

MICHELANGELO E O LAOCOONTE

MARIA C. L. BERBARA

Departamento de História
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO

A exumação do *Laocoonte* vaticano em 1506 provocou um enorme impacto na cultura artística romano-florentina do século XVI. O grupo escultórico tornou-se um *exemplum* para os artistas do período, notadamente para Michelangelo. O artista florentino utilizou o modelo laocoontiano em seu desenho para Vittoria Colonna representando uma Crucificação; este desenho, por sua vez, determinaria um novo padrão de representação de Cristo na cruz a partir de meados do século XVI, e durante todo o século XVII.

Palavras-chave: Laocoonte; Michelangelo; Renascimento; Roma.

*Come fiamma più cresce più contesa
dal vento, ogni virtù che 'l cielo esalta
tanto più splende quant'è più offesa.*
Michelangelo, fragmento 48

A DESCOBERTA DO LAOCOONTE

Em janeiro de 1506 foi encontrado, em uma vinha no Monte Oppio, nas imediações de Santa Maria Maggiore, Roma, o grupo escultórico *Laocoonte* (Fig. 1). 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 per-

*ché 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...*¹

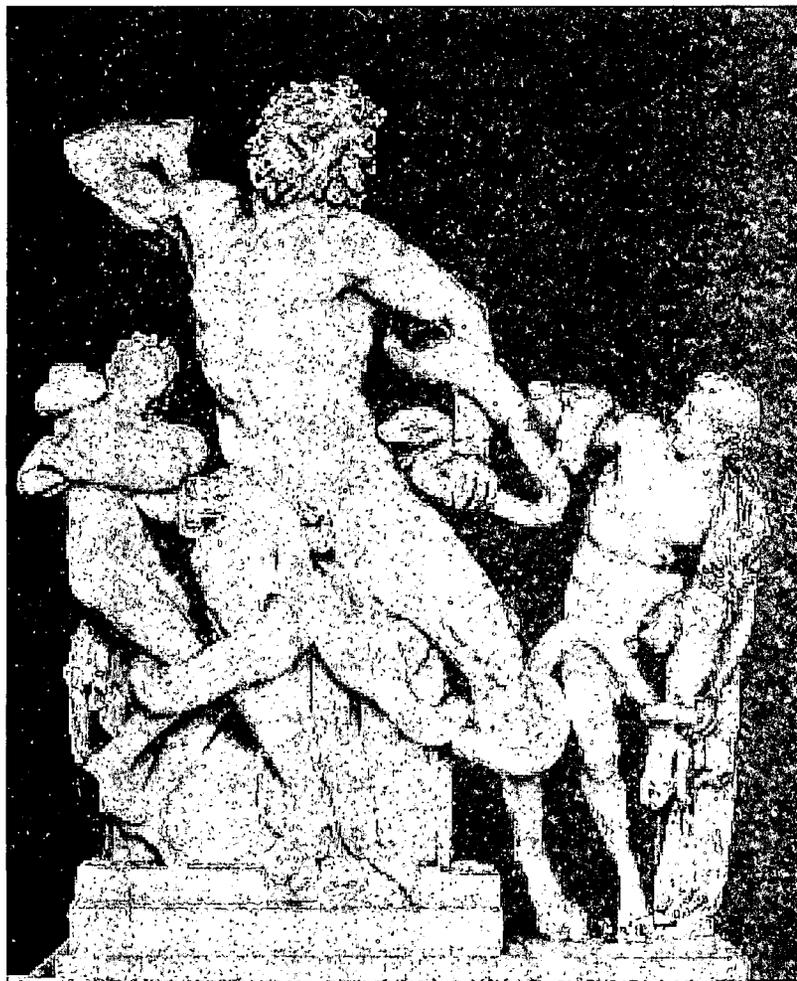


Figura 1 – Laocöonte. Hagesandro, Polidoro e Atenodoro. Cortile Belvedere, Museu do Vaticano. Foto: Andrea, B. *Laocöonte e La Fondazione di Roma*. Tradução por Mauro Tosti Croce. Milão: Il Saggiatore, 1989. Fig. 1

A passagem pliniana referida por Francesco – a partir da qual Giuliano identifica imediatamente o grupo escultórico recém-exumado – encontra-se na *Historia Naturalis*, XXXVI, 37, onde Plínio menciona um *Laocöonte* no palácio do Imperador Tito (a quem os livros são

¹ A carta é publicada em Fea, C. *Miscelanea filologica critica e antiquaria* (Roma, 1790), I, p. 329-331. Cfr. Agosti e Farinella, 1987, p. 54.

dedicados), feito *ex uno lapide* pelos escultores ródios Hagesandro, Polidoro e Atenodoro; Plínio define-o, ainda, como *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*, i.e., “uma obra que deve ser preferida a todas as outras na pintura e na escultura”.²

Pelo menos desde que Francesco Petrarca, em 1350, adquirira em Mântua o manuscrito da *Historia Naturalis*, e principalmente a partir da tradução feita por Cristoforo Landino, em 1476, dos trinta e sete livros que a compõem, o texto tornou-se uma leitura freqüente entre os artistas e os amantes da arte, constituindo uma fonte de máxima autoridade em matéria de arte antiga. A afirmação pliniana da superioridade do *Laocoonte* sobre quaisquer outras obras de arte conhecidas pelo autor deve ter produzido, portanto, um enorme impacto e uma grande curiosidade.

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 Poggio a Caiano, há na parede oriental do átrio um afresco inacabado de Filippino Lippi, representando a morte de Laocoonte e seus filhos.³ Segundo Bernard Andreae (Andreae, 1989, p. 35), o afresco, realizado em c.1484, 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 *Laocoonte*.

Quando, em 1506, o grupo escultórico foi exumado, toda a cidade afluiu ao local das escavações para visitá-lo. Um correspondente de Roma 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*.⁴ Diversos poemas foram compostos para comemorar a excepcional descoberta; o mais célebre, talvez, seja o de Jacopo Sadoletto, redigido por encomenda do papa Júlio II (que adquiriu o grupo em 23 de março de 1506 e o alojou poucos meses depois em um lugar de honra no *Cortile Belvedere*), no qual se afirma que o *Laocoonte* – cuja exumação é comparada a uma ressurreição – podia agora saudar as muralhas de uma “Roma rediviva” ou “Roma secunda”.⁵ Cartas foram escritas por artistas, amantes da arte, monarcas, levando a notícia da descoberta para toda a Itália: invariavelmente citavam as palavras de Plínio, comentavam a excelência do grupo e a sua colocação no *Cortile Belvedere*.⁶ Foram feitas diversas cópias do *Laocoonte*, tanto em gravu-

² Bernard Andreae (1989, p. 141-143), entretanto, apresenta uma nova possibilidade de interpretação da passagem.

³ Segundo Vasari, a cena representava “un sacrificio” (ed. L. e C. Raghianti, 1973, II, p. 496). A partir de dois desenhos de Lippi, o primeiro dos Uffizi e o segundo da coleção König de Haarlem (perdido durante a Segunda Guerra Mundial) foi possível identificar o tema do afresco de Poggio a Caiano com o da morte de Laocoonte e seus filhos.

⁴ A carta é publicada por Ansaldo, 1945, p. 55. Van Essen, 1955, publica uma compilação das fontes onde são narrados o episódio da descoberta do grupo e as festividades que se seguiram.

⁵ O poema é transcrito por Lessing em seu *Laokoon* (1766), cap. 6, nota 2. Cfr. também Bieber, 1967, pp.13-15, e D’Alfonso, 1929, p.12-16.

⁶ Para uma enumeração das cartas sobre o *Laocoonte* escritas nos meses seguintes à sua descoberta cf. Venturi, 1889, p. 98. Particularmente interessante é a carta de Cesare Trivulzio a seu irmão Pompônio, datada de 1 de junho de 1506, onde se comenta que Michelangelo, após haver examinado o grupo, concluiu que ele não é feito de um só bloco mármoreo

ras e desenhos quanto em esculturas de bronze, mármore e terracota; entre as mais significativas, poder-se-ia citar as gravuras de Marco Dente, Gian Antonio da Brescia e Beatricetto; os desenhos de Francisco de Hollanda e, já no século XVII, de Rubens; o mármore de Baccio Bandinelli, e os bronzes de Ludovico Lombardi e Primaticcio.⁷

A TRADIÇÃO DO MITO NA ANTIGÜIDADE

Uma razão adicional para o sucesso do *Laocoonte* pode ser tributada à tradução de Cristoforo Landino, em 1478, da *Eneida*, contendo o primeiro comentário moderno da obra. No livro II, o episódio da morte de Laocoonte e seus filhos é descrito de maneira extremamente vívida e detalhada: 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 atira uma lança contra o costado do animal, exortando-os a não confiar nos gregos e em seus presentes:

*O miseri, 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.* (2, 42-9)

Nesse momento surge, agrilhoado, o argivo Sínon, que com um relato artificioso tenta 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 o destruíssem, grande desgraça abater-se-ia sobre o império de Príamo; 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 enor-

– como havia dito Plínio – mostrando *circa a quattro commettiture; ma congiunte in luogo tanto nascosto, e tanto bene saldate e ristuccate, che non si possono conoscere facilmente se non da persone peritissime di quest'arte.* (Bottari-Ticozzi, 1922, v. 3, p. 474, n. 196)

⁷ Para uma abrangente lista das reproduções do *Laocoonte* cfr. Brummer, 1970, p. 91-99.

mes serpentes vindas de Tênedos dirigiram-se aos seus dois filhos, envolvendo-os com suas espirais e lhes mordendo o corpo. O sacerdote, vindo em seu socorro, 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 quum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.* (2, 220-4)

Mortos Laocoonte e seus filhos, as serpentes escondem-se no templo de Atena. Os troianos, clamando que o sacerdote expiou justamente seu crime, pois atirara sua lança contra o animal sagrado, conduzem 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 liberta os guerreiros escondidos no interior do cavalo, enquanto as embarcações gregas retornam de seu esconderijo na ilha Tênedos.

Enéias é então visitado em sonhos por Heitor, que chorando conclama-o a fugir: a queda da cidade de Príamo é inevitável, mas ele próprio ainda se pode salvar, levando consigo os Penates de Tróia.

Nesse ínterim, a batalha inicia-se; Enéias, despertado pelos gritos e pelo clangor das armas, prepara-se para o combate e se une aos seus companheiros. Vários troianos são mortos; o palácio de Príamo é assaltado, e o rei assassinado por Pirro. O herói vê então Helena, tentando esconder-se; assaltado pela fúria, pensa em matá-la, quando sua mãe Vênus aparece-lhe, em uma segunda visão, incitando-o a abandonar a cidade destinada à destruição. O herói apressa-se para ir até sua casa, e, tomando nos ombros o pai Anquises – que leva nas mãos não manchadas de sangue os Penates – põe-se em fuga acompanhado da esposa Creúsa e do filho Iulo. A caminho das portas da cidade, porém, Enéias percebe que sua esposa já não os segue; deixando o pai e o filho em local seguro, retorna para procurá-la, quando então seu simulacro aparece-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 fundará um novo reino e terá uma esposa régia.

Retornando ao local onde havia deixado os seus, Enéias encontra muitos outros companheiros, que, prontos para o exílio, dispõem-se a segui-lo. Iniciam todos, então, a longa viagem que os levará 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.

Andrae 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, sendo a queda de Tróia inevitável, caber-lhe-ia renová-la no povo romano. A morte de Laocoonte constituiria, por conseguinte, o sacrifício necessário para a fundação de Roma. (Andrae, 1989, p. 22-25; Cfr. Janson, 1977, p. 143)

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. Segundo 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 esta terceira opinião, os teucros entregaram-se às festividades comemorativas. Nesse momento, duas serpentes apareceram e destruíram Laocoonte e um dos seus 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 che 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.⁸

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 Sérvio (*ad Aen.*, 2, 201) – Laocoonte, sacerdote de Apolo, teria se unido à esposa diante do simulacro do deus; este então o teria punido enviando duas serpentes para destruir seus filhos.

Sófocles dedicou-se à composição de uma tragédia sobre Laocoonte, da qual restaram,

⁸ Magi, 1960, p. 29. Magi, assim como diversos outros estudiosos, acredita que o *Laocoonte* vaticano – onde aparentemente o filho mais velho, à esquerda do sacerdote, será salvo – representa figurativamente a versão de Arctino, onde somente um dos filhos do sacerdote perece, juntamente com o pai.

entretanto, apenas poucos fragmentos.⁹ O poeta parece ter reunido ambas as versões precedentes: como em Baquilides, são os dois filhos de Laocoonte que perecem, enquanto ele próprio sobrevive; de 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 mantido.¹⁰

Dois vasos descobertos no sul da Itália, datados de 430-25 e 380-70 a.C., representariam, consoante os estudiosos, o *Laocoonte* de Sófocles, ajudando a reconstituí-lo (Cfr. Simon, 1992, n. cat. I e II; Séchan, 1927, p. 160-166). Nos vasos é representada 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 pesada (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 Lícofron – cuja dependência de Sófocles seria inegável – 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 Euforíon, muito importante enquanto modelo para Virgílio. Como na *Eneida*, o Laocoonte de Euforíon 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 Virgílio, Laocoonte é imolado juntamente com seus dois filhos. Nessa versão, porém, o sacerdote continua sendo um culpado perante Apolo por ter-se 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*,

⁹ Cfr. Pearson, 1917, v. 2, p. 38-47. A versão de Sófocles foi reconstruída por Robert, 1881, e é seguida pela maior parte dos estudiosos.

¹⁰ 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)

em Higino e em Petrônio.¹¹ 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 Sérvio. De acordo com Higino, o sacerdote teria ultrajado Apolo por ter-se casado e engrandado 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 morreria 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 *hýbris*, da qual 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 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 provvidenziale 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 cidade (Cfr. Austin, 1959, p. 16-25). Se a morte de Laocoonte e seus filhos, destarte, constitui praticamente uma confirmação do relato de Sínon, apressando a queda da cidade que o próprio sacerdote buscara salvar, por outro lado consiste também no primeiro de uma série de sinais que levam Enéias a compreender seu destino: renovar Tróia no povo romano.

¹¹ Cfr. Tracy, 1987, p. 452, nota 3, para uma lista das fontes da Antiguidade onde aparece o mito de Laocoonte. A passagem de Petrônio é transcrita por Lessing no *Laokoon*, cap. 5, nota 6. Para uma mais ampla discussão sobre os textos de Quinto Esmirneo e da *Bibliotheca Apollodorea* cfr. Funaioli, 1947, p. 300 e ss., e Paratore, 1979, p. 407 e ss. Para as *Fabulae* de Higino cf. Grant, 1960, p. 112.

MICHELANGELO E O LAOCOONTE

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

Segundo as já citadas cartas de Francesco da Sangallo e de Cesare Trivulzio, Michelangelo 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*.¹² Uma gravura de Nicolas Beatrizet,¹³ de 1547, representa a *Pietà* michelangiana de San Pietro em um cenário em ruínas, como uma obra antiga recentemente exumada, tendo no pedestal a seguinte inscrição: *Michelangelus 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, com os mesmos termos com que Plínio referira-se 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 (...)* (Citado por Agosti e Farinella, 1987, p. 107). 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 sculpiri 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: (Fig. 2). 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 pa-

¹² J. J. Boissard, *Romanæ Urbis Topographiæ*, 1597. Citado por Agosti e Farinella, 1987, p. 56, nota 3.

¹³ Para uma reprodução da gravura cfr. Agosti e Farinella, 1987, p. 109-110.

redes, 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 descoberta:¹⁴ 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; e 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 ter-se-ia escondido nos subterrâneos da sacristia para fugir à perseguição de Alessandro de' Medici. A cabeça de Laocoonte seria também de autoria de Michelangelo, explícita prova do interesse contínuo do artista pelo grupo escultórico.

Filippo Magi acredita igualmente na paternidade michelangiana do desenho parietal. De acordo com o estudioso, Michelangelo soube compreender e reproduzir neste desenho a essência do *Laocoonte*, a qual Baccio Bandinelli, por sua vez, não foi capaz de exprimir em sua reprodução marmórea:¹⁵

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,



Figura 2 – Cabeça de Laocoonte. Sagrestia Nuova di San Lorenzo, Florença. Foto: Andreae, B. *Laocoonte e la Fondazione di Roma*. Tradução por Mauro Tosti Croce. Milão: Il Saggiatore, 1989, Fig. 12.

¹⁴ 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, o restaurador do *Laocoonte*. (Magi, 1977)

¹⁵ 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.

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. 153-155)

É importante lembrar, contudo, que os estudiosos não são unânimes quanto à autoria michelângiana 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 (Elam, 1981, p. 601). Bernard Andrae, por sua vez, propôs recentemente argumentos importantes a favor da paternidade michelângiana do desenho parietal (Andrae, 1989, p. 41-43). Em primeiro lugar, segundo 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.¹⁶ Um segundo elemento que Andrae traz à consideração é o ponto de vista a partir do qual a cabeça é reproduzida: o artista que a desenhou via-a de cima para baixo, como se posicionado cerca de três metros acima do pavimento onde se apóia o pedestal do grupo; Andrae sugere, então, que este tenha sido o ângulo a partir do qual Michelangelo viu 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 de Michelangelo do *Laocoonte* (Cfr. De Nolhac, 1884, p. 434); se tal desenho realmente existiu, teríamos mais um argumento a favor da paternidade michelângiana 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 este desenho atribuído a Michelangelo, as próprias obras do mestre indicam a força do impacto exercido pelo *Laocoonte* sobre o artista florentino, a ponto de Bernard Andrae sugerir que sua obra possa ser dividida em antes e depois da descoberta do grupo (Andrae, 1989, p. 38). Não se trata de propor, naturalmente, uma súbita transformação estilística determinada pelo contato entre Buonarroti e o *Laocoonte* – mesmo em obras anteriores a 1506,

¹⁶ A excepcional memória de Michelangelo é comentada por Vasari: (*Michelangelo*) *è stato di una tenace e profonda memoria, che nel vedere le cose altrui una sola volta l'ha ritenute sì fattamente, e servitose in una maniera che nessuno sen'è mai quasi accorto. (Vite..., ed. Milanese, 1878-1906, v. 7, p. 277)*

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.

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 troiano; 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 assina um contrato com os cônsules da Arte della Lana e com a Opera di S. Maria del Fiore, no qual se compromete 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 lhe encomenda a execução da própria tumba; em abril o projeto é aprovado, e em maio Michelangelo parte para Carrara, a fim de escolher os mármore que utilizaria no trabalho. Sabemos, através de Vasari, que Michelangelo permaneceu oito meses nas montanhas. Em 18 de dezembro, portanto em seu último mês em Carrara, o contrato para as doze estátuas dos apóstolos é anulado; em janeiro o mestre encontra-se já de volta a Roma, e em 18 de abril, após o primeiro desentendimento com o papa, retorna a Florença. O único apóstolo que chegou a ser iniciado foi *São Mateus*. Uma vez que há apenas um intervalo de aproximadamente quatro meses entre o momento em que Michelangelo recebe 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 de Roma a Florença e sua partida para Bolonha, i.e., abril e novembro de 1506.¹⁷

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 apóstolo.¹⁸ No desenho, São Mateus é representado em um estado de calma e contemplação: o pé repousa sobre uma base,

¹⁷ Apesar de o contrato já ter sido desfeito na época do retorno de Michelangelo a Florença, os 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 Buonarroti encontrava-se então trabalhando nos apóstolos (cf. 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. (cf. Barocchi e Ristori, 1965-1987, carta DXCIV)

²³ 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 de Michelangelo nos Uffizi. (*id.*, corpus 37r.)

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 contato que Michelangelo tivera com o *Laocoonte* (Cfr. De Tolnay, 1943-1960, v. 1, p. 113-114; Liebert, 1983, p. 137-138) de quem o mestre parece derivar a expressão de sofrimento e o sentido de coerção e aprisionamento.

Nos afrescos do teto da Capela Sixtina, pintados por Buonarroti entre 1508 e 1512, é igualmente possível perceber a utilização do *exemplum* laocoontiano. A figura que mais claramente inspira-se no grupo escultórico é o *Haman* crucificado, à qual Vasari se refere como a mais bela e difícil entre as belas e difíceis (Cfr. Portheim, 1889, p. 146) (Fig. 3). Segundo Liebert (Liebert, 1983, p. 137), o *Haman* seria uma derivação do *São Mateus*, denotando a progressão formal na expressão de sofrimento extremo:



Figura 3 – *Haman*. Michelangelo, 1511. Capela Sixtina, Museu do Vaticano. Foto: *L'Opera Pittorica completa di Michelangelo*. Milão: Série Classici Dell'Arte, Rizzoli Editore, 1966, 1977. Prancha 37.

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 nu¹⁹ inspirado no *Laocoonte*, datado de 1506, teria sido utilizado pelo artista ao executar o *Haman*. Entretanto, a inspiração laocoontiana é notadamente percebida por esse estudioso na *Serpente de Bronze* (De Tolnay, 1943-1960, v. 2, p. 98), verticalmente oposta ao *Haman*, enquanto Cocke distingue-a na parte inferior do corpo do profeta Jonas. (Cocke, 1985, p. 113)

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 nove cenas do gênesis. 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

¹⁹ Reproduzido em De Tolnay, 1943-1960, v. 1, Fig. 125.

para esta relação: aqueles que se encontram sobre o profeta Isaías, e aquele à direita do profeta Jeremias.²⁰ 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 freqüentemente a inspiração laocoontiana nas obras de Michelangelo, ainda, no grupo de *Cativos* do Louvre e no da Accademia de Florença. Os *Cativos* foram provavelmente idealizados para participarem da tumba de Júlio II, cujo projeto, iniciado em 1505, não se completou senão em 1545, muito reduzido em relação à idéia inicial.²¹ 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 1534.²²

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 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*, sustentando 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 – segundo Panofsky – haveria ainda uma imagem do papa sentado; seu corpo, entretanto, ficaria num 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

²⁰ *The youth at the left above Isaiah was developed from Michelangelo's own epebian youth in the backgroud of the Doni Virgin (Thode), both reminiscent of the pose of the Laocoön* (De Tolnay, 1943-1960, v. 2, p. 65). Segundo Forratti (citado por De Tolnay, *id.*), o jovem à direita de Isaías recorda o filho da direita de Laocoonte.

²¹ Mesmo sendo a relação entre os *Cativos* da Accademia e a tumba de Júlio II geralmente aceita, alguns estudiosos põem que essas estátuas tenham sido feitas para a fachada de São Lourenço, em Florença. (Balas, 1983)

²² 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).

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 nos Velho e Novo Testamentos (Moisés, São Paulo), e na nova 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 ainda os sucessivos estágios de purificação da alma humana, ao ascender da *prigione scura* representada 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 libertada. O macaco esculpido no bloco de pedra atrás do *Cativo Moribundo* e esboçado no *Cativo Rebelando-se* corroboraria a hipótese de Michelangelo ter querido representar, com os *Cativos*, a zona da “Alma Inferior”, que o ser humano tem em comum com os animais. (Panofsky, 1982, p. 153-199)

A relação entre os *Cativos* e o *Laocoonte* tem sido particularmente notada não apenas pela analogia das posições, mas justamente 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)

Foram indicadas nessa exposição as obras michelangianas onde se revela mais claramente o *exemplum* laocoontiano, i.e., o *São Mateus*, os *ignudi*, o *Haman*, 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. Estudo-

so 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 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 freqüentemente reconhece o emprego do *exemplum* laocoontiano, utilizado por Michelangelo em momentos em que se representavam estados de dor extrema e máxima tensão.

Finalmente, caberia ainda mencionar uma possível tentativa de restauro do grupo escultórico realizado pelo próprio Michelangelo. Quando o *Laocoonte* foi descoberto, faltavam-lhe alguns pedaços, entre os quais o braço direito do sacerdote; foram feitas diversas tentativas de restauro, tendo prevalecido aquele que deu a *Laocoonte* o braço direito alçado – determinado provavelmente pela intervenção de Montorsoli, em c. 1532-1533 – somente em 1957 substituído pelo braço original, dobrado, encontrado por Pollak em 1905. Durante séculos, entretanto, permaneceu no gabinete do grupo, no *Cortile Belvedere*, um braço inacabado, não alçado, mas dobrado de maneira semelhante à do braço original. No século XVIII, diversos autores – como Richardson, De Brosses, Keyssler, La Lande, Volkmann e o próprio Winkelmann – atribuíram-no a Michelangelo, enquanto outros – Fea, Heyne, Visconti – a Montorsoli. Importantes argumentos a favor da atribuição michelangiana foram trazidos, segundo Filippo Magi, pelo recente restauro do grupo (Magi, 1960, p. 46-50): quando 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, em um molde brônzeo do *Laocoonte* realizado em 1540 por Primaticcio – no qual não é representado o restauro montorsoliano – a cavidade em “L” não aparece; além disso, Magi pôde notar que no *Laocoonte* vaticano uma considerável parte do ombro direito do sacerdote, que aparece no bronze de Primaticcio, fora cortada. A razão da mutilação teria sido aplainar a superfície ondulada do ombro e dar espaço para a inserção da cavidade em “L”. O bronze ao qual Magi compara o *Laocoonte* marmóreo foi moldado depois do restauro de Montorsoli e da 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 intervenção 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 levaria a crer, portanto, que Michelangelo seja 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*. Michelangelo o teria realizado em c. 1541, após ter finalizado o *Juízo Final*; em sua intervenção, o mestre teria se aproximado da forma original do grupo, dando ao sacerdote o braço direito dobrado.

A IDENTIFICAÇÃO DE LAOCOONTE COM A FIGURA DE CRISTO

Em um famoso desenho para Vittoria Colonna,²³ realizado nos últimos anos da década de 1530, Michelangelo introduz um novo modelo na representação de Cristo na cruz, o qual guarda notáveis semelhanças com o *Laocoonte* (Fig. 4).

No norte da Europa, já no século IX o *Christus Patiens* substitui o *Christus Triumphans*; na Itália, entretanto, somente a partir do século XIII – notadamente com as Crucificações de Cimabue e de Giugna Pisano – começa-se a adotar o modelo de Cristo morto na cruz. Essa tradição persiste na Itália até a realização do supracitado desenho michelangiano,²⁴ 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)

Figura 4 – Crucificação, Michelangelo. C. 1538-1540. British Museum. Foto: De Tolnay, Ch. *Corpus de disegni de Michelangelo*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, v. 3, 1978. Corpus 411.

As inovações michelanganianas no desenho para Vittoria Colonna não passaram despercebidas aos contemporâneos do mestre, como Vasari, para quem o Cristo de Michelangelo estaria “recomendando seu espírito ao Pai”,²⁵ 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,*

²³ Conservado atualmente no British Museum, Inv. 1895-9-15-504 r.

²⁴ Se a datação proposta por Hartt, entretanto, é correta, o desenho michelangiano *As Três Cruzes* – segundo este autor de 1520-1521 – teria sido o primeiro a representar Cristo vivo na Cruz desde o século XIII italiano. (Hartt, 1971, p. 288)

²⁵ *Un Cristo confitto in croce, che, alzato la testa, raccomanda lo spirito al Padre, cosa divina.* (Vita..., ed. Barocchi, 1962, v. 1, p. 120-121)

beli”; dove si vede quel corpo non come morto abbandonato cascare, ma come vivo per l’acerbo supplitio risentirsi e scontorcersi. (Cfr. Frey, 1887, p. 122)

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 – levam a crer que mais uma vez Buonarroti tenha buscado 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)

Ainda que Michelangelo tenha sido o primeiro artista a utilizar o *exemplum* laocoontiano para a representação de Cristo na Cruz, determinando em toda a Europa, como se verá, o surgimento de um novo padrão de Crucificação, ao menos dois artistas antes dele identificaram o sacerdote troiano com a figura de Cristo, em outros momentos que não a Crucificação.

Em uma plaqueta brônzea do gravador Moderno representando a Flagelação, Cristo aparece como uma cópia quase exata do *Laocoonte*.²⁶ Sentado sobre uma pequena banquetta 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.

Também no *Cristo Ressuscitado* do *Políptico Averoldi*, de Ticiano (1520-1522), foi freqüentemente 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 (Cfr. Brendel, 1995, p. 118; Panofsky, 1990, p. 34). O

²⁶ 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 brônzea 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. Planiscig, 1924, p. 247, n. cat. 408, e Brummer, 1970, p. 111, Fig. 99.

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;²⁷ é possível, ainda, que o mestre tenha adquirido uma pequena cópia do *Laocoonte* em 1522 (Bieber, 1967, p. 18). Anos depois, Ticiano voltará a utilizar o modelo laocoontiano ao pintar a *Flagelação* do Louvre (c. 1540-1550), 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 anos 30, afirma agora o próprio poder com força redobrada”. (Panofsky, 1990, p. 38)

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 Europa:

(...) *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.*²⁸ (Tolnay, 1943-1960, v. 5, p. 60)

Dentre as diversas cópias realizadas a partir do desenho michelangiano do British Museum, destacam-se as de Marcello Venusti; uma delas – de proveniência desconhecida, adquirida em um leilão romano em 1925 e até hoje mantida em coleção particular – aproximaria-se, segundo Redig de Campos, de uma suposta pintura que o mestre florentino teria realizado, e que se teria perdido (Redig de Campos, 1964, p. 358 e seg.). De acordo com esse estudioso, o desenho não teria sido a obra presenteada por Michelangelo a Vittoria Colonna, mas tão-somente um estudo preparatório para a supracitada pintura.

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 exalasses o último suspiro. Talvez os exemplos mais famosos sejam a *Crucificação* da Pinacoteca Nazionale de Bolonha (1617-1618), e o *Ecce Homo* do Detroit Institute of Arts (datação incerta; provavelmente de princípios dos anos 1630) (Fig. 5).

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 destaca-se so-

²⁷ Catalogada em Passavant, J. D. *Le peintre graveur*. Leipzig, 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, da década de 1550.

²⁸ Embora bem menos freqüente que esse padrão laocoontiano de Cristo vivo na cruz, a representação de Cristo morto também ocorre na Europa do século XVII. Cf. por exemplo a *Crucificação* de Velázquez no Museu do Prado, Madri, c. 1632.

litária sobre um céu azul escuro. Esse esquema austero de representação do sentimento cristão, assim como a expressão de sofrimento de Cristo, concorda perfeitamente com os ensinamentos pós-tridentinos, tendo sido seguido por diversos outros artistas do século XVII. De acordo com E. Mâle, nestas 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.



Figura 5 – Ecce Homo. Guido Reni, C. 1630-1632. Detroit, Institut of Arts. Foto: Guido Reni 1575-1642. Catálogo da Exposição organizada pela Pinacoteca Nazionale di Bologna e pelo County Museum of Art of Los Angeles associados ao Kimbell Art Museum of Fort Worth. Bolonha: Nuova Alfa Editore, 1988, Fig. 56.

Outros teólogos da Contra-Reforma, como Possevino e Gilio,²⁹ citam o grupo escultórico como *exemplum* para a representação do martírio de Cristo e dos santos:

(...) Se si trovassero l'antiche pitture, molti secreti di piu 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 dian-

²⁹ Respectivamente em *Biblioteca Selecta*, 1593, p. 317, e *Due Dialoghi*, 1564, p. 87b. Ambos foram citados por Eitlinger, 1961, p. 126. O texto de Gilio foi publicado integralmente por Barocchi, P. Florença: Tabulae Artium, 1986. Para uma transcrição da passagem latina de Possevino, cfr. Moffit, 1984, p. 53-54.

zi diceste; ne le quali oltra 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 supplitio. (Gilio, 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 de Cristo realizadas a partir do modelo laocoontiano empregado pela primeira vez por Michelangelo.

Guercino utiliza-o na *Crucificação* de Reggio Emilia (1625) e no *Ecce Homo* da Galeria Corsini (1635); Rubens na *Crucificação* de Toulouse (c. 1613-1615) e nos dípticos *Subida na Cruz* e *Descida da Cruz*, na Catedral de Antuérpia (c. 1610-1614),³⁰ Van Dyck na *Crucificação* de Viena (c. 1626) e na de Antuérpia (1627), entre outras; El Greco na *Crucificação* do Louvre (c. 1580) e na de Cleveland (c. 1587-1597).

Este último realizou também uma pintura onde é representada a morte de Laocoonte e seus filhos (c. 1608-1614), a única de sua vida em que utilizou um tema pagão (Fig. 6). Nessa obra, porém, El Greco distancia-se radicalmente do grupo escultórico: 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 episódio. 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 ss.). 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 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

³⁰ Conforme mencionado supra, Rubens fez vários desenhos do *Laocoonte*, dos quais restaram várias cópias e um original conservado no Kupferstichkabinett de Dresden.

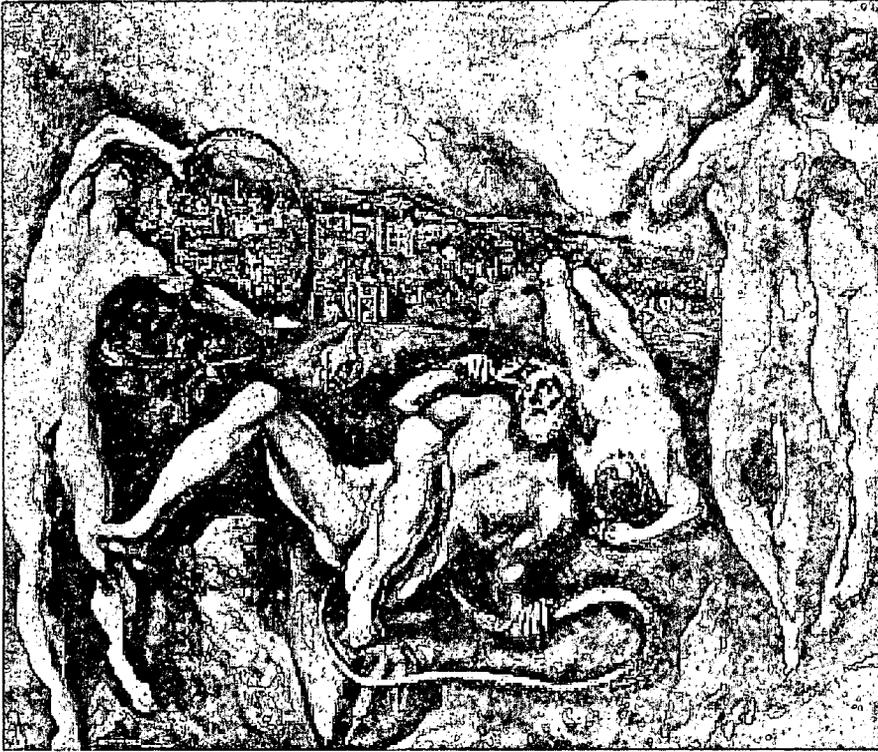


Figura 6 – Laocoonte. El Greco, C. 1608-1614. Washington, National Gallery
Foto: Gudiol, J. *El Greco*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1982, Fig. 250

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 mártires,³¹ 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.

³¹ 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)

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 este é o único tema mitológico por ele representado. Já na época da realização dessa obra, portanto, 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. 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 Piliati*. Nesse caso, a relação entre Cristo e Laocoonte não pode absolutamente fundar-se no 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 conhecido.³² A referência ao *Laocoonte*, ou antes ao mito de Laocoonte, 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 *tópos* 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 estóicos.³³

³² Cfr. Thomas, 1980. O afresco é também citado por Saxl, 1939, p. 350, nota 2.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Laocoonte talvez esteja entre os personagens da mitologia greco-romana que mais facilmente poderiam adaptar-se ao processo de cristianização da Antiguidade pagã: absolutamente inocente, o sacerdote é o mártir cujo sacrifício 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 imbuída 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 originase daquela destruída pelo incêndio de 847, também essa última deriva das ruínas de Tróia (Andreae, 1989, p. 39). O estudioso lembra ainda que Jacopo Sadoletto, 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, portanto, 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 fornecera, 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*.

BERBARA, M. C. L. Michaelangelo and Laoconte. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 197-223, 1996/1997.

³³ 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. 121-126.

ABSTRACT

The exhumation of the Vatican *Laocoön* in 1506 caused a strong impact on the roman-florentine artistic culture of the XVI century. The group became an *exemplum* for the artists of the period, particularly for Michelangelo. The Florentine artist used the laocoontian model in his drawing for Vittoria Colonna which represented the crucifixion; this drawing, in turn, determined a new pattern of the representation of Christ on the cross since mid XVI century, and during all the XVII century.

Key-words: Laocoön; Michelangelo; Renaissance; Rome.

Referências bibliográficas

- AGOSTI, G., e FARINELLA, V. *Michelangelo e l'arte classica*. Florença: Cantini Edizioni d'Arte, 1987.
- ANDREAEE, B. *Laocoonte e la fondazione di Roma*. Tradução por Mauro Tosti Croce. Milão: Il Saggiatore, 1989.
- ANSALDI, G. R. Il Laocoonte del Rinascimento e il Laocoonte dell'Antichità. *Emporium*. Bérgamo, 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*. Budapeste: 1980.
- BALAS, E. P. Michelangelo's Florentine Slaves and the S.Lorenzo Façade. *Art Bulletin*. Nova York, v. 65, n. 4, p. 665-671, 1983.
- BAROCCHI, P., e RISTORI, R. *Il Carteggio di Michelangelo* (ed. póstuma de G. Poggi). Florença: Sansoni, 1965-1987, 5v.
- BIEBER, M. *Laocoon. The Influence of the Group since its Discovery*. Detroit: Wayne State University Press, 1967.
- BOTTARI, G. *Raccolte di lettere nella pittura, scultura ed architettura* (Roma: 1759). Ed. Ticozzi, S. Milão: 1922.
- BRENDEL, O. J. Borrowings from Ancient Art in Titian. *Art Bulletin*. Nova York, v. 28, p. 113-125, 1955.
- BRUMMER, H. H. The Statue court in the Vatican Belvedere. *Stockholm Studies in History of Art*. Estocolmo, n. 20. p. 75-119, 1970.
- COCKE, R. Michelangelo and the Dying Gaul in Naples. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Berlim, v. 48, n. 1, p. 109-116, 1985.
- D'ALFONSO, R. *Il Ritrovamento del Laocoonte vaticano e due umanisti di quel tempo*. Gubbio: Gubbio Scuola Tipografica, 1929.
- DAL POGGETTO, P. I disegni murali di Michelangelo scoperti sotto la Sagrestia Nuova. *Prospettiva*. Florença, v. 5, p. 11-46, 1976.

- DAL POGGETTO, P. *I disegni murali di Michelangelo e della sua scuola nella Sagrestia di San Lorenzo*. Florença: Centro Di, 1979.
- DE CAMPOS, D. R. Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna. In: *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*. Florença-Roma: 1964, p. 356-365.
- DE NOLHAC, P. Une galerie de peinture au XVI siècle. Les collections de Fulvio Orsini. *Gazette des Beaux Arts*. Paris, v. 29, I, p. 434, n. 72, 1884.
- 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, 2. ed. revisada, 1969, 5v.
- ELAM, C. The mural drawings in Michelangelo's New Sacresty. *Burlington Magazine*. Londres, v. 123, n. 943, p. 593-602, 1981.
- ESSEN, C. C., VAN. La découverte du Laocoon. *Meddelingen der koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*. Amsterdã, v. 18, n. 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. 121-126, 1961.
- FREY, K. *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi* (Florença: 1553). Berlim, 1887, p. 122.
- FUNAIOLI, G. Sul mito di Laocoonte in Virgilio. *Atti del I congresso di studi romani*. Roma, v. 2, p. 291-304, 1929.
- GRANT, M. *The Myths of Hyginus*. Lawrence: University of Kansas Press, 1960.
- HARTT, F. *The Drawings of Michelangelo*. Londres: Thames and Hudson, 1971.
- JANSON, H. W. *History of Art*. Nova York: Englewood Cliffs, 1977.
- LIEBERT, R. S. *Michelangelo. A Psychoanalytic Study of his Life and Images*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1983.
- MAGI, F. Il ripristino del Laocoonte. *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*. Vaticano, v. IX/1, p. 5-59, 1960.
- MAGI, F. Michelangelo e il suo disegno della testa di Laocoonte recentemente scoperto. *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*. Vaticano, v. 48, p. 151-157, 1977.
- MÂLE, E. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Librairie Armand Colin, 1932.
- 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.
- PANOFSKY, E. *Estudos de Iconologia*. Tradução por Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- PANOFSKY, 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, I, p. 405-430, 1979.
- PEARSON, A. C. *The Fragments of Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1917. 3v.
- PLANISCIG, L. *Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs und Plaketten*. Viena: Kunstverlag Anton Strall & Co., 1924.
- PORTHEIM, F. Beiträge zu den Werken Michelangelo's. *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Viena, v. 12, p. 140-147, 1889.
- ROBERT, C. Bild und Lied. Berlin: *Philologische Untersuchungen*, V, p.192 e ss., 1881.
- SAXL, F. Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance. *Warburg Journal*. Londres, v. 2, p. 346-367, 1939.
- SÉCHAN, L. *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.
- SIMON, E. verbete *Laokoon*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurique e Munique: Artemis Verlag, 1992, v.bVI/1, p. 196-201.
- THOMAS, T. M. *Classical Reliefs and Statues in later Quattrocento Religious Paintings*. Berkeley: University of California, 1980.
- TRACY, S. V. Laocoon's Guilt. *American Journal of Philology*. Baltimore, v. 108, n. 2, p. 451-454, 1987.
- 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 *Vita* de Michelangelo). Milão-Roma: ed. L. e C. Ragghianti (1550), Rizzoli Editori, 1942, 4v.
- VENTURI, A. Il gruppo del Laocoonte e Raffaello. *Arquivo storico dell'arte*. Roma, v. 2, p. 97-112, 1889.