.; NICOLI, S.; VITI, P. *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*. Prefácio de E. Garin. Florence, 1984
- GIRARDI, E.N. *Rime di Michelangelo Buonarroti*. Bari: Laterza, 1967
- GLEN, T.L. *Rubens and the Counter-Reformation in his Religious Paintings between 1609 and 1620*. Nova York-Londres: Garland Publishing Inc., 1977
- GOETHE, J.W. Sur Laocoon. In: -. *écrits sur l'art*. Tradução por Jean-Marie Schaeffer. Paris: Klincksieck, 1983
- GOLDSCHIEDER, L. *Michelangelo*. Oxford: Phaidon Press, 1953
- GRANT, M. *The Myths of Hyginus*. Lawrence: University of Kansas Press, 1960
- GREENHALGH, M. *The Classical Tradition in Art*. Nova York, 1978
- GUALANDI, G. Sculture di Rodi. *Annuario della Scuola italiana di Atene*, v.38, 1976
- GUIDOL, J. *El Greco*. Barcelona: Ediciones Poligráfica, 1982
- GUIDO RENI 1575-1642. Catálogo da exposição organizada pela Pinacoteca Nazionale di Bologna e pelo County Museum of Art de Los Angeles associados ao Kimbell Art Museum de Fort Worth. Bolonha: Nuova Alfa Editoriale, 1988
- HANSEN, E.V. *The Attalids of Pergamon*. Nova York-Londres: Ithaca, 1971
- HARTT, F. *The Drawings of Michelangelo*. Londres: Thames and Hudson, 1971
- HARTT, F. *Giulio Romano*. New Haven: Yale University Press, 1958, 2v.
- HARTT, F. Lignum Vitae in Medio Paradisi. The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling. *Art Bulletin*. Nova York, v.32, p.115-45 e 181-218, 1950
- HARTT, F. *Michelangelo*. Nova York: Harry N. Abrams, 1964
- HASKELL, F.; PENNY, N. *Taste and Antique. The Lure of Classical Sculpture*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1988
- HEKLER, A. Michelangelo und die Antike. *Miener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Viena, v.7, p.201-23, 1930
- HERTL, M.; HERTL, R. Laocoon. Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende. Munique: Karl Thiemig Verlag, 1968

- HEYNE, C.G. Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laokoon im Belvedere. *Sammlung antiquarischer Aufsätze*. Leipzig, v.2, 1779
- HIBBARD, H. *Michelangelo*. Harmondsworth: Penguin Books, 1985
- HIGHET, G. *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1985
- DE HOLLANDA, F. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984
- HOWARD, S. Laocoon Rerestored. *American Journal of Archaeology*. Boston, v.93, n.3, p.417-22, 1989
- HOWARD, S. On the Reconstruction of the Vatican Laocöon Group. *American Journal of Archaeology*. Boston, n.53, 1959; republicado com um addendum em *IRSA*, Viena, p.42-62, 1990
- HUXLEY, G.L. *Greek Epic Poetry*. Londres, 1969
- JACOPI, G. Gli autori del Laocöonte e la loro cronologia alla luce delle scoperte dell'antro di Tiberio a Sperlonga. *Archeologia Classica*, v.10, 1958
- JAFFÉ, M. Rubens' Christ on the Cross. *Burlington Magazine*. Londres, v.100, p.21-22, 1958
- JANSON, H.W. *History of Art*. Nova York: Englewood Cliffs, 1977
- JANSON, H.W. Titian's Laocöon caricature and the Vesalian Galenist controversy. *Art Bulletin*. Nova York, v.28, p.49-53, 1946
- KEKULÉ, R. *Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon*. Berlin, 1883
- KLEINER, G. *Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike*. Berlin, 1950
- KLEINKNECHT, K. Laocöon. *Hermes*, v.79, 1944. Reeditado em *Mege zu Vergil*. Darmstadt, v.19, 1966
- KRISTELLER, P.O. *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*. Tradução por Fabrizio Onofri. Florença: La Nuova Italia Editrice, 1987
- KRISTELLER, P.O. *Renaissance Thought and its sources*. Nova York: Columbia University Press, 1979
- KRISTELLER, P.O. *The Philosophy of Marsilio Ficino*. Nova York, 1943
- KRUFT, H.-W. Metamorphosen des Laocöon. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks. *Pantheon*. Munique, v.62, p.3-11, 1984
- KURZ, O. Guido Reni. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Viena, v.2, 1939
- LALANDE, J.J. *Voyages d'un français en Italie*. Paris, 1765-66
- LANCIANI, R. *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. Roma, 1902
- LANDINO, C. *Christophori Landini libri quattor*. Strasburgo, 1508
- LARSEN, E. *The Paintings of Van Dyck*. Luca Verlag, 1988
- LAURENZI, L. Cronologia e fase stilistica del Laocöonte. *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*. Roma, n.3, p.70-77, 1954, 2v.
- LEGRAND, J. Fillipino Lippi: Tod des Laocöon. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Berlin, v.46, 1983

- LESSING, G.E. *Laocoonte*. Tradução por Enrique Palau. Barcelona: Editorial Iberia, 1957
- LIDOFRON, Alessandra. In:-. *Callimachus, Lycophron, Aratus*. Harvard: Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1960
- LIEBERT, R.S. *Michelangelo. A Psychoanalytic Study of his Life and Images*. New Haven - Londres: Yale University Press, 1983
- LOMAZZO, G.P. *Libro dei sogni*. In:-. *Scritti sulle arti*. Florença: R.P.Ciardi, 1947
- LONGHI, R. Momenti della pittura bolognese. *Archiginnasio*, 30, III-35, 1935
- L'ORANGE, H.P. Odyssen i marmor, de store nye funn av hellenistisk og romersk originalskulptur i Tiberius-grottan in Sperlonga. *Kunst og Kultur*, v.47, p.193-228, 1964
- MAGI, F. Il ripristino del Laocoonte. *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*. Vaticano, v.IX/1, p.5-59, 1960
- MAGI, F. Laocoonte a Cortona. *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana*. Vaticano, n.3, v.40, p.275-94, 1967-68
- MAGI, F. Michelangelo e il suo disegno della testa di Laocoonte recentemente scoperto. *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*. Vaticano, v.48, p.151-57, 1977
- MAGIE, D. Rome and the City-States of Western Asia Minor from 200 to 133 B.C.. In:-. *Anatolian Studies presented to M.Buckler*. Manchester, 1939
- MAHON, D. *Il Guercino*. Bolonha: Nuova Alfa Editoriale, 1991
- MALE, E. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Librairie Armand Colin, 1932
- MALLE, L. *Incontri con Gaudenzio*. Turim: Tipografia Impronta, 1969
- MARCEL, R. *Marsile Ficini et l'art*. Genebra, 1954
- MARLIANI, B. *Topographiae Urbis Romanae*. Lion, 1534
- MARTIN, J.R. *Rubens - The Antwerp Alterpieces*. Londres: Thames and Hudson, 1969
- MASCIALINO, L. Eneas y Roma en Licofron y en Virgilio. *Helmantica*. Pontificia Universidade de Salamanca, v.33, 1963
- MEDICI, L. *Canzoniere*. Milão: F.Orviato, 1985
- MERKER, G.S. The Hellenistic Sculpture of Rhodes. *Studies in Mediterranean Archeology*. Göteborg: v.40, 1973
- THE COMPLETE WORKS OF MICHELANGELO. Novara: Istituto Geografico de Agostini, s/d
- MIDDELDORF, U. Drawings of the two Sansovinos. *Burlington Magazine*. Londres: v.60, p.236-245, 1932
- MITCHELL, L.M. *A History of Ancient Sculpture*. Nova York, 1888
- MOFFIT, J.F. A Christianization of Pagan Antiquity: Giovanni Andreae Gilio da Fabriano, Antonio Possevino, and the Laocoön of Domenico Theotocopouli. *Paragone*. Florença, v.417, p.44-60, 1984
- MURRAY, A.S. *A History of Greek Sculpture*. Londres, 1883

- NOGARA, B. Un capolavoro dei Musei Vaticani - il gruppo del Laocoonte. *L'Illustrazione Vaticana*. Vaticano, v.2, junho de 1934
- DE NOLHAC, P. Une galerie de peintures au XVI^e siècle. Les collections de Fulvio Orsini. *Gazette des Beaux Arts*. Paris, v.29/I n.72, 1884
- OECHSLIN, W. Il Laocoonte, o del restauro delle statue antiche. *Paragone*. Florença, v.287, p.3-29, 1974
- OLLENDORF, O. Der Laokoon und Michelangelos Gefesselter Sklave. *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Viena, v.21, 1898
- PALM, E.W. El Grecos Laokoön. *Pantheon*. Munique, v.27, p.129-135, 1969
- PANDOSKY, E. *Estudes de Iconologia*. Tradução por Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1982
- PANDOSKY, E. *Idea*. Tradução por Maria Teresa Fumarega. Madrid: Ensayos Arte Catedra, 1987
- PANDOSKY, E. *Le Titien. Questions d'Iconologie*. Tradução por Eric Hazan. Paris: Hazan, 1990
- PARATORE, E. Sull'episodio di Laocoonte in Virgilio. In: -. *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, I, p.405-430
- PARRONCHI, A. *Opere giovanili di Michelangelo*. Florença: Leo S.Deschki Editore, 1975, 3v.
- PARRONCHI, A. Sui murali michelangioli della Sagrestia Nuova. *Prospettiva*. Florença, n.17, abril de 1977
- PASSAVANT, J.D. *Le peintre graveur*. Leipzig, 1864
- PEARSON, A.C. *The Fragments of Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1917. 3v.
- PEPPER, S. *Guido Reni*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1988
- PICARD, CH. Les origines plastiques du Laocoön et les triades bachiques aux serpents dans l'art gréco-romain. In: -. *Hommages a Léon Hermann*. Bruxelles, p.595-606, 1960
- PLANISCIG, L. *Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs und Plaketten*. Viena: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924
- PLINIO, O VELHO. *Natural History (10v.)*. Tradução por D.E.Eichholz. Cambridge-Londres: Harvard University Press, 1989
- DAL POBGETTO, P. I disegni murali di Michelangelo scoperti sotto la Sagrestia Nuova. *Prospettiva*. Florença, v.5, p.11-46, 1976
- DAL POBGETTO, P. *I disegni murali di Michelangelo e della sua scuola nella Sagrestia di San Lorenzo*. Florença: Centro Di, 1979
- POHLENZ, M. Laokoon. *Die Antike*, v.9, n.1, 1933
- POLLAK, L. Der rechte Arm des Laokoon. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*. Roma, v.20, p.277-82, 1905
- POLLIT, J.J. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986
- PORTHEIM, F. Beiträge zu den Werken Michelangelo's. *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Viena, v.XII, p.140-47, 1889

- PORTOGHESI, P. Michelangelo e l'eredità classica. In: - *Atti del convegno di studi Michelangioleschi*. Firenze, p.345-55, 1964
- POUCET, J. *Les origines de Rome. Tradition et histoire*. Bruxelles, 1985
- PRANDI, A. La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle terme di Tito. *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*. Roma, n.3, p.78-107, 1954
- PRESSOUYRE, S. *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*. Roma: Collection de l'école française de Rome, n.73, 1984, 2v.
- RICHTER, G. *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1950
- RICHTER, G. *Three Critical Periods in Greek Sculpture*. Oxford, 1951
- RICE, E.E. Prosopographica Rhodia. *The Annual of the British School of Athens*. Londres: v.81, p.209-250, 1986
- ROBB, N.A. *Neoplatonism in the Italian Renaissance*. Londres, 1935
- ROBERT, C. Bild und Lied. Berlin: *Philologische Untersuchungen*, V, p.192 e seq., 1881
- ROBERTSON, M. *A History of Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975
- ROMERIO, G. Gli affreschi di Gaudenzio Ferrari in Santa Maria delle Grazie in Varallo. *Arte Cristiana*. Milano, 15/abril/1914
- ROSSI PINELLI, D. Chirurgia antica e restauri storici. In: - *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, v.3. Org. por S.Settis. Torino: Einaudi, 1986
- SAITTA, G. *Il pensiero italiano nell'umanesimo e nel Rinascimento* (3v.). Bologna, 1949-1951
- SAITTA, G. La filosofia di Marsilio Ficino. *Studi Filosofici*. Messina, v.15, 1923
- SALERNO, L. *I dipinti di Guercino*. Roma: Ugo Bozzi Editore, 1988
- VON SALIS, A. *Antike und Renaissance*. Zurich, 1947
- SAXL, F. Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance. *Warburg Journal*. Londres, v.2, p.346-67, 1939
- SCHAUFENBÜHL, F. *Die Laokoongruppe und Michelangelo*. Strasburgo: Heitz & Mündel, 1908
- SCHEARD, W.S. *Antiquity in the Renaissance*. Catálogo da exibição realizada em 6 de abril - 6 de junho de 1978. Northampton, Massachusetts, Smith College of Art.
- SCHIAVONE, M. *Problemi filosofici in Marsilio Ficino*. Milano, 1957
- SCHERER, M.R. *The Legends of Troy in Art and Literature*. Nova York e Londres: Phaidon Press, 1963
- SCHMIDT, H.H. Rom und Rhodos. Geschichte ihrer politischen Beziehungen. *Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte*. Munique, v.40, 1959
- SCHWEITZER, B. Das Original des sogenannte Pasquino-Gruppe. *Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften*. Leipzig, v.63, n.4, 1936

- SÉCHAN, L. *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927
- SEZNEC, J. *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*. Tradução por Giovanni Niccoli e Paola Gonnelli Niccoli. Turim: Editore Boringhieri, 1990
- SIMON, E. Laokoon und die Geschichte der antiken Kunst. *Archäologischer Anzeiger*, 1984
- SIMON, E. *verbete Laokoon*. In: -. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich e Munique: Artemis Verlag, 1992, v. VI/1, p. 196-201
- SIMON, E. *Pergamon und Hesiod*. Mainz am Rhein, 1975
- STEINMANN, E.; WITTKOWER, M. *Michelangelo Bibliographie*. Leipzig, 1927
- TAINÉ, H. *Voyage en Italie*. Roma, 1864 e 1905
- TALVACCHIA, B. L. *Giulio Romano's "Sala di Troia": a synthesis of Epic Narrative and Emblematic Imagery*. Stanford: University Microfilms International, 1981
- THOMAS, T. M. *Classical Reliefs and Statues in Later Quattrocento Paintings*. Berkeley: University of California, 1980
- TIETZE, H. *Tizian. Sein Leben und sein Werk*. Viena: Phaidon Verlag, 1936, 2v.
- DE TOLNAY, Ch. *Corpus dei disegni di Michelangelo*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1975-1980, 4v.
- DE TOLNAY, Ch. *Michelangelo*. Princeton: Princeton University Press, 1943-1960 (2ª edição revisada, 1969), 5v.
- TORMO, E. *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco de Hollanda, Pintor Português (1539-1540)*. Madrid, 1940
- DELLA TORRE, A. *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*. Florença: Tipografia G. Carnesecchi e Figli, 1902
- TRACY, S. V. Laocoon's Guilt. *American Journal of Philology*. Baltimore, v. 108, n. 2, p. 451-54, 1987
- UGGERI, G. Sul preteso scarabeo del British Museum col mito di Laocoonte. *La Parola del Passato*, 16, 1961
- VASARI, G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Florença: ed. G. Milanesi, Milanesi, 1878-1906, 9v. Milão-Nápoles: ed. P. Barocchi, Riccardo Ricciardi, 1962, 5v. (somente para a Vite de Michelangelo). Milão-Roma: ed. L. e C. Raghianti (1550), Rizzoli Editori, 1942, 4v.
- VAVALA, E. S. *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*. Verona: Casa Editrice Apollo, 1929
- VENTURI, A. Il gruppo del Laocoonte e Raffaello. *Archivio storico dell'arte*. Roma, v. 2, p. 97-112, 1889
- VENTURI, A. *Storia dell'arte italiana*, v. 10/3. Milão: Ulrico Hoepli, 1935-1937
- VERGARA CAFFARELLI, E. Studio per la restituzione del Laocoonte. *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte*. Roma, n. 3, p. 29-69, 1954
- VETTER, E. El Grecos Laokoon "Reconsidered". *Pantheon*. Munique, v. 27, p. 295-98, 1969
- VIARDOT, L. *Merveilles de la sculpture*. Paris, 1869

- VIRGILIO. *Eneida*. Tradução por Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Editora Cultrix, s/d
- WAGNON, A. *La frise de Pergame et le groupe de Laocoon*. Genebra, 1881
- WEBSTER, T.B.L. *Hellenistic Poetry and Art*. Londres: Methuen & Co.Ltd., 1965
- WELLBERY, D.E. *Lessing's "Laocoon". Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, Anglica Germanica Series, 2, 1984.
- WETHEY, H.E. *El Greco and his School*. Princeton: Princeton University Press: 1962, 2v.
- WETHEY, H.E. *The Paintings of Titian*. Londres, Phaidon Press, 1969, 3v.
- WICKHOFF, F. Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, v.3, 1882
- WILDE, J. Eine Studie Michelangelos nach der Antike. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*. Florença, v.4, 1932-34
- WINCKELMANN, J.J. *Lo bello en el arte*. Tradução por Manfred Schönfeld e Sara Sosa Miatello. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, s/d
- WINCKELMANN, J.J. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y escultura*. Tradução por Vicente Jarque. Barcelona: Nexos, 1987
- WINCKELMANN, J.J. *Storia dell'arte nell'antichità*. Tradução por Maria Ludovica Pampaloni. Milão: SE, 1990
- WIND, E. The Crucifix of Haman. *Journal of the Warburg Institute*. Londres, v.1, 1938
- WIND, E. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Nova York-Londres: W.W.Norton & Co., 1968
- WINNER, M. Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance. *Jahrbuch des Berliner Museen*. Berlin, v.16, 1979
- ZANTA, L. *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*. Paris, 1914
- ZAZOFF, P. *Etruskische Skarabäen*. Mainz, 1968
- ZINTZEN, C. Die Laokoon-Episode bei Vergil. *Abhandlungen der Akademie Mainz*. Wiesbaden, v.10, 1979

INDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 1-A TRADIÇÃO DO MITO DA ANTIGUIDADE..... | 1 |
| 2-DATAÇÃO E PROVENIENCIA DO <i>LACCOONTE</i> | 10 |
| | |
| I-DO <i>LACCOONTE</i> DE 1506 AO <i>LACCOONTE</i> DO SÉCULO XIX..... | 35 |
| 1-A DESCOBERTA DO <i>LACCOONTE</i> | 35 |
| 2-OS RESTAUROS DO <i>LACCOONTE</i> | 42 |
| 3-O <i>LACCOONTE</i> NOS SÉCULOS XVIII E XIX..... | 50 |
| | |
| II-MICHELANGELO E O <i>LACCOONTE</i> | 56 |
| | |
| III-A IDENTIFICAÇÃO DO <i>LACCOONTE</i> COM A FIGURA DE CRISTO..... | 67 |
| | |
| IV-CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 82 |
| | |
| APENDICE I..... | 85 |
| APENDICE II..... | 91 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 96 |

INDICE DE ILUSTRAÇÕES

- 1- *Laocoonte*. Hagesandro, Polidoro e Atenodoro. Museu do Vaticano, *Cortile Belvedere*.
- 2- *Laocoonte*. Miniatura do códice virgiliano. Vaticano, Biblioteca vaticana.
- 3- *Laocoonte*. Pompéia, Pintura parietal da *Casa del Menandro*.
- 4- *Alcioneu*. Grande friso do altar de Pérgamo. Berlim, Pergamon-Museum.
- 5- *Laocoonte*. Marco Dente. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
- 6- *Laocoonte*. Giovanni Antonio da Brescia.
- 7- *Laocoonte*. Atribuído a Antonio Elia. Florença, Museo Nazionale del Bargello.
- 8- *Laocoonte*. Atribuído a Jacopo Sansovino. Florença, Uffizi.
- 9- *Laocoonte*. Baccio Bandinelli. Florença, Uffizi.
- 10- *Laocoonte*. Niccolò Boldrini, a partir de Ticiano. Nova York, Metropolitan Museum of Art.
- 11- *Laocoonte*. Atribuído a Giovanni Battista Caporali. Cortona, Palazzone di Cortona (*salone*).
- 12- *Laocoonte*. Atribuído a Papacello (Tommaso Barnabei). Cortona, Palazzone di Cortona (*camera del cardinale*).
- 13- *Laocoonte*. Primaticcio. Paris, Louvre.
- 14- *Laocoonte*. Autor desconhecido. Cambridge, Cambridge Sketchbook, Trinity College.
- 15- *Laocoonte*. Francisco de Hollanda. San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca Escorial.
- 16 e 17- *Laocoonte*. Beatricetto (Nicolas Beatrizet).
- 18- *Pietà*. Beatricetto (Nicolas Beatrizet), a partir de Michelangelo. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
- 19- A esquerda: *Cabeça de Laocoonte*. Atribuída a Michelangelo. Florença, Sagrestia Nuova de San Lorenzo. A direita: *Laocoonte* (detalhe). Hagesandro, Polidoro e Atenodoro. Museu do Vaticano, *Cortile Belvedere*.

- 20- *Haman*. Michelangelo. Museu do Vaticano, Capela Sixtina.
- 21- *Cativo com barba*. Michelangelo. Florença, Accademia.
- 22- *Crucificação*. Michelangelo. Londres, British Museum.
- 23- A esquerda: *Crucificação*. Marcello Venusti, a partir de Michelangelo. Roma, Galeria Doria Pamphilj. A direita: *Crucificação*. Marcello Venusti, a partir de Michelangelo. Londres, Coleção Martin d'Arcy.
- 24- *Flagelação de Cristo*. Moderno. Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 25- *Políptico Averoldi*. Ticiano. Brescia, Igreja de São Nazaro e Celso.
- 26- *Flagelação de Cristo*. Ticiano. Paris, Louvre.
- 27- *São Sebastião*. Il Franciosino (Nicolas Cordier). Roma, Santa Maria sopra Minerva.
- 28- *Ecce Homo*. Guido Reni. Detroit, Detroit Institute of Arts.
- 29- *Crucificação*. Guido Reni. Bolonha, Pinacoteca Nazionale.
- 30- *Ecce Homo*. Guercino. Roma, Galeria Corsini.
- 31- *Subida na cruz*. Rubens. Antuérpia, Igreja de Nossa Senhora.
- 32- A esquerda: *Crucificação*. Van Dyck. Viena, Kunsthistorisches Museum. A direita: *Crucificação*. Van Dyck. Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 33- *Crucificação*. El Greco. Paris, Louvre.
- 34- *Lacoonte*. El Greco. Washington, National Gallery.
- 35- *Cristo diante de Pilatos*. Gaudenzio Ferrari. Varallo, Santa Maria delle Grazie.
- 36- *O Redentor*. Bellini. Londres, National Gallery.

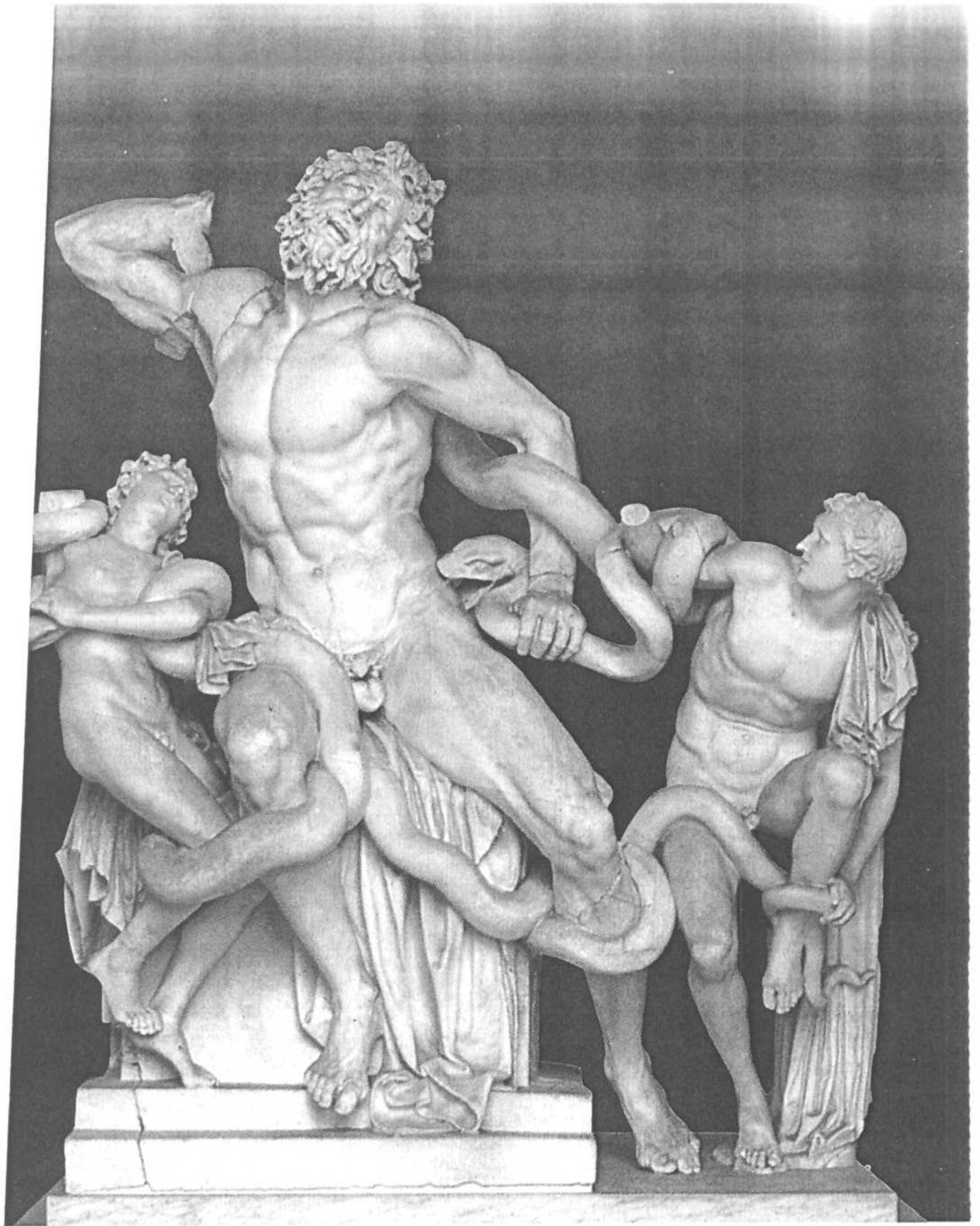


Fig. 1



Fig 2



Fig 3



Fig 4



• LAOCHOON •

• ROMAEN • PALATI O • PONTIN •
• LOCO • QUI • VVLGO • DICTVR •
• BELVIDERE •

463
Fig 5



Fig 6



Fig 7



FIG 8

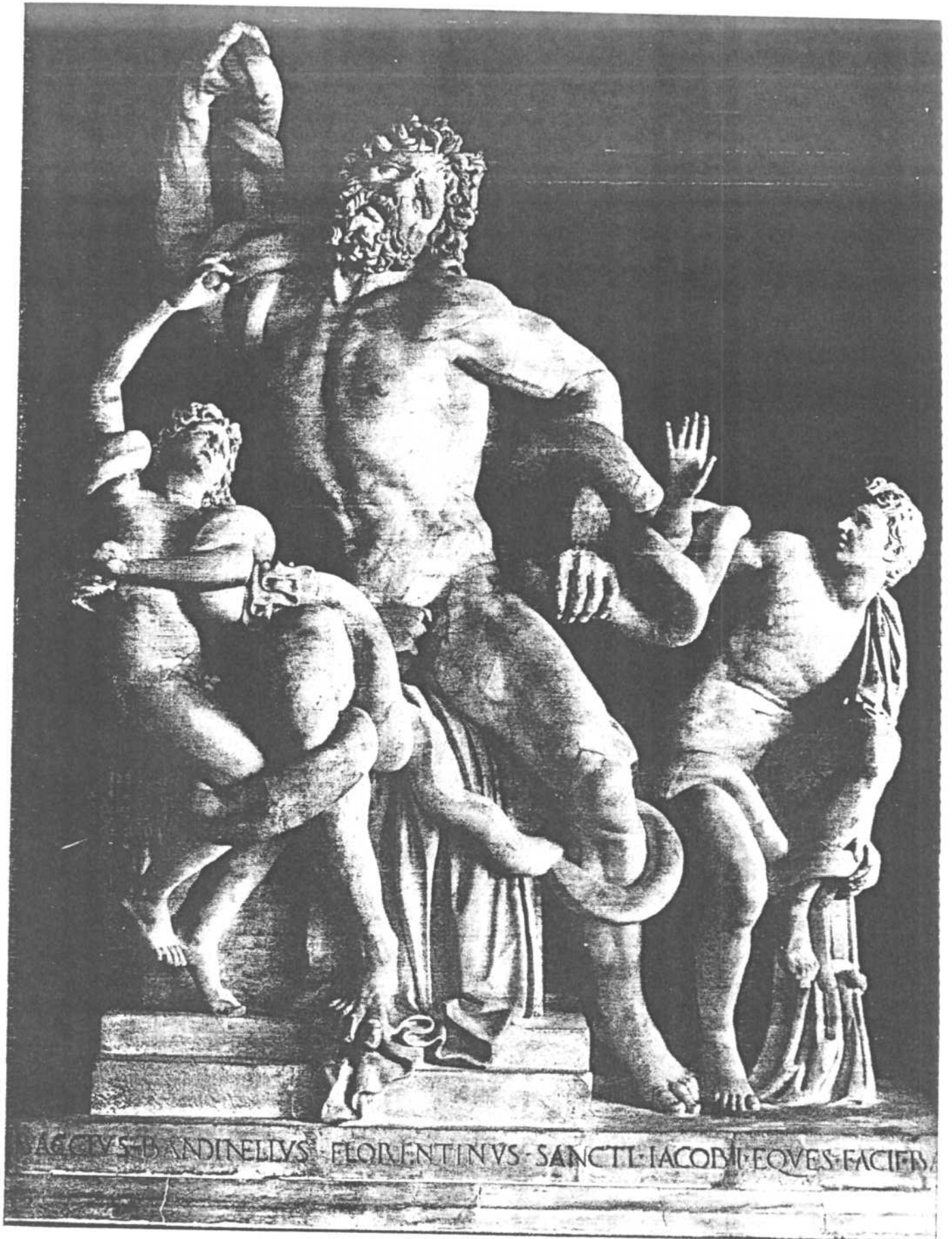


Fig 9



Fig 10

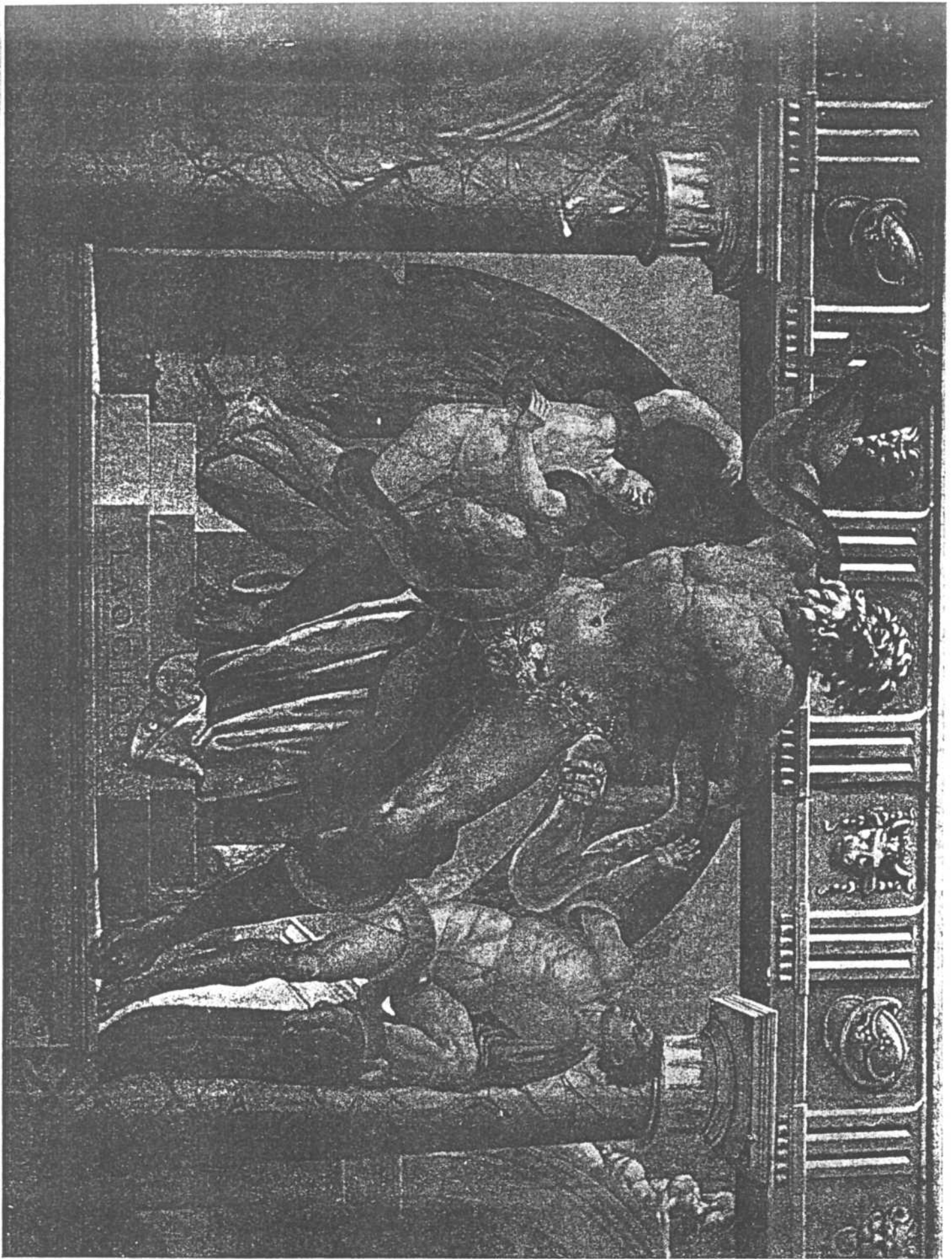


FIG 11



FIG 12



FIG 13



FIG 14



ROMAE · IN · HOR
TIS · PONTIFICM ·
DIGNISSIMA · SIMVLACRA · LAO
QVE HONTIS · REPERTA · IN · DOMO · TITI · V.

Fig 15

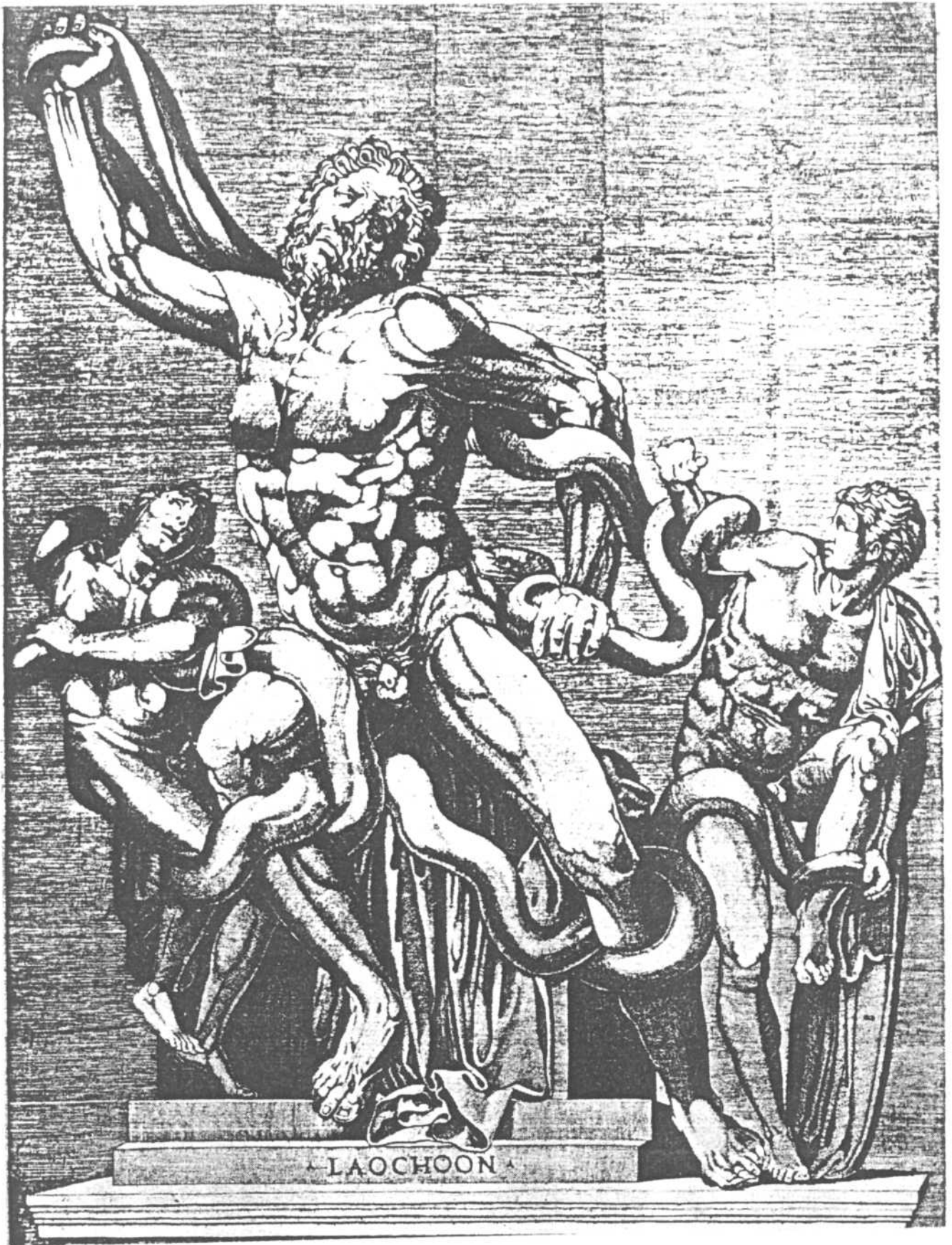


FIG 16



Fig 17



MICHAELANGELVS BONAROTVS FLOREN' DIVI PETRI IN VATICANO EX VNO LAPIDE MATREM
AC FILIVM DIVINE FECIT
ANTONIVS SALAMAGA QVOD POTVIT IMITATVS. EXCVLPHI. 1547

FIG 18

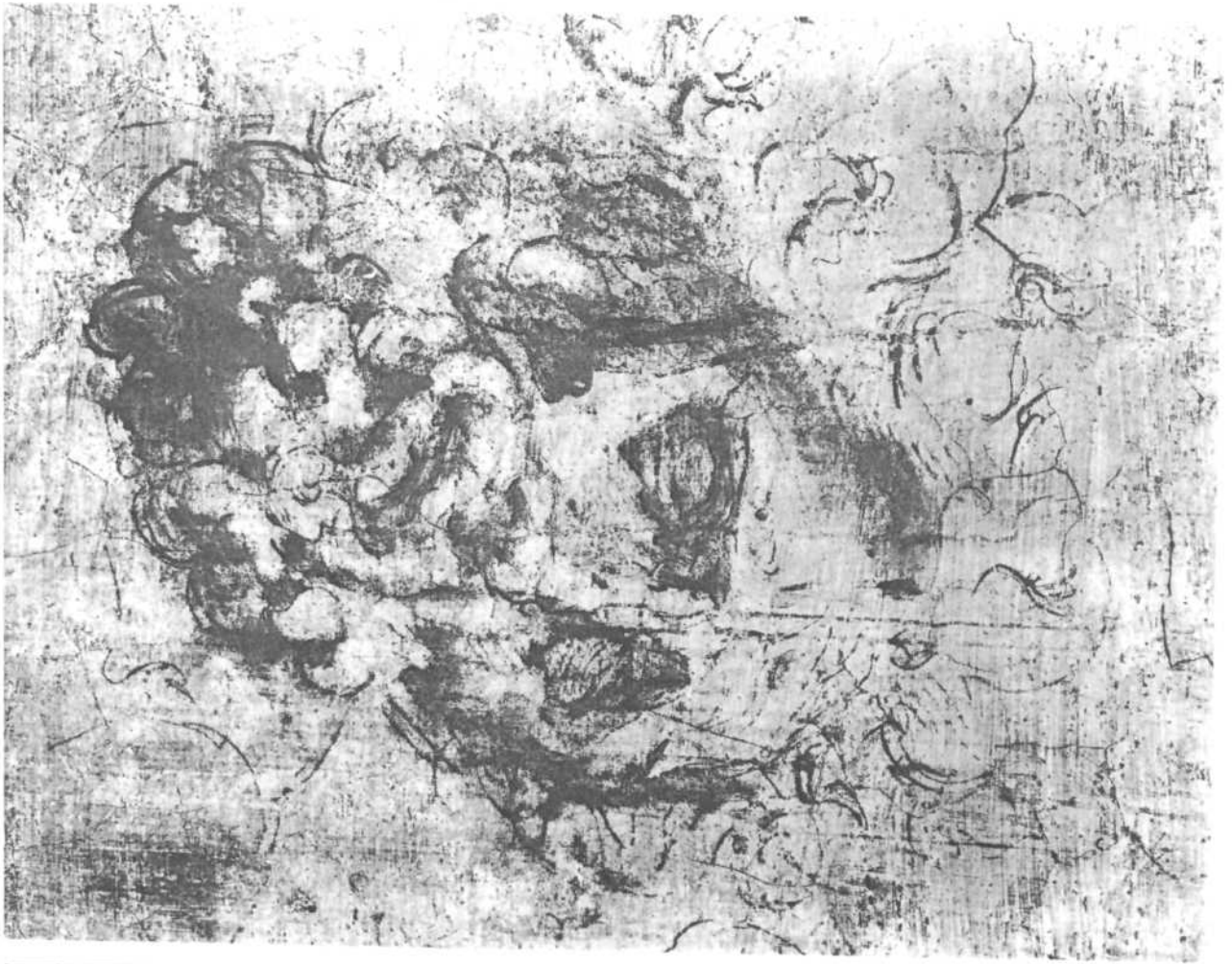


FIG 19

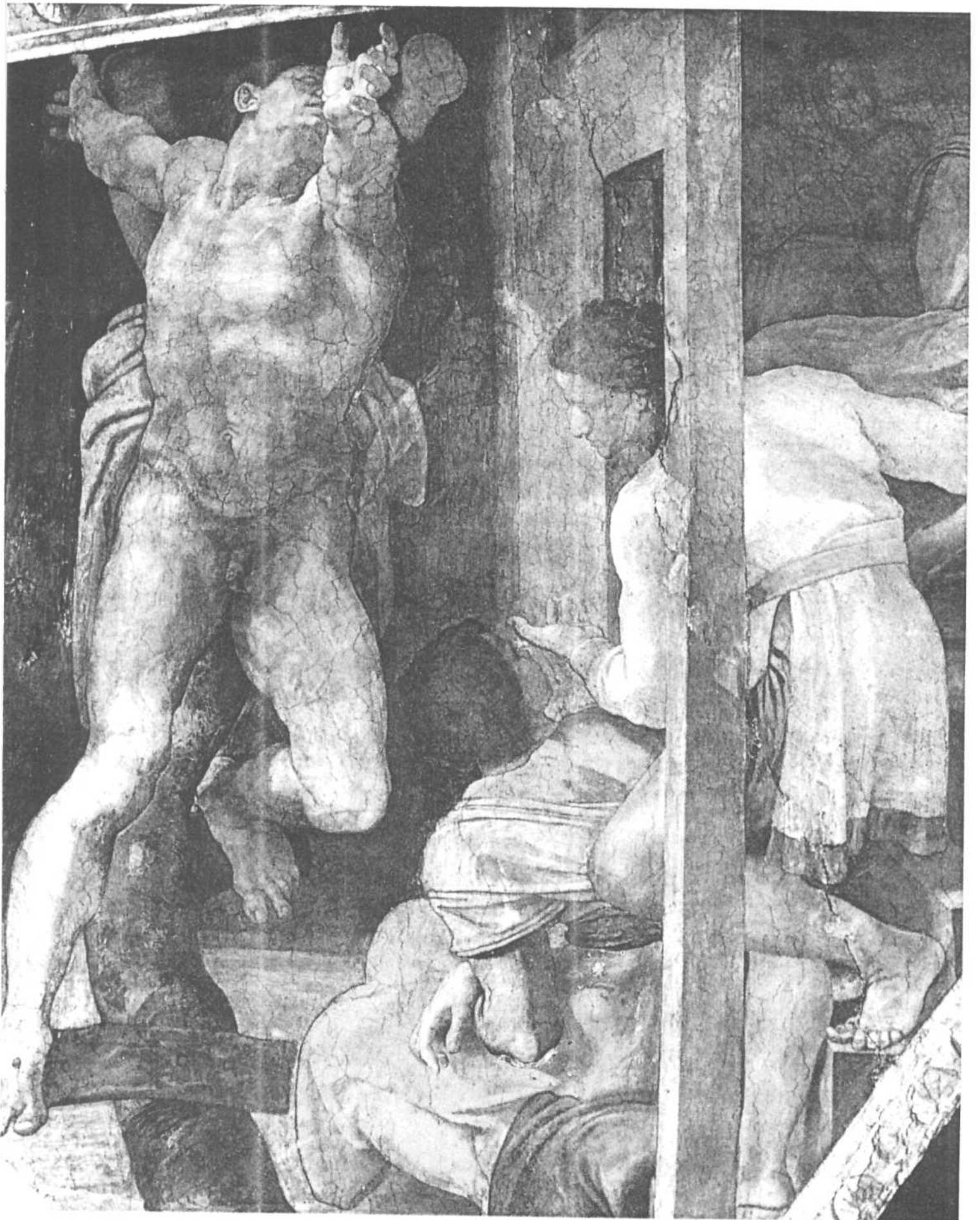


Fig 20

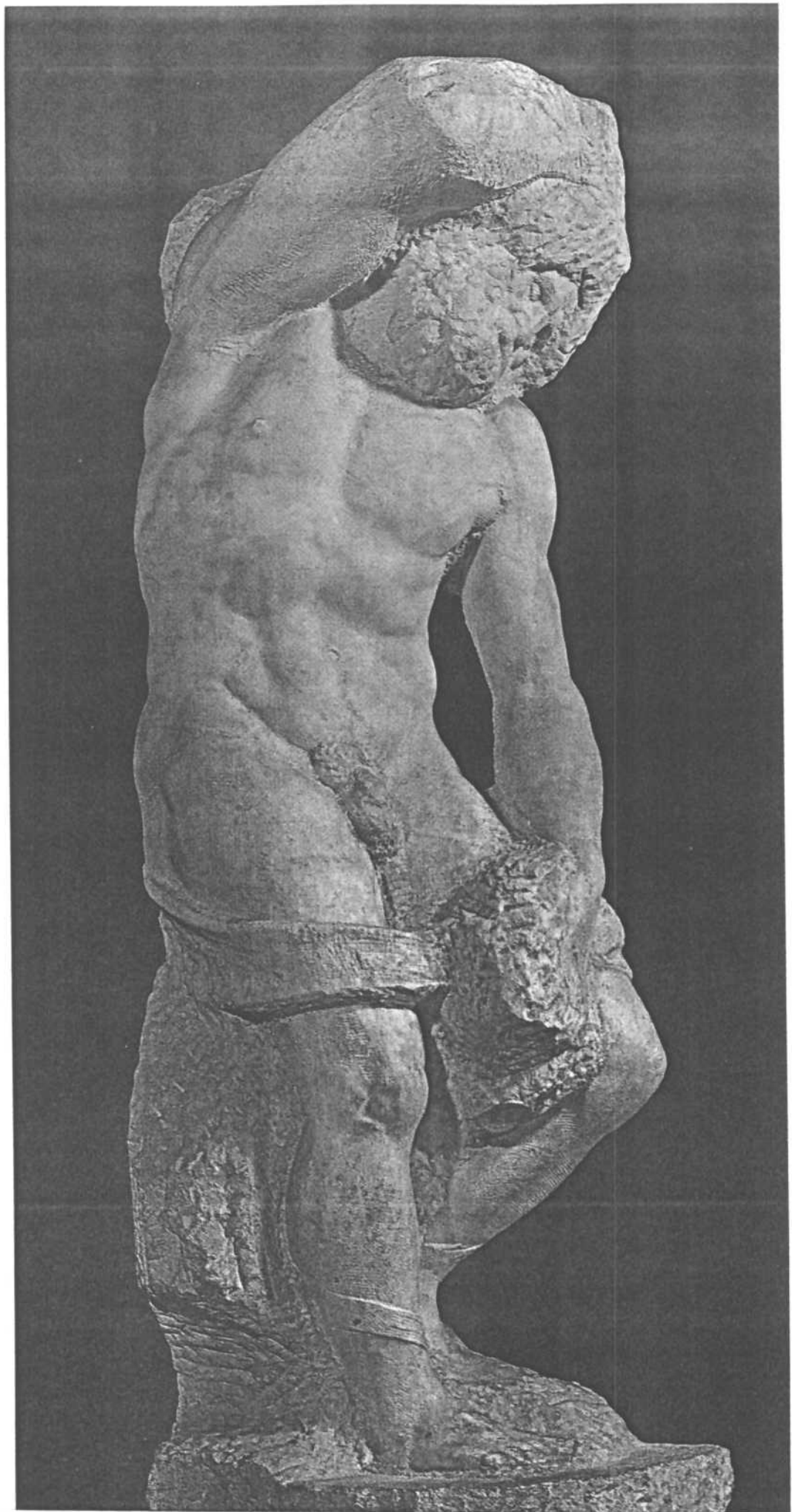


FIG 21

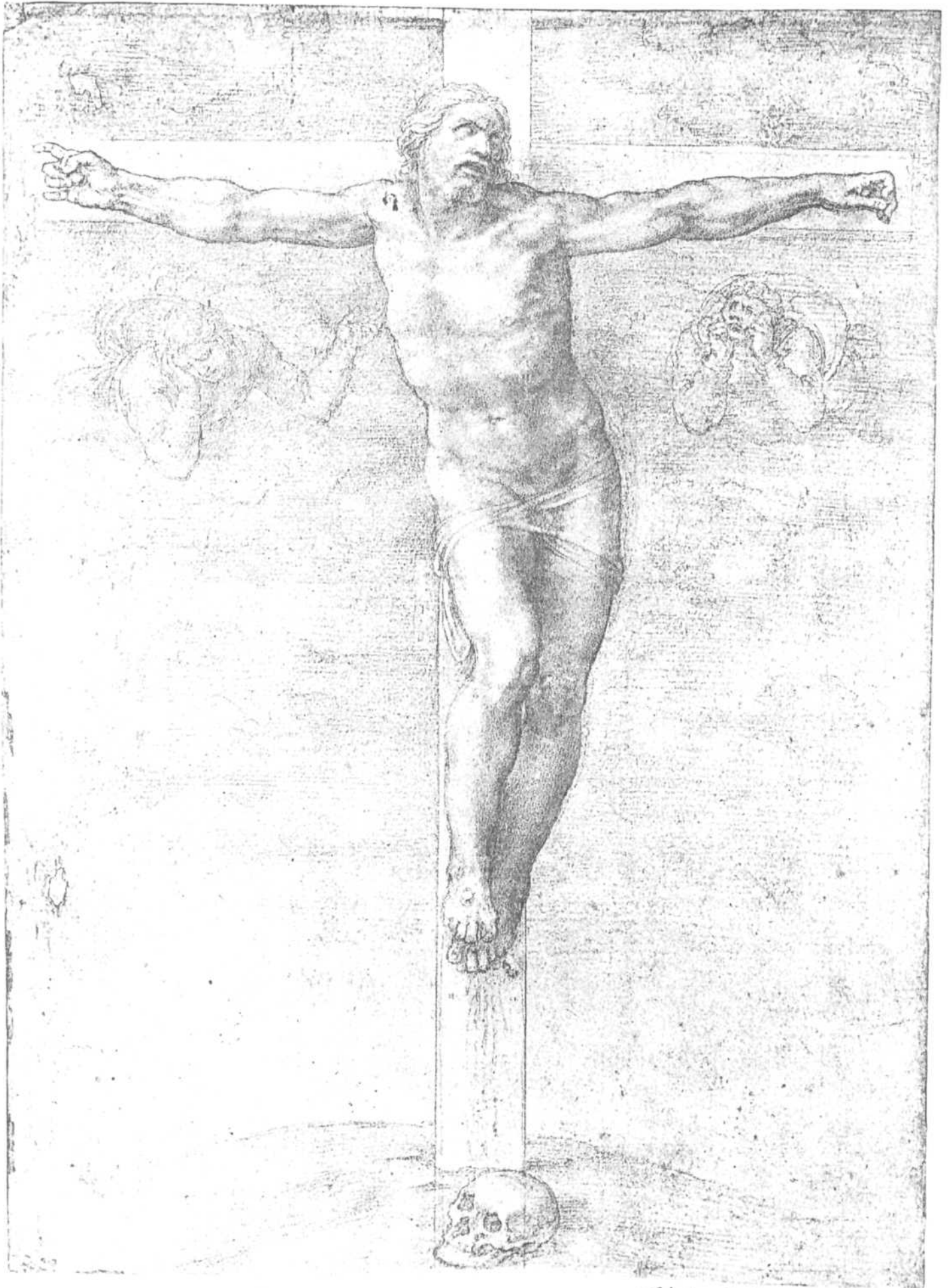


Fig 22

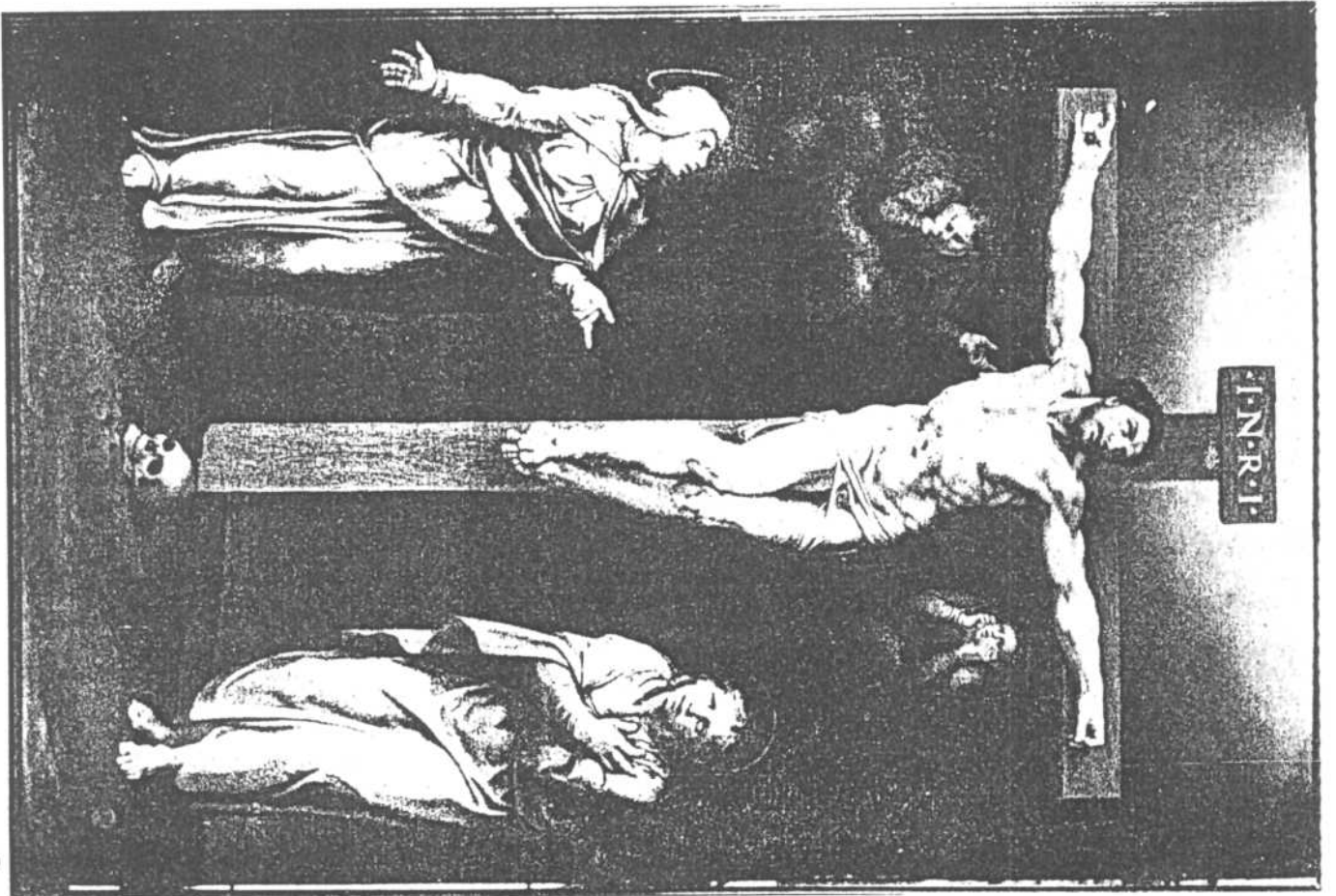
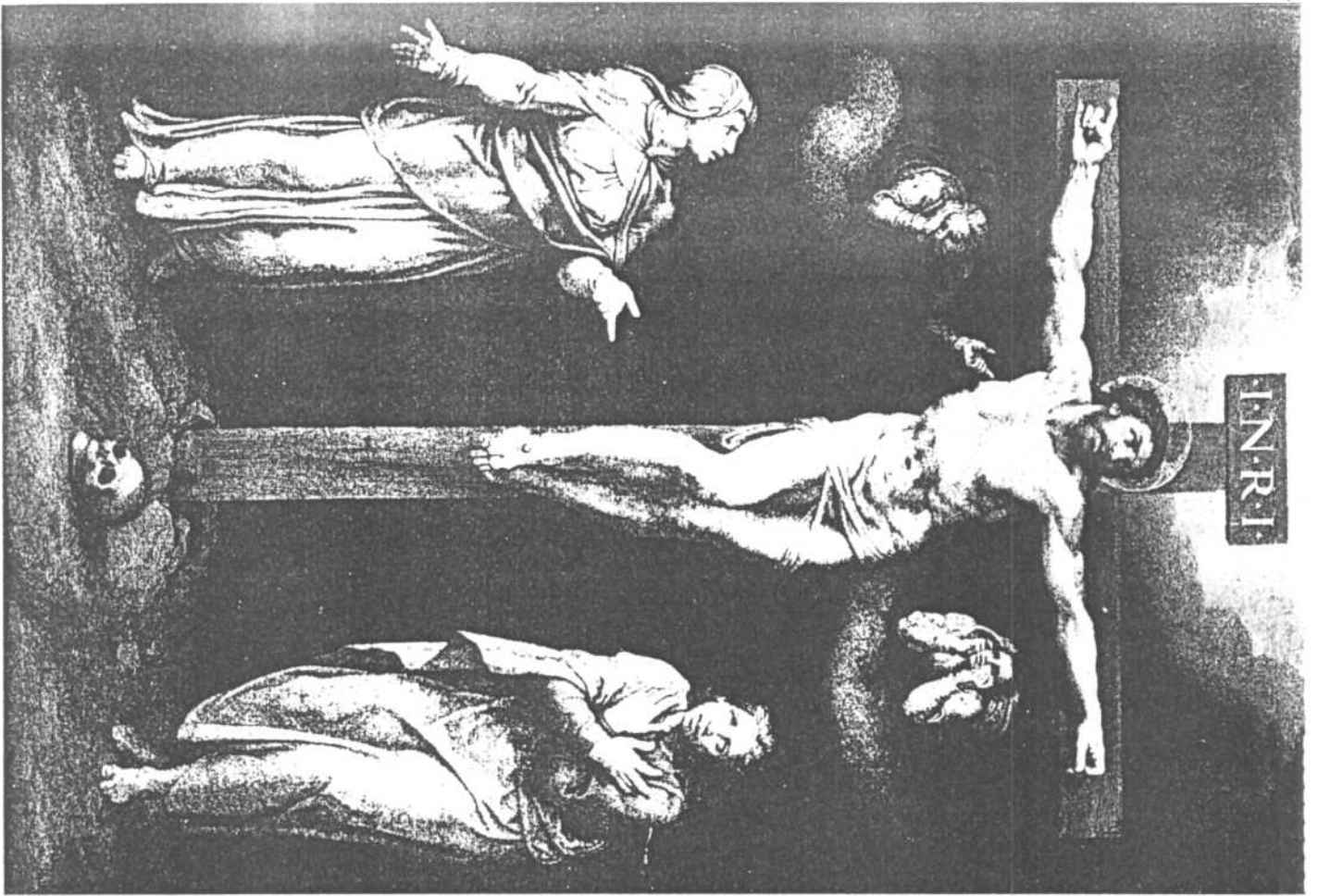


Fig 23

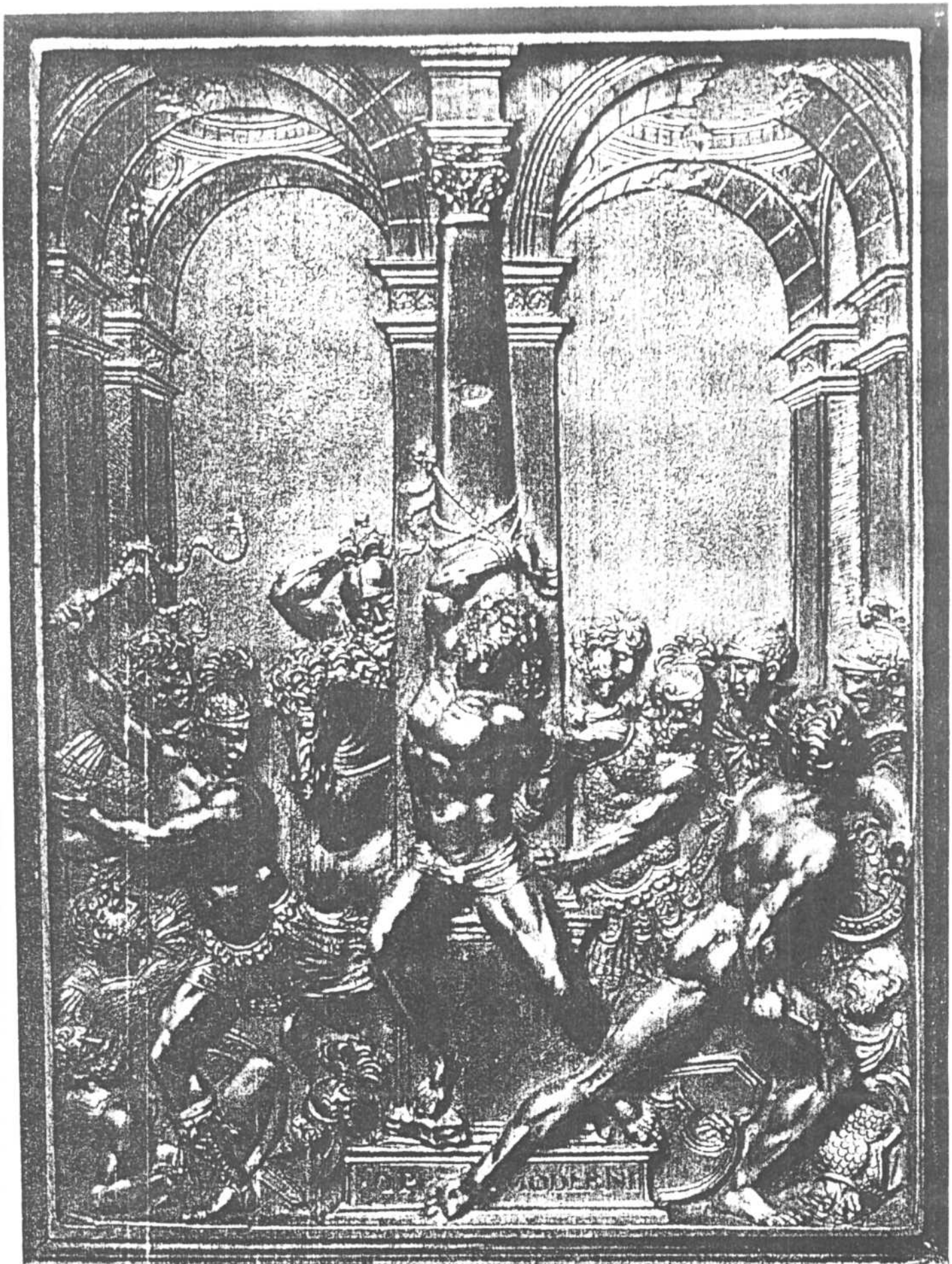


FIG 24



FIG 25

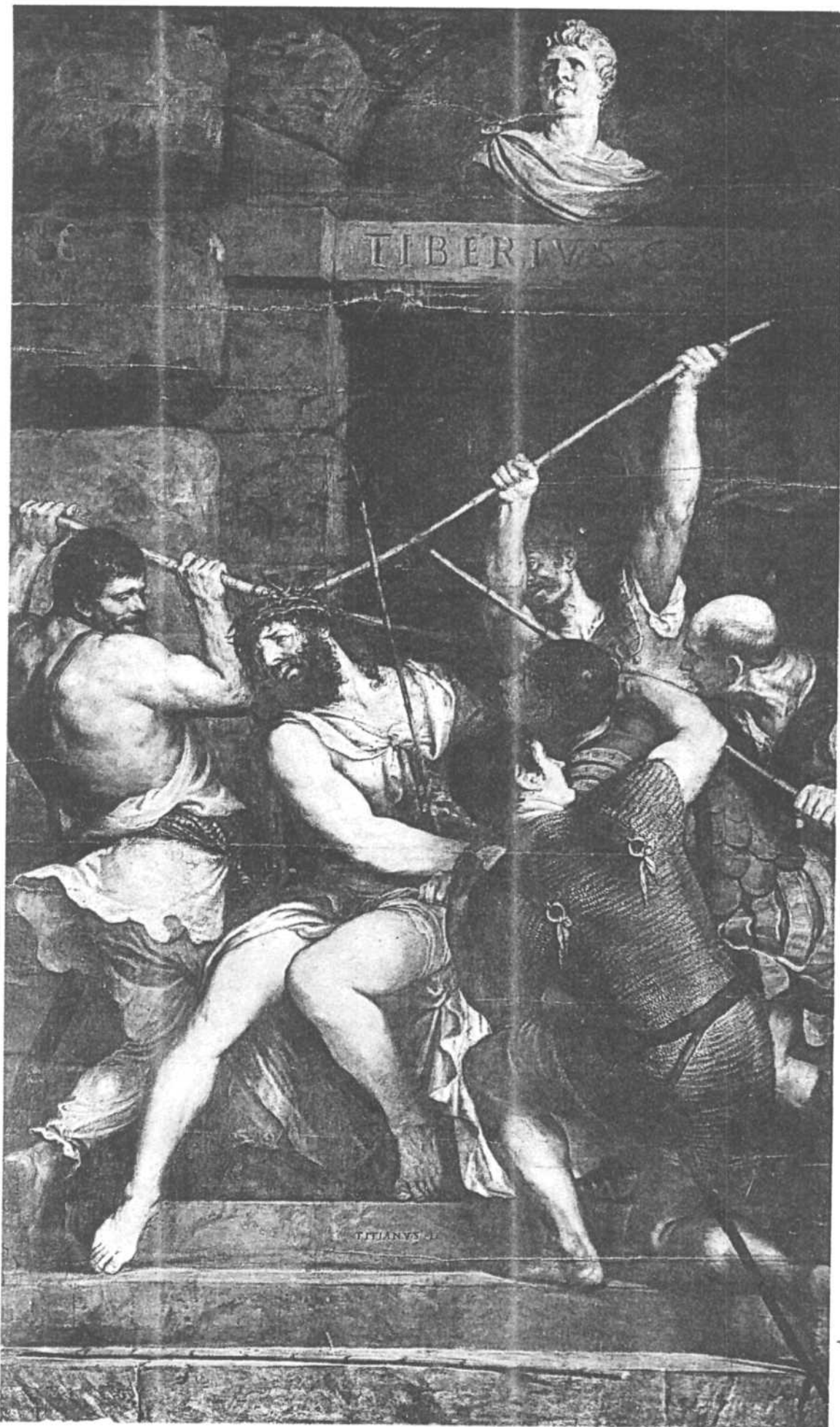


Fig 26

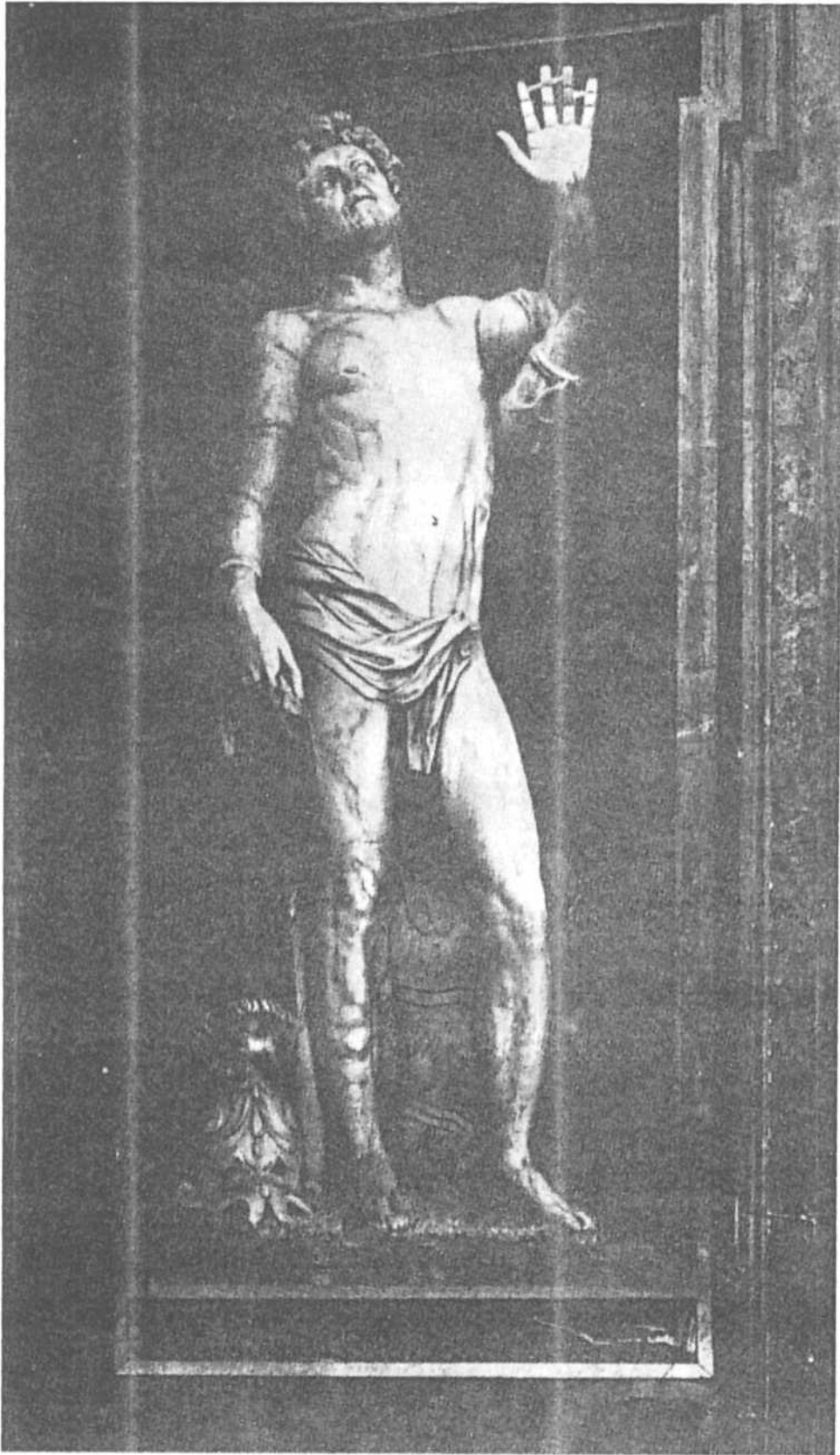


Fig 27



FIG 28

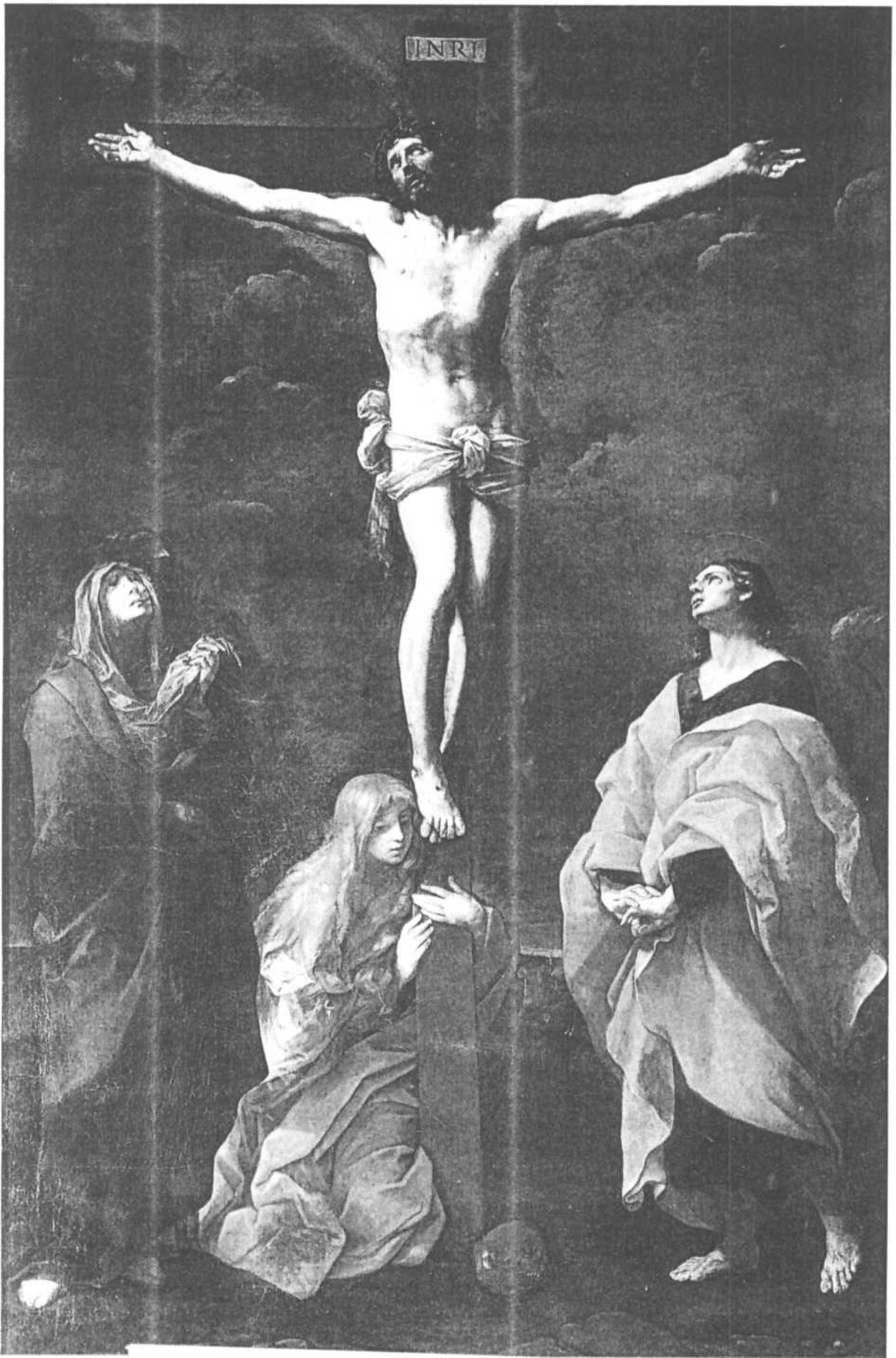


FIG 29

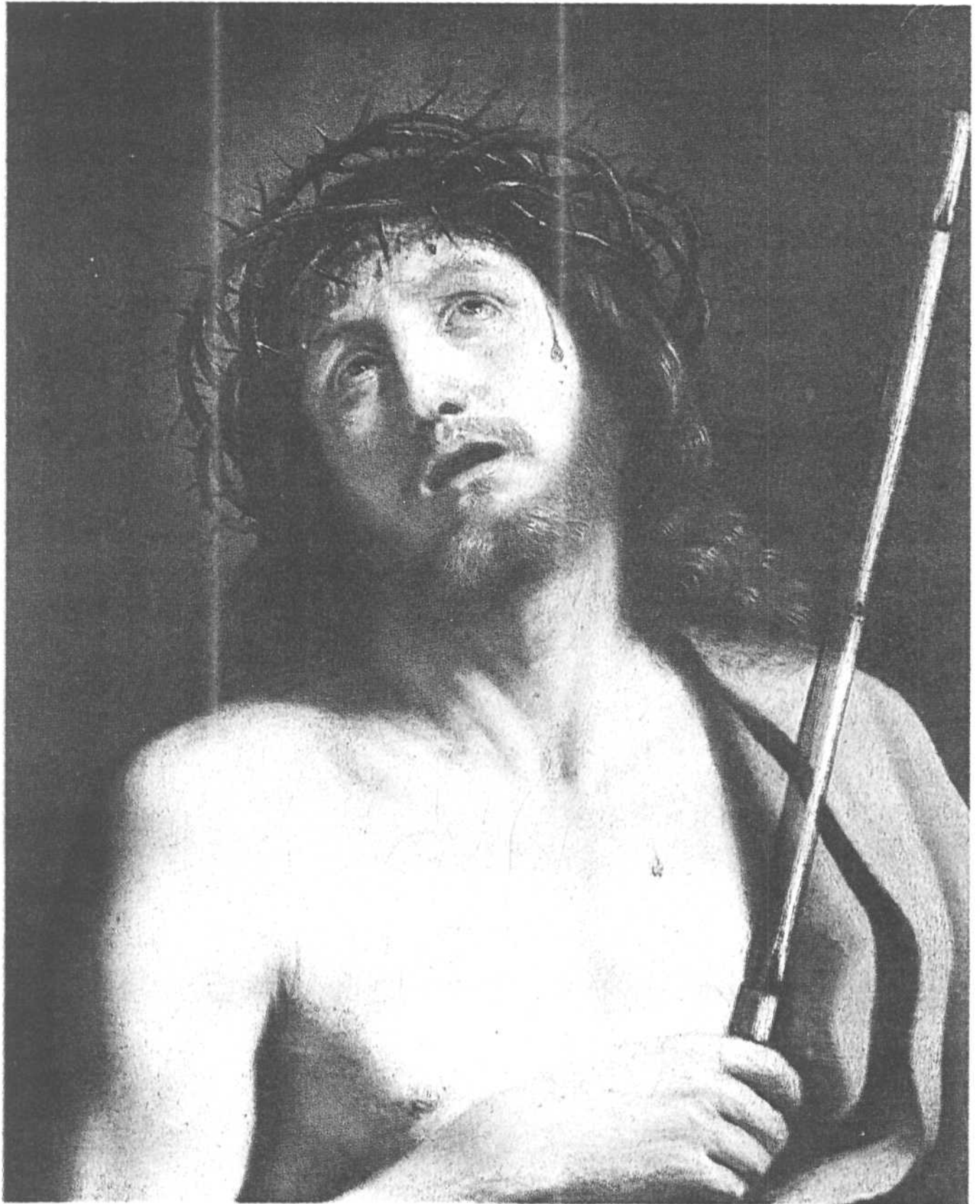


FIG 30

FIG 31



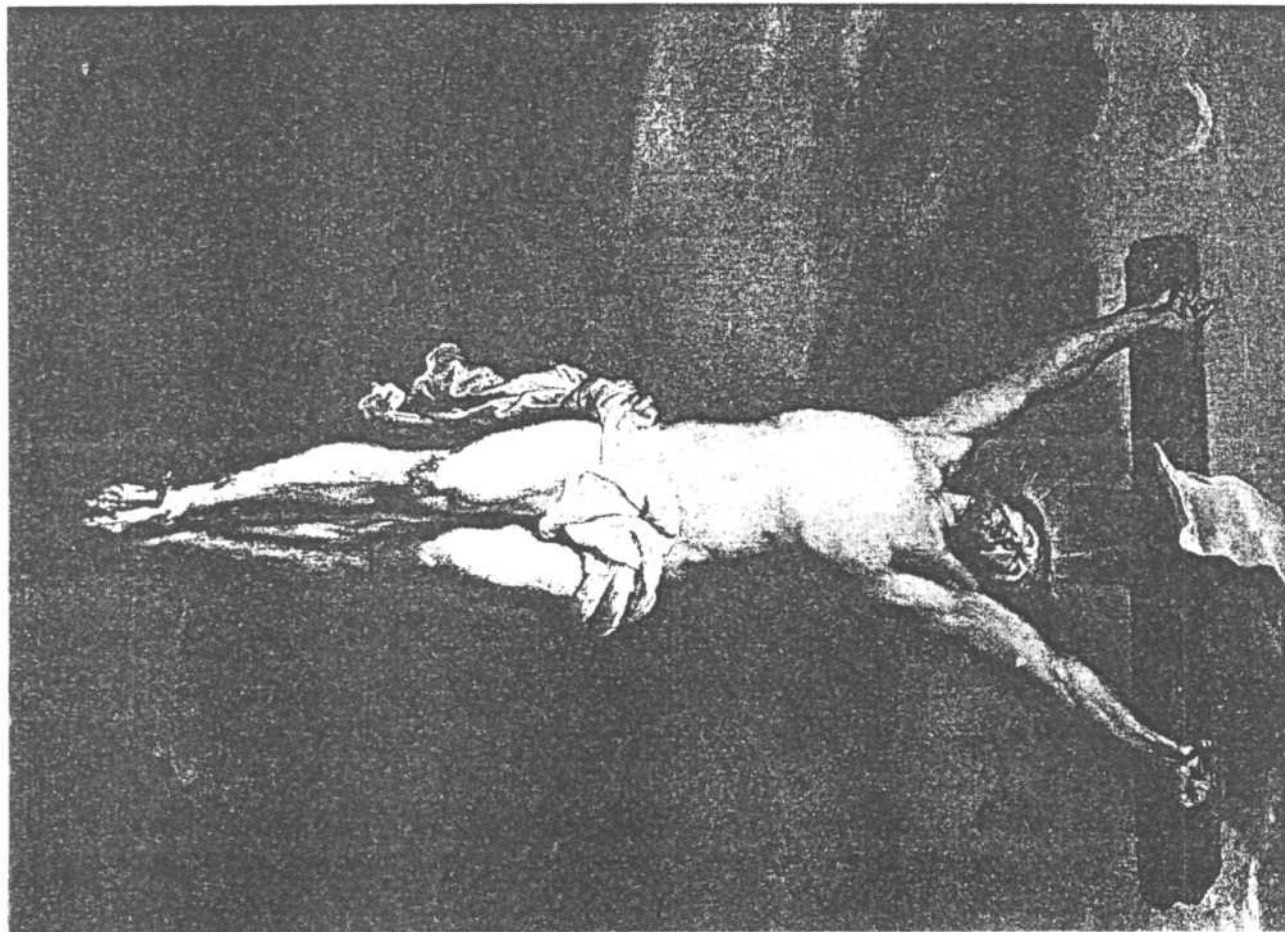
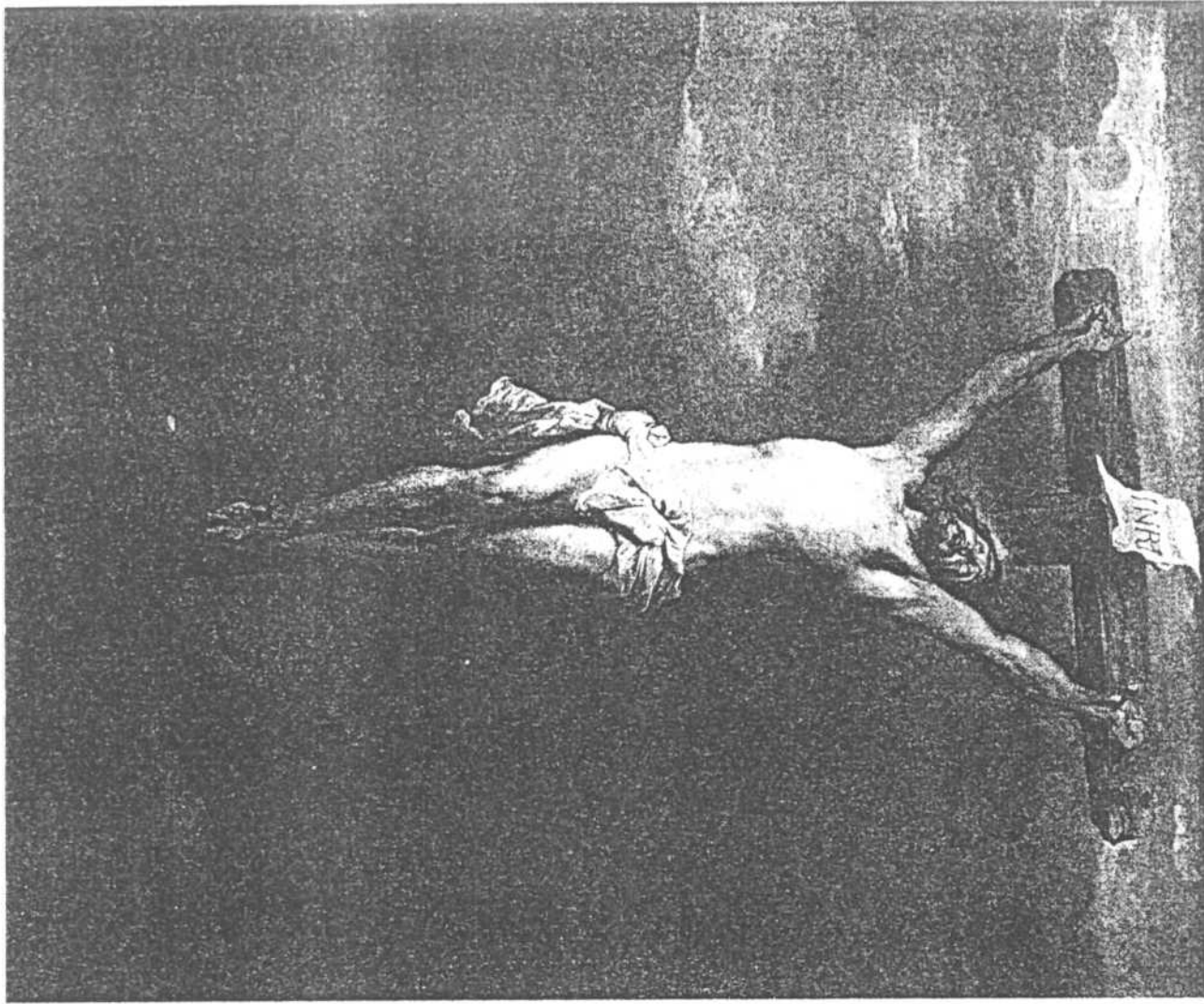
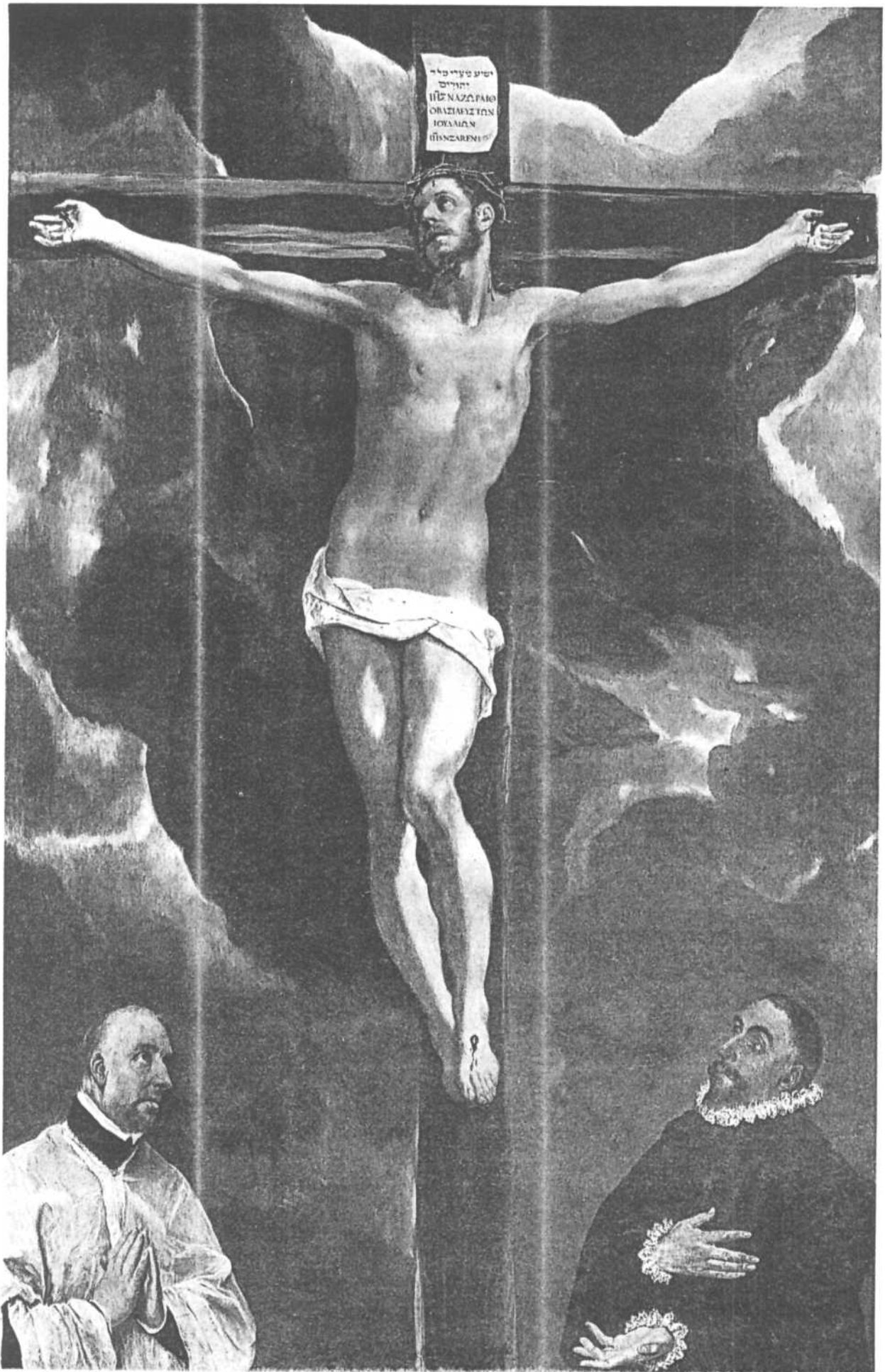


FIG 32



יהושע בן נצרתי
יהושי
IHS NAZARENUS
IHEROSOLIM
IHNZARENUS

Fig 33



Fig 34

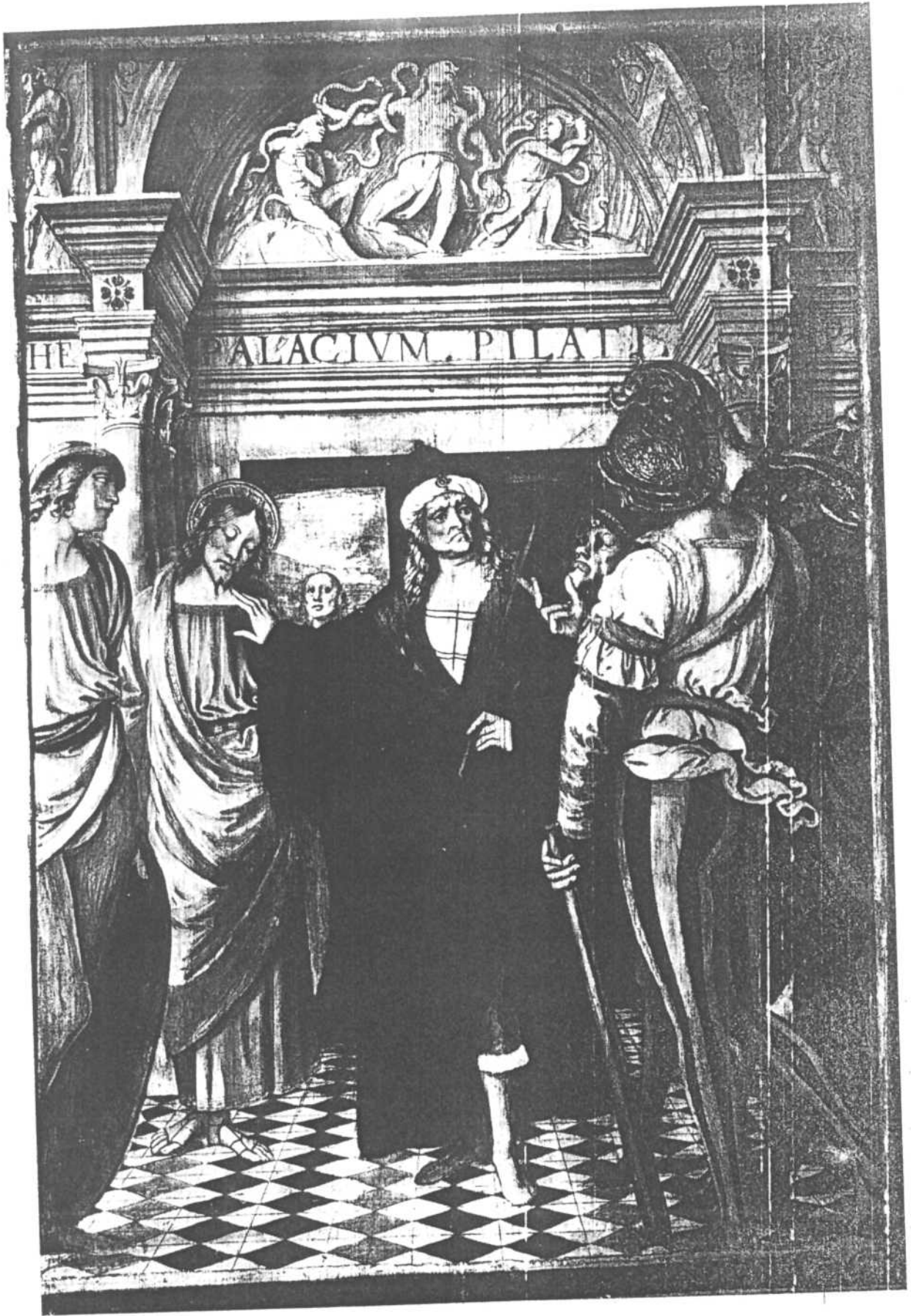


Fig 35

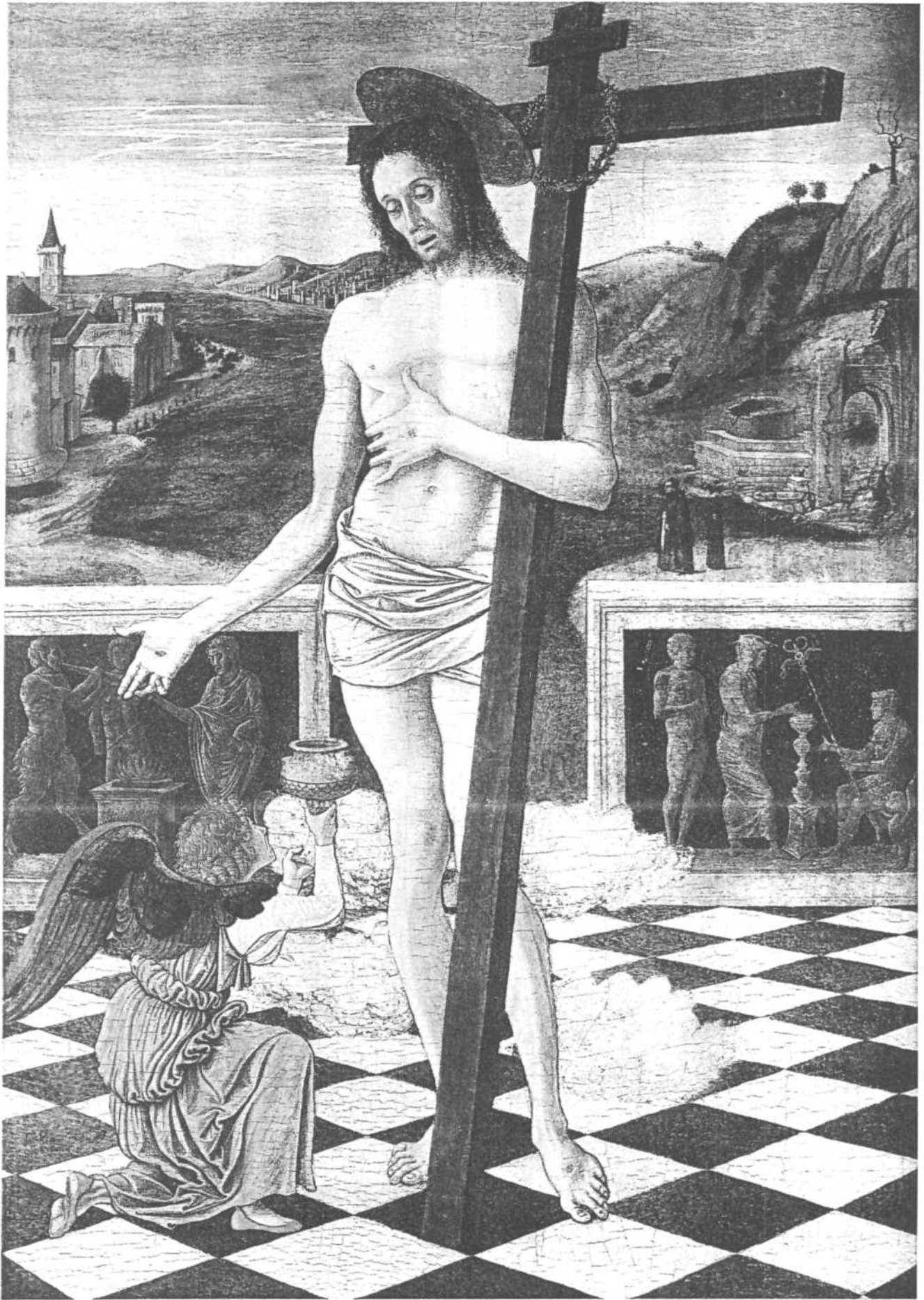


FIG 36