

“Joelhos ao pó”: o imaginário da morte na tradição grega

CARLINDA FRAGALE PATE NUÑEZ
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Universidade Santa Úrsula

RESUMO: O confronto entre uma das cenas decorativas do altar de Pérgamo e a famosa estátua de Laocoonte permite demonstrar que a morte integra aspectos paradoxais, no imaginário da Antigüidade. A correlação entre tais objetos artísticos e textos literários tematizados pela morte evidencia o que se poderia denominar uma “poética da morte”, que põe em evidência: 1) a percepção da morte como *poiésis* no que diz respeito às propriedades estéticas e catárticas que tanto a poesia quanto a morte consignam, na mentalidade antiga; 2) a reciclagem do *ut pictura poesis* horaciano, nos termos de uma *ut pictura mortis poesis*. Sob esta perspectiva, o confronto entre artes plásticas e poesia torna privilegiadamente legíveis alguns dos paradoxos inscritos na *mimesis* da morte e em sua semiose.

PALAVRAS-CHAVE: Morte; imaginário antigo; Laocoonte; Pérgamo (Altar de); Tanatologia.

A partir da observação de dois grupos escultóricos – um, colhido à fachada do altar de Pérgamo; outro, a famosa estátua representando a dor de Laocoonte – pode-se verificar como esses “documentos mudos” lidam com signos que coincidem com a representação que poetas e dramaturgos propõem, ao tematizarem a questão da morte. Por outras palavras, a morte se pronuncia semioticamente através de significantes que, adaptados convenientemente ao meio escultórico ou literário, equacionam a interpretação da morte, no imaginário da Antigüidade grega. Mais que isso: a mesma operação simbólica com que o imaginário antigo socializa, domestica e vence a morte, e que permite à epopéia superar os próprios ritos funerários¹, no serviço de dar sobrevida ao *defunctus* (ao ser disfuncionalizado para esta vida), estipula que a *mimesis* da morte integre aspectos paradoxais. Se os paradoxos da morte se encontram necessariamente camuflados / ambigüizados no jogo poético, nos objetos plásticos eles adquirem uma materialidade irredutível. Vamos a eles.

A *Representação da Noite* (fig. 1) constitui uma das cenas de que se compõe o Grande Friso do Altar de Pérgamo. A identificação da soberba figura feminina do friso norte é controversa: ainda que denominada Noite, é referida, o mais das vezes, como Morte. Cha-

¹ Vernant, 1989, p. 97.

ma a atenção o recipiente sustentado pela mão direita, uma jarra (*píthos*) onde se enroscam serpentes, que ela utiliza como projétil. O delicado rosto e o penteado em volutas lhe conferem um aspecto quase juvenil. O vestido sem mangas só deixa a descoberto as encantadoras sandálias, muito embora não esconda (ao contrário, realça) um corpo feminino a um só tempo atraente e rijo. O manto, atado diagonalmente sobre o peito, ondeia para os lados, conferindo-lhe liberdade de movimentos, leveza e incomum controle da situação. Em sua atitude, vê-se a prontidão do guerreiro. Totalmente outra é a situação do jovem, prestes a ser dominado pela oponente. A desvantagem do mortal perante a deusa se cristaliza, a despeito do sumiço das partes de um tronco que principiava a desaparecer já pelo confronto: o jovem se encontra numa posição completamente estranha à robustez do hoplita – o corpo contorcido apresenta o torso voltado para oriente, a cabeça para ocidente; embora se tenha perdido a parte central do corpo do guerreiro, presumivelmente os braços descreveriam movimentos desencontrados, combinando o direcionamento do braço direito para baixo e o anverso do braço esquerdo para o alto. O esquema corporal se desarticula, ao mesmo tempo em que a morte se anuncia consoante a metáfora épica, pelo joelho ao pó².

O rompimento com o mundo dos vivos e a adesão a uma condição desfibrada, desvertebrada, de que a enorme serpente (ao alto) se faz signo, inscreve-se pelo rompimento dos meniscos e pela figuração deste anti-*koúros*, esvaziado de *hebe* (força suprema) e de *kratós*. Apesar de dismantelado, o guerreiro cumpre plasticamente o estatuto da “bela morte” (*pánta kalá*) literária³ – tomba em plena juventude, com armas às mãos. Dois paradoxos já aí se manifestam: o morto desaparece, mas permanece como parte de um processo duplo, que ocorre primeiro no plano da natureza (ao passar do mundo físico ao metafísico) e, independentemente dos ritos funerários, no plano da cultura (ao se transformar em objeto estético). Exclui-se, entretanto, o paradoxo da invencibilidade do herói, conquistada justamente no ato de ser vencido pelo adversário proeminente.

O Laocoonte (fig. 2), obra-prima da escultura tardo-helenística, a despeito dos problemas de datação, pode ter sido originalmente esculpida no séc. I a.C. Transferido para Roma, o grupo só foi descoberto em 1506, tendo funcionado, a partir de então, como cânon para artistas renascentistas e neoclássicos, e ponto de referência para múltiplas teorias estéticas. Deve-se sobretudo a Lessing⁴ o estudo comparativo com que se desbarataram as convicções confortáveis de que o conjunto escultórico poderia ter servido de inspiração para a composição dos versos que Virgílio⁵ dedica à personagem, no Canto II da *Eneida*. Não nos deteremos aqui na argumentação que Lessing desenvolve sobre as leis fundamentais que estipulam as diferenças entre as artes, nem sobre a reformulação ao *ut pictura poesis*

² *Il.* 5, 176; 11, 579; 15, 332; 21, 114; 22, 335; *Od.* 18, 212, entre outros.

³ É pela diegese, poética e retoricamente, que a divinização do herói é conquistada

⁴ Lessing (1998) estabelece, no seu *Laocoonte ou os limites da pintura e da poesia*, obra de 1766, uma interlocução com diversos autores com que compartilhava as mesmas preocupações teóricas. Mas as três obras que servem de base para a contra-argumentação de Lessing são o *Polymetis* do inglês Joseph Spence (1747), em que o autor estipula o confronto entre obras literárias e plásticas da época romana, os *Quadros tirados da Ilíada* (1757), do francês Caylus, e, fundamentalmente, as *Reflexões sobre a imitação das obras gregas* (1755) de Winckelmann.

⁵ Virg., *En.* 2, 40-56 e 201-49.

horaciano. Em vez disso, os comentários de Lessing sobre a semiose da dor, do infortúnio e da morte do sacerdote troiano, bem como a análise dos signos com que se particularizam os discursos literário e escultórico, auxiliam a percepção do que se poderia denominar uma 'poética da morte'. Para atingirmos o que se pretende aqui designar por esta expressão, sigamos alguns dos passos apontados pelo próprio Lessing.

A dor de Laocoonte não está plenamente exteriorizada. O artista não atingiu o patético da dor, o que provavelmente se encontraria na versão perdida da tragédia que Sófocles dedica ao tema, tomando por base o tratamento dado pelo dramaturgo aos suplícios de Filoctetes (e também de Hércules, nas *Traquínias*). No grupo escultórico, a dor corporal não se faz acompanhar do convulsionamento emocional, sem o qual o *páthos* trágico não se constitui. Ao contrário, a escultura, deixando de expressar as contradições e a situação dilemática do herói, prioriza o que é adequado ao decoro e ao simultaneísmo da representação plástica. Se a fisionomia do sacerdote não chega a se desfigurar com a violência de que é vítima, os efeitos pânticos do ataque de três corpos por duas cobras encontram-se sintetizados em apenas um órgão: a boca de Laocoonte. A imagem do vazio é aqui signo de outros signos. Nela se projeta e reedita, de forma antropomórfica e controlada, a imagem do *kháos*, esta abertura original, sem fundo, sem direção, ligada ao *khaíno*, *kásko* que expressam o "abrir-se", "escancarar", "bocejar" de que a boca se encarrega. À hipertrofia da boca sobre o grito que a escultura não pode emitir corresponde, fantasmaticamente, a imagem da boca escancarada da Quere, antes de devorar o ser vivente e devolvê-lo à não-vida, à abertura original, à sombra indistinta e primordial da qual as serpentes são representantes, no espaço organizado e humano em que a cena acontece.

A irrupção destes animais do mundo ctônico, ainda que determinada por Apolo olímpico, tem algo de anárquico, caótico. A morte de Laocoonte e de seus filhos evoca, pela ação fraturadora do abraço ofídico, os temores de Príamo, na *Ilíada* (22, 74-76),

“Para um jovem, tudo é decoroso quando é morto na guerra, atingido pelo aguçado bronze: embora morto, todas as coisas são belas, sejam como for que se mostrem. Quando, porém, os cães ultrajam os cabelos brancos e as partes íntimas de um velho que foi morto, esse é, na verdade, o mais doloroso espetáculo para os desgraçados mortais”,

pelo peculiar ultraje que o esquartejamento pode impor ao cadáver de um velho pai. A morte ignóbil, que se obtém distante do campo de batalha e na caducidade, se completa na destinação do cadáver ao insulto da mutilação. De fato, o sacerdote de Apolo é atacado pelas serpentes marinhas, ao intervir, por impulso paterno, em defesa dos filhos. Mais que isso: antes de morrer por asfixia, fora submetido, de forma tão impiedosa quanto a imposta ao guerreiro de Pérgamo, à desarticulação corporal, a fraturas múltiplas. Mas, porque enfrenta um outro tipo de combate, combate que se trava no plano da profecia e da ironia apolínea, seus joelhos não se dobram ao pó.

Recordemos o mito: a morte de Laocoonte fora tramada por Apolo, enciumado por um amor que o deus não pretendia testemunhar e se consumara aos pés de sua estátua. A partir daí se oculta a face brilhante de Apolo, que promove uma série de jogos perversos: 1)

insufla respostas a perguntas que não foram formuladas ("Posêidon enviou as serpentes marinhas"); 2) propõe perguntas que ficam irrespondidas ("Por que aceitar um presente dos Aqueus?"); 3) inspira ações justas, porém mal-interpretadas (o alerta de Laocoonte e a lança arremessada contra o cavalo); 4) causa morte inglória (Laocoonte não pode lutar – é imobilizado). É a face soturna do deus que projeta sombras sobre seu amaldiçoado. As serpentes, interpretadas como resposta de Posêidon por sacrifícios sacrílegos que o deus rejeitava⁶, na verdade eram intendentess de Apolo. A interpretação correta de Laocoonte, mas tida como incorreta, sobre o perigo de receber o cavalo presenteado pelos Aqueus, é astuciosamente aproveitada por Apolo para deturpar a atitude defensiva, mas tida como ofensiva, de Laocoonte, ao disparar a lança. Como vítima de Apolo, Laocoonte se torna ele próprio alvo da ironia apolínea: 1) o deus inspirador torna desacreditado o seu sacerdote; 2) ao insulto praticado, na esfera do amor, corresponde o castigo por intermédio do animal fálico-erótico por excelência⁷; 3) não Apolo, mas a profecia, como signo divino, domina metonimicamente a cena, já que todas as mensagens humanas (cavalo de madeira e lança arremetida contra ele) devem ser lidas como divinas (o cavalo como enigma e a lança como raios luminosos e fertilizantes do próprio Apolo, correspondendo a um simbolismo de ordem sexual). As mensagens divinas (serpentes marinhas), por seu turno, funcionam como humanas (representações do silêncio erótico imposto por Laocoonte ao deus). Laocoonte morre, pois, vítima indireta de Apolo e direta do jogo de mensagens equivocadamente interpretadas, verdadeira comédia de erros, no centro da qual ele se enrosca, se emaranha e perde a vida.

Na boca de Laocoonte, a sua marca. Sai-lhe a vida por onde Apolo, nele, falava. A última imagem do sacerdote perpetua não a vida (já que perece desarmado); não a morte (nada lhe sugere distinções fúnebres⁸), mas o amor fraturado de Apolo, a falta (ainda que involuntária), na esfera amorosa, razão pela qual o vazio, a carência, o vácuo sobressaem, nos lábios de Laocoonte. Seu espólio: um corpo triturado pelo animal ctônico-urânico, fálico-erótico.

Trata-se, em ambos os casos, da morte figurada não como *thánatos*, em sua feição masculina, associada ao ritual dos funerais, à bela morte e às estratégias sociais de preservação do morto através da memória. À morte domada e à sua denegação enquanto tal, correspondem aqui, inversamente, o fascínio, a sujeição à inquietante beleza e aos poderes de atração que causam o embaralhamento de fronteiras entre o mundo dos vivos e dos mortos, o consórcio entre Éros e Thánatos, evocação do embaralhamento de corpos e da união sexual.

⁶ Os troianos incumbem a Laocoonte sacrifícios a Posêidon, que garantissem um retorno atribulado de seus inimigos à terra natal.

⁷ Ao contrário, amaldiçoado, Apolo o reduz de profeta a perjuro. A Laocoonte Apolo destina não uma morte, na perspectiva do *móros* grego ou da respectiva *mors* latina, significando parte, limite. Importante frisar que o limite se organiza como fronteira e sugere 'transposição para' e 'existência de' outro espaço. Remete, pois, à continuidade por uma certa neutralização dos efeitos da morte e perpetuação através da memória. No caso de Laocoonte temos não o limite, mas o fim.

⁸ Nem o pai, nem seus dois filhos rememoram os *koûroi* gêmeos do séc. VI a.C. (Cléobis e Biton), que Heródoto (I, 31) recomenda "sejam mostrados como os melhores dos homens", representações do homem firme e estável (como estátua), alheio aos enredamentos de Éros, ligado pelos laços de *philia*.

A morte grega figurada pelo semblante de mulher ou por signos que a representem particulariza os seus paradoxos. Áspis, a serpente venenosa, sublinha a idéia de transformação do ser vivente em cadáver, mobilizando à repulsa e ao horror e impondo uma confrontação direta com a morte em si, mas também um desejo que se exprime na radicalidade extrema, como desejo de morte.

A despeito do horror, esse estatuto de lugar, dimensão ou forma acima de qualquer outra cobiçável que a figuralização feminina da morte também contém evidência o paradoxo do próprio desejo: como na busca às Hespérides, o objeto do desejo demanda este afastamento inscrito no *de-sider-are* latino (manter-se iluminado por esta luz que nos chega de longe e do alto – *sider* –, nos inflama e orienta, mas impõe uma distância intransponível, sob a pena de, abismados no desejo, saciarmo-nos nele e até, em função dele, experimentarmos a náusea). Da mesma forma, o desejo pelas Sereias subsiste na dialética da presença ausente.

Mais nitidamente através da cena inscrita no altar de Pérgamo, à imagem da morte violenta (referida pelo ataque com o projétil) se acoplam imagens prazerosas: 1) certa evocação da morte como carícia enganosa, eivada em *philótes* (carícia amorosa) e *apáte* (engano), atributos de Afrodite; 2) a promessa de gozo e *oaristýs* (encontro íntimo) eterno, de que os pomos de ouro guardados pelas Hespérides são símbolos; 3) os balbucios amorosos, partilhamento de artimanhas e convite aos jogos infantis, confiados pelos deuses a Pandora (e muito bem guardados em seu *píthos*).

Ainda que evidenciando a morte violenta por excelência, os combates, assaltos e disparos não elidem a analogia entre as duas formas de reunião – *oaristýs*, no confronto corpo a corpo entre guerreiros (sob o signo de Thánatos) e o corpo a corpo que consuma a pareceria amorosa (sob o signo de Éros).

A transparência das vestes da Morte e a nudez de Laocoonte inferem o desejo tátil, que se expressa na apresentação do “confronto face a face”, em Homero, como *oaristýs promákhon* (Il. 13, 291) ou do “íntimo encontro da guerra” como *polémou oaristýs* (Il. 17, 228). Valores eróticos da nudez se confirmam, ao final do duelo entre Heitor e Aquiles, pelos comentários dos guerreiros que lhe contemplam o cadáver: “Este Heitor é o mais doce de se apalpar” (*malakóteros amphapháasthai*, Il. 22, 373-4), onde *malakós* (doce, macio, terno) constitui signo de uma feminilidade presente/ausente.

A nudez de Laocoonte mereceria ainda outros comentários. O poeta, que se esmeraria em trajar Laocoonte com ornamentos sacerdotais, estaria investindo na caracterização da personagem. O escultor, ao renunciar às vestimentas decorosas e aos tecidos rugosos, desvinculha-se dos efeitos perniciosos da sobreposição de imagens para a *evidentia* (ideal de visualização) de sua representação. Lembra Lessing que, para o artista plástico, imitar o nu é mais honroso e evita as *Kostümstreiten* que tanto desviavam os críticos de arte do que efetivamente devia ser valorizado na obra de arte⁹. No conjunto escultórico em questão, duas idéias catalisam a atenção do observador: a vestimenta, signo da dignidade sacerdotal de Laocoonte, tornou-

⁹ Lessing desafia a crítica a uma avaliação mais pertinaz, relativamente à mimesis nas artes plásticas: “Os nossos olhos querem apenas ser iludidos e lhes é indiferente com o que eles são iludidos?” (Op. cit., p. 121).

se idéia secundária, em relação aos efeitos mortais da peçonha e do ataque das víboras, idéia principal. Para os escultores, o alcance da idéia principal impôs o abandono da secundária: teria enfraquecido muito a expressão esculpir a faixa sacerdotal, na frente de Laocoonte. A apologia do nu, levada a cabo por Lessing, estipula um equacionamento altamente elucidativo sobre a economia da obra plástica: a beleza é mais importante que a necessidade (*anánke*¹⁰), da mesma forma que a beleza das vestes está aquém da beleza do corpo. Lessing chega a sentenciar que a grande habilidade dos artistas plásticos em lapidar vestimentas evidencia, na sua arte, o que lhes falta: habilidade de representar a forma ideal. À luz de conhecimentos posteriores, podemos acrescentar: denuncia-lhes a impossibilidade de pensar o corpo, na idealidade dos desejos que o presidem. Esta censura pôde ser habilmente solapada desde a poesia mais remota.

A retórica bélica não se furta ao intercâmbio com um vocabulário da área semântica do erotismo, o que se confirma por verbos como *meígnymi* (Il. 5, 143 e 15, 510), significando tanto unir-se sexualmente quanto imiscuir-se no combate; ou *damádzo*, *dámnemi*, significando subjugar, dominar, seja ao parceiro sexual, seja ao inimigo.

Vale a pena lembrar que Éros, na *Teogonia* (120 e 911), atende pelo epíteto de *lysimelés* 'o que rompe os membros'. Tal remissão enriquece a analogia com o rompimento do esquema corporal anteriormente assinalado.

Outro paradoxo que decorre das imagens de união carnal escamoteadas pelo corpo a corpo bélico se revela através das armas empregadas no combate viril. A mesma ambigüidade da jarra que associa a ação mortífera da deusa, no friso de Pérgamo, à sedutora malignidade de Pandora e o torna, ao *píthos*, significante privilegiado da violência sexual, nas cenas de rapto ou de sedução ardilosa¹¹, se manifesta na espada com que Orestes pretende vingar-se de Clitemnestra e Egisto. Se é como gladiadores que as personagens, nas *Coéforas*, se apresentam, o armamento por elas ostentado funciona como uma presença que camufla o que está ausente, e só obliquamente se deixa representar. No discurso de Orestes, o caráter ambivalente do armamento se expressa com toda a clareza, quando, antegozando a morte de Egisto, Orestes se vê envolvendo (ao adversário) com um bronze ágil (Ésquilo, *Coéf.* 576).

A discursividade épica consigna o mesmo paradoxo. As palavras de Heitor a Ájax, "minha longa lança vai devorar tua carne branca" (Il. 13, 830), ratificam a confluência dos dois registros (bélico e erótico), a menos que se queira conceber um desmentido homérico à vastíssima iconografia antiga, que identifica os homens pelo tom moreno e às mulheres pela cor branca¹².

Se Clitemnestra busca uma arma para se defender, Laocoonte e seus filhos encontram-se totalmente indefesos. A imagem da áspide ocupa o lugar do armamento e recupera a metáfora empregada por Orestes para referir-se à mãe, moréia (*mýraina*) ou serpente

¹⁰ O objetivo de Lessing é explicar que a lei básica da poesia é exatamente a necessidade, ao contrário do que se verifica nas artes plásticas: "A necessidade inventou as roupas, e o que a arte tem a ver com a necessidade?" (Lessing. Op. cit., p. 122)

¹¹ A iconografia de todos os estilos é pródiga, na representação de cenas mitológicas em que, ao lado de virgens, figura um jarro. Exemplo contundente é o *Plutão e Prosérpina* de Giordano.

¹² Cf. Vernant, 1989.

(*ékhidna*), nas *Coéforas*¹³. Nesta tragédia, aliás, o poeta projeta o matricídio no rol dos crimes incestuosos, a partir de uma criteriosa seleção de vocábulos ligados ao sema ofídico. Sempre referido por palavras masculinas, Orestes é *drákonta*, no relato do sonho em que a mãe dá à luz uma serpente, e *óphnis* (*Coéf.* 527 e 915), na interpretação do mesmo sonho, por Clitemnestra; enquanto a esta cabe um sinônimo feminino, *deinês ekhídnēs* (*Coéf.* 249), víbora terrível, na metáfora pela qual Orestes dá sua versão – onírica e simbólica – ao assassinato do pai. Suas palavras descrevem a cena protagonizada por Laocoonte: “Morreu nas espirais e nós de uma víbora terrível” (*idem*).

Gostaria de fechar com uma última imagem (fig. 3), parte do friso oriental do altar de Pérgamo, que parece sintetizar os paradoxos da morte aqui comentados. Aí se encontram um guerreiro, um gigante e Ártemis. A deusa da caça acode veloz e pisa o corpo de um gigante morto. Diante dela, um gigante com barba sofre uma morte terrível: o cão de caça da deusa o morde mortalmente na nuca. Sua fisionomia se decompõe, e a região do estômago se contrai de dor. Não obstante, vê-se uma última resistência, um último esforço desesperado: o gigante vaza um olho do cão. Pela esquerda, avança um jovem, que se opõe a Ártemis, porém em lugar de cobrir-se com seu escudo, expõe-se indefeso às flechas da deusa. Outra vez o imaginário da morte estipula relações quiasmáticas entre o guerreiro passivo e a morte ativa; entre o último suspiro (do gigante) e a insubmissão fálica (na erupção de um dedo). Completamente ambigüizados, os joelhos ao pó inferem a ruptura das forças represadas, seja para a guerra, seja para o amor. Amolecido, liquefeito, desmembrado, o herói caído se coloca fisicamente entre o enfrentamento da morte e a entrega amorosa, paradoxo encarnado no jovem guerreiro, que parte, cheio de hidrismo, para os braços da morte. O que se desarticula no herói caído impulsiona o jovem guerreiro. Falta-lhe apenas o discreto sorriso que se esconde sob a rigidez do hoplita.

Referências Bibliográficas

- ESCHYLE. *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Belles Lettres, 1955.
- HOMÈRE. *L'Illiade*. Trad. Paul Mazon. Paris: Belles Lettres, 1938.
- KUNZE, Max; JAKOB-ROST, Liane; BRANDT, Evelyn Klengel et alii. *Breve guía Museo de Pérgamo*. Colección de Arte Antiguo/Museo del Próximo Oriente. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1995.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou os limites da pintura e da poesia*. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- POLLITT, J. J. *El Arte helenístico*. Trad. de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Editorial Nerea, 1998.

¹³ *Coéf.* 994.

VERNANT, Jean-Pierre. *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989.

NUÑEZ, Carlinda Pate "Weakness in the knee-joints": the imagery of death in Greek tradition. *Classica*, São Paulo, 15/16, p. 41-49, 2002-2003.

ABSTRACT: The comparison between one of the decorative scenes from the Pergamon altar and the famous Laocoonte statue enables us to see how death combines paradoxal aspects, in the Antiquity imagery. The correlation between these artistic objects and literary texts with death as their main subject, evidences what is supposed to be a "death poetics", emphasizing: 1) the perception of the death as *poiésis*, concerning aesthetic and cathartical properties that both poetry and death share in Antique mentality; 2) the recycling of Horace's *ut pictura poesis* to *ut pictura mortis poesis*. Under this point of view, the comparison between plastic arts and poetry makes exceptionally easy to construe some contained paradoxes in the *mimesis* of death and in its semiosys.

KEYWORDS: Death; ancient imagery; Laocoonte; Pergamon (Altar of); Thanatology.



Fig.1 – Representação da Noite. Parte do Grande Friso do Altar de Pérgamo. 164 - 156 a.C. Berlin, Museu de Pérgamo. Foto: Jürgen Liepe. In Kunze, M. et alii.



Fig.2 – O grupo de Laocoonte. Hagesandro, Polidoro e Atenodoro. Cortile Belvedere, Museus Vaticanos. Séc. I d.C. *In* Pollitt, J. J.

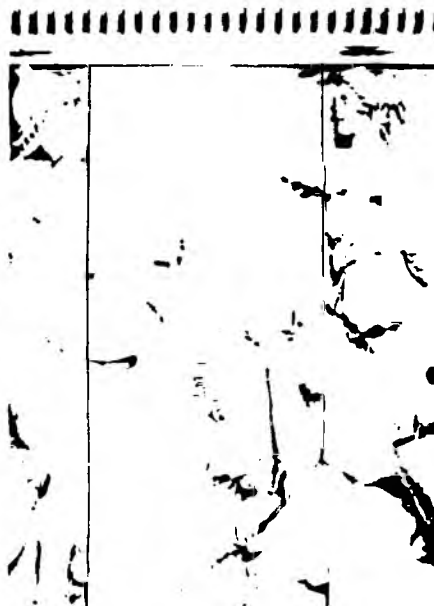


Fig.3 – Ártemis. Altar de Pérgamo. 164 - 156 a.C. Berlin, Museu de Pérgamo. Foto: Jürgen Liepe. *In* Kunze, M. *et alii*.