



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Jaqueline Namorato Afonso Leitão

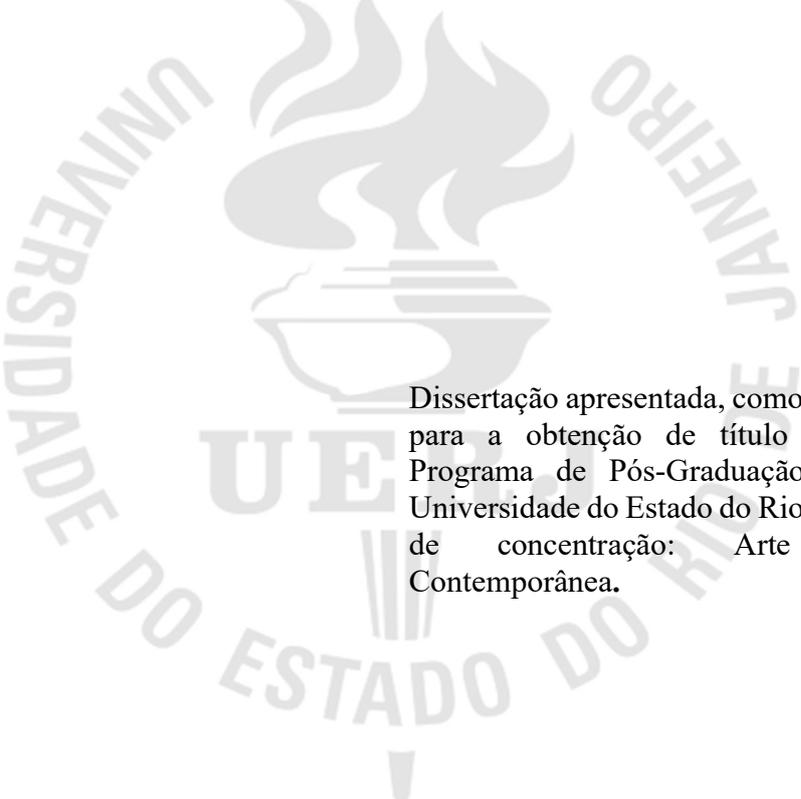
**Cleópatra, ninfa e Ariadne: uma biografia da escultura dos Museus
do Vaticano**

Rio de Janeiro

2021

Jaqueline Namorato Afonso Leitão

Cleópatra, ninfa e Ariadne: uma biografia da escultura dos Museus do Vaticano



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ragazzi

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L533 Leitão, Jaqueline Namorato Afonso.
Cleópatra, ninfa e Ariadne: uma biografia da escultura dos Museus do Vaticano / Jaqueline Namorato Afonso Leitão. – 2021.
187 f.: il.

Orientador: Alexandre Ragazzi.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Escultura – História – Teses. 2. Ariadne (Mitologia grega) - Teses. 3. Cleópatra, Rainha do Egito, m. 30 a. C. - Teses. 4. Ninfas (Divindades gregas) na arte – Teses. 5. Renascença – Teses. I. Ragazzi, Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 730(091)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jaqueline Namorato Afonso Leitão

Cleópatra, ninfa e Ariadne: uma biografia da escultura dos Museus do Vaticano

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 26 de agosto de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi (Orientador)
Instituto de Artes — UERJ

Prof.^a Dra. Evelyne Azevedo
Instituto de Artes — UERJ

Prof.^a Dra. Patricia Dalcanale Meneses
Universidade Estadual de Campinas

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

À minha filha Caroline, meu amor infinito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao prof. Alexandre Ragazzi, meu orientador, que me garantiu a confiança e o suporte necessários para conduzir esta pesquisa.

Agradeço também às prof^{as} Evelyne Azevedo e Patricia Meneses que aceitaram fazer parte da Banca de Qualificação, permanecendo na Banca de Defesa, por toda a inspiração e generosidade intelectual.

Aproveito a ocasião para expressar minha gratidão aos professores do Instituto de Artes — UERJ, com os quais cursei disciplinas, que sempre foram meus incentivadores e demonstraram disponibilidade e interesse quando lhes apresentava minhas dificuldades.

Muito importante e estimulantes foram as conversas que mantive com minhas amigas Cleusa Santana, Eliane Cid, Geruza Souza, Ivana Barradas e Rosiara Cavalcanti. Agradeço intensamente pelo apoio incondicional que me deram e por compartilharem com entusiasmo suas opiniões.

Agradeço em especial à Celeste, minha mãe e amiga, a quem faltam palavras de agradecimento pela serenidade e disposição para me ajudar em todos os momentos desta pesquisa.

Agradeço à Caroline, minha amada filha, que me deu mais apoio do que eu imaginava possível, ajudou-me em todas as circunstâncias, em especial nas traduções e revisões de texto, foram muitas trocas e ensinamentos.

Agradeço ainda ao Fabiano, meu marido, cujo apoio foi fundamental para iniciar o curso de Mestrado e seguir em frente.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Apresentação

Aqui está minha vida — esta areia tão clara
com desenhos de andar dedicados ao vento.

Aqui está minha voz — esta concha vazia,
sombra de som curtindo o seu próprio lamento.

Aqui está minha dor — este coral quebrado,
sobrevivendo ao seu patético momento.

Aqui está minha herança — este mar solitário,
que de um lado era amor e, do outro, esquecimento.

Cecília Meireles

RESUMO

LEITÃO, Jaqueline Namorato Afonso. *Cleópatra, ninfa e Ariadne*: uma biografia da escultura dos Museus do Vaticano. 2021. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Este trabalho concentra-se em uma protagonista: a estátua Ariadne, atualmente alojada na Galeria das Estátuas dos Museus do Vaticano. É uma cópia romana de uma escultura helenística do século II a.C. que foi comprada do romano Angelo Maffei pelo Papa Júlio II em 1512 para o *Cortile del Belvedere*. Trata-se da biografia da escultura quando reconhecida como *Cleópatra* ou *Ninfa* durante o Renascimento. São analisadas manifestações literárias e visuais que lhe atribuíram valor por representar com concretude: o poder de Júlio II e o sujeito poético da ninfa da fonte. Este se refere à imagem antiga da ninfa da fonte, que circulou a partir da segunda metade do século XV, como uma criação renascentista. São estudados os princípios e modalidades que acompanham a recepção desse tipo iconográfico, cuja exemplaridade gerou interferências e contaminações dentro do emaranhado em que a história de suas imagens foi composta ao longo dos séculos. Apresentou-se um pequeno álbum de imagens que traz à luz a tradição representativa do mito de Ariadne. Foram trabalhadas as linhas do pensamento warburgiano de *Nachleben* no tipo iconográfico da figura feminina dormente. Uma pesquisa iconográfica que apontou referências à imagem de Ariadne dormente como permanência de sua sobrevivência. Na organização desse álbum de imagens destacou-se as duas faces da imagem do mito: a melancolia do abandono e o êxtase.

Palavras-chave: Ariadne. Cleópatra. Ninfa. Renascimento. *Cortile del Belvedere*. *Nachleben*.

ABSTRACT

LEITÃO, Jaqueline Namorato Afonso. *Cleopatra, nymph and Ariadne: a biography of sculpture in the Vatican Museums*. 2021. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This work focuses on a protagonist: the statue of Ariadne, currently housed in the Gallery of Statues — Vatican Museums. It is a roman copy of a Hellenistic sculpture from the 2nd century BC that was purchased from Angelo Maffei by Pope Julius II in 1512 for the *Cortile del Belvedere*. It is the biography of the sculpture when recognized as Cleopatra or Nymph during the Renaissance. Literary and visual manifestations that have attributed value to her for representing concretely the power of Julius II and the poetic subject of the fountain nymph are analyzed. This refers to the ancient image of the fountain nymph, which has been circulating since the second half of the 15th century, as a Renaissance creation. The principles and modalities that follow the reception of this iconographic type, whose exemplarity has generated interference and contamination within the “labyrinth” in which the history of its image was composed over the centuries are now studied. A small image album that brings out the representative tradition of the myth of Ariadne is presented. Nachleben’s lines following the Warburg way of thinking regarding the iconographic type of the sleeping female figure were studied. It is an iconographic research that pointed to references to the dormant image of Ariadne as the permanence of its survival. In the organization of this image album, the two antagonistic sides of the myth image stood out: the melancholy of abandonment and the ecstasy.

Keywords: Ariadne. Cleopatra. Nymph. Renaissance. *Cortile del Belvedere*. *Nachleben*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	<i>Ariadne</i> , 130-140 d.C., cópia romana, mármore. Vaticano, Museu Pio Clementino, Museus do Vaticano. 160 cm x 206 cm x 104 cm.....	15
Figura 2 -	Hendrick van Cleve III, <i>Vista dos jardins do Vaticano e da Basilica de São Pedro</i> , óleo sobre painel, c.1580. Paris, Fondation Custodia, Frits Lugt Collection. 71,5 cm x 101 cm.....	38
Figura 3 -	Amico Aspertini, desenho, c. 1490-1552. Londres, The British Museum. 254 mm x 423 mm.....	41
Figura 4 -	Francisco de Holanda, <i>Estátua de Cleópatra</i> , 1538, <i>Álbum dos Desenhos das Antigualhas</i> . Fl. 8v. São Lourenço do Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.....	48
Figura 5 -	Giovanni Battista Cavaliere, <i>Ninfa adormecida / Cleopatra del Vaticano</i> , 1585. Bergamo, Academia Carrara - Departamento de Desenhos e Impressões.....	49
Figura 6 -	Anton Raphael Mengs, <i>Alegoria da fundação do Museu Clementino</i> , 1772-1773. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.....	50
Figura 7 -	Detalhe: Anton Raphael Mengs, <i>Alegoria da fundação do Museu Clementino</i> , 1772-1773. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.....	50
Figura 8 -	Vincenzo Feoli, <i>Vistas do Museu Pio Clementino</i> , 1790. Londres, Shapero Gallery. 104 cm x 85 cm.....	51
Figura 9 -	<i>Ariadne</i> , metade do século II d.C. (parte antiga), meados do século XVI (adições modernas), cópia romana, mármore. Florença, Gli Uffizi. 2,26m x 1,29 m x 1,03 m.....	55
Figura 10 -	<i>Ariadne adormecida</i> , 150-175, cópia romana, mármore. Madri, Museo Nacional del Prado. 99 cm x 238 cm.....	56
Figura 11 -	<i>Ariadne adormecida</i> , século II d.C., cópia romana, mármore. Texas, San Antonio Museum of Art. 46,2 cm x 86,7 cm x 31,3 cm.....	57
Figura 12 -	<i>Ariadne na tampa do sarcófago</i> , mármore, século II d.C. Antália, Antalya Müzesi. 274 cm x 131 cm x 120 cm.....	58
Figura 13 -	Giorgione, <i>Vênus adormecida</i> , ca.1510. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. 108,5 cm x 175 cm.....	59

Figura 14 - <i>Afrodite Cnídia Colonna</i> , mármore, cópia romana de um original grego de ca. 360 a.C. Vaticano, Museu Pio Clementino, Museus do Vaticano. h 215cm.....	60
Figura 15 - Paolo Uccello, <i>A batalha do gregos e Amazonas antes das muralhas de Tróia; Alegorias da fé e justiça; e nu reclinado</i> , ca. 1460. Têmpera no painel. Connecticut, Yale University Art Gallery. 88,9 cm x 196,9 cm x 73,7 cm, painel frontal 49,5 cm x 174,6 cm, painel direito 41 cm x 53 cm, painel esquerdo 40,8 cm x 52,4 cm, interior da tampa 52,8 cm x 170,5 cm.....	62
Figura 16 - Sandro Botticelli, <i>Vênus e Marte</i> , c.1485, têmpera e óleo sobre madeira de álamo. Londres, The National Gallery. 69,2 cm x 173,4 cm.....	64
Figura 17 - Giovanni Bellini, <i>A Festa dos Deuses</i> , 1514, óleo sobre tela. Washington, The National Gallery of Art. 170,2 cm x 188 cm.....	66
Figura 18 - Giovanni Bellini e Ticiano, Raio X, <i>A Festa dos Deuses</i> . Washington, The National Gallery of Art.....	68
Figura 19 - Giovanni Bellini, <i>A Festa dos Deuses</i> , 1514, óleo sobre tela. Washington, The National Gallery of Art. 170,2 x 188 cm. Representações: 1 = Sátiro, 2 = Sileno, 3 = Jovem Baco, 4 = Silvano, 5 = Mercurio, 6 = Sátiro, 7 = Júpiter, 8 = Ninfa com um vaso, 9 = Cibele, 10 = Pã, 11 = Netuno, 12 = Ninfa com a mão estendida, 13 = Ninfa com um jarro na cabeça, 14 = Ceres, 15 = Apolo, 16 = Príapo, 17 = Lótis.....	69
Figura 20 - <i>Fauno Barberini</i> , ca. 220 a.C., mármore. Munique, Glyptothek. 215 cm.....	73
Figura 21 - Giorgione, <i>Vênus adormecida</i> , ca. 1510. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. 108,5 cm x 175 cm. Reconstrução da imagem original.....	74
Figura 22 - Detalhe:Giorgione, <i>Vênus Adormecida</i> , ca. 1510. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. 108,5 cm x 175 cm. Raio X do Cupido.....	74
Figura 23 - Simone Moschino, <i>Donna dormiente</i> , c. 1550. Bomarzo, Sacro Bosco. 60 cm x 39,9 cm.....	78
Figura 24 - Sandro Botticelli, <i>O Nascimento de Vênus</i> , 1483-1485, têmpera sob tela. Florença, Gli Uffizi. 2785 mm x 1725 mm.....	83
Figura 25 - Sandro Botticelli, <i>A Primavera</i> , 1481-1482, têmpera sob tela. Florença, Gli Uffizi. 3140 mm x 2030 mm.....	84

Figura 26 - Domenico Ghirlandaio, <i>O Nascimento de São João Batista</i> , 1485-1490, afresco da Capela Tornabuoni. Florença, Basílica de Santa Maria Novella. Larg. 450 cm.....	85
Figura 27 - Detalhe: Domenico Ghirlandaio, <i>O Nascimento de São João Batista</i> , 1485-1490, afresco da Capela Tornabuoni. Florença, Basílica de Santa Maria Novella. Larg. 450 cm.....	86
Figura 28 - Aby Warburg, <i>Mnemosyne Atlas</i> , Prancha 46. Londres, The Warburg Institute.....	88
Figura 29 - Aby Warburg, <i>Mnemosyne Atlas</i> , Prancha 39. Londres, The Warburg Institute.....	89
Figura 30 - Michaële Ferrarino e Regiensi Carmelita, <i>Collectio inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum</i> , 1401-1500, p. 115. Paris, Bibliotheque Nationale.....	92
Figura 31 - Manuscrito ca. 1500.....	94
Figura 32 - Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 3351, fol. 122b.....	95
Figura 33 - J.J. Boissard, <i>Romanae Urbis Topographia</i> , parte VI, tav. XXV, 1681.....	97
Figura 34 - Conceção: Giulio Romano, desenho: Rinaldo Mantovano, <i>Figura feminina</i> , 1527-1530. Mantova, Museo Civico di Palazzo Te.....	98
Figura 35 - Albrecht Dürer, <i>Ninfa (Quellnymph)</i> , gravura, 1514. Vienna, Kunsthistorisches Museum.....	99
Figura 36 - Lucas Cranach, <i>Ninfa do rio reclinada perto de uma fonte</i> , óleo sobre madeira, 1518. Leipzig, Museum der Bildenden Kunste. 59 cm x 92 cm.....	100
Figura 37 - Lucas Cranach, <i>A ninfa da fonte</i> , após 1537. Washington, The National Gallery of Art. 48,4 cm x 72,8 cm.....	101
Figura 38 - Fonte da igreja de St. Wolfgang, Schneeberg.....	102
Figura 39 - Detalhe: relevo da fonte da igreja St. Wolfgang, Schneeberg.....	103
Figura 40 - Detalhe: coluna da fonte da igreja St. Wolfgang, Schneeberg.....	103
Figura 41 - Michelangelo, <i>A noite</i> , 1524-1527. Florença, Cappelle Medicee.....	104
Figura 42 - Construção Raffaele Sangallo, <i>Fonte de Vênus</i> , 1569. Tivoli, Jardim da Villa d'Este.....	105
Figura 43 - Estátua romana de uma ninfa da água, século II, mármore. Londres, The British Museum. 49,53 cm x 106 cm.....	106
Figura 44 - Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , 1545, Veneza.....	109

Figura 45 - Afresco na Sala Ixion, após ano 62, Dioniso descobrindo Ariadne. Pompéia, Casa dos Vettii.....	110
Figura 46 - Sarcófago romano com o mito de Dioniso e Ariadne, século III, mármore. Paris, Musée du Louvre. 0,98 m x 2,08 m x 0,62 m.....	110
Figura 47 - Sarcófago de Camurenus Mirenis com cena de Baco e Ariadne com sátiros e mênades, meados do século III. Pisa, Camposanto.....	111
Figura 48 - Ovídio, <i>Metamorphoseos vulgare</i> , 1497, p. 78.....	113
Figura 49 - Jacopo Bellini, Mulheres e crianças nuas; uma mulher reclinada, desenho em papel, 1440-1470. Londres, The British Museum. 415 mm x 335 mm.....	114
Figura 50 - Andrea Riccio, final do século XVI, bronze. Washington, The National Gallery of Art. d. 6,3 cm.....	115
Figura 51 - Ambrogio Lorenzetti, <i>Majestade e histórias de San Galgano</i> , 1334-1336, afresco após restauração. Chiusdino, Abbazia di San Galgano.....	121
Figura 52 - Sassetta, <i>O êxtase de São Francisco</i> , 1437-1444, têmpera sobre madeira. Florença, Villa I Tatti — The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. 190 cm x 122 cm.....	123
Figura 53 - Detalhe: Sassetta, <i>O êxtase de São Francisco</i> , 1437-1444, têmpera sobre madeira. Florença, Villa I Tatti — The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. 190 cm x 122 cm.....	123
Figura 54 - Giovanni Antonio Dosio, <i>Cortile del Belvedere visto do Palácio Vaticano</i> , desenho, 1558-1561. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.....	132
Figura 55 - Maestro del 1515, <i>Cleópatra, deitada ao pé de uma árvore</i> , gravura, 1515. Chicago, Art Institute of Chicago. 102 mm x 147 mm.....	137
Figura 56 - Maestro del 1515, <i>Morte de Cleópatra com serpente</i> , gravura, c. 1500-1548. Amsterdam, Rijksmuseum. 152 mm x 242 mm.....	137
Figura 57 - Marcantonio Raimondi, <i>Cleópatra recostada em um sofá, uma serpente em torno de seus braços</i> , desenho, c. 1490-1534. Londres, Victoria and Albert Museum.....	138
Figura 58 - Agostino Veneziano, <i>Morte de Cleópatra e cupido chorando</i> , c. 1528-1540, gravura em papel. Londres, The British Museum. 86 mm x 126 mm.....	138
Figura 59 - Francesco Ceconi, <i>Cleópatra no Vaticano</i> , 1725, p. 359.....	140
Figura 60 - Atribuído a Jan van Scorel, <i>A Cleópatra moribunda</i> , óleo sobre tela, c. 1520-c. 1524. Amsterdam, Rijksmuseum. 36,3 cm x 61,3 cm.....	141

Figura 61 - Raymond Leplat, <i>Cleópatra</i> , 1733, p. 116.....	142
Figura 62 - Ennio Q. Visconti, <i>Statue del Museo Pio Clementino</i> , Vol. II, 1784, pp. 433 e 475, tabelas XLIV e B.....	143
Figura 63- Dionísio encontra Ariadne com a ajuda de dois cupidos, afresco de Pompéia, casa de Marco Lucrezio Frontone, século I. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. 76 cm x 63 cm.....	145
Figura 64- Detalhe: Albrecht Dürer, <i>Melancolia I</i> , 1514, gravura. Nova Iorque, The Met Fifth Avenue. 24,1 cm x 19,1 cm.....	149
Figura 65- Alonso Berruguete, <i>Sibila</i> , 1526-1532, madeira talhada policromada. Valladolid, Museo Nacional de Escultura. 122 cm x 57 cm x 23 cm.....	149
Figura 66 - Sarcófago romano em mármore, 240-250 d.C.. Buckinghamshire, Cliveden House.....	152
Figura 67 - Detalhe: sarcófago romano em mármore, 240-250 d.C.. Buckinghamshire, Cliveden House.....	153
Figura 68 - Detalhe: <i>Ariadne</i> , 130-140 d.C., cópia romana, mármore. Vaticano, Museu Pio Clementino, Museus do Vaticano. 160 cm x 206 cm x 104 cm.....	156
Figura 69 - Álbum I.....	157
Figura 70 - Esquema das imagens do Álbum I.....	158
Figura 71 - Detalhe: <i>Ariadne</i> , metade do século II d.C. (parte antiga), meados do século XVI (adições modernas), cópia romana, mármore. Florença, Gli Uffizi. 2,26 m x 1,29 m x 1,03 m.....	162
Figura 72 - Álbum II.....	163
Figura 73 - Esquema das imagens do Álbum II.....	164
Figura 74 - Ticiano, <i>Baco e Ariadne</i> , 1520-1523, óleo sobre tela. Londres, The National Gallery. 176,5 cm x 191 cm.....	168
Figura 75 - John Flamsteed, <i>Atlas Coelestis</i> , 1729, n.p	170

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	14
1	RELAÇÕES ENTRE ARTE, POLÍTICA E CULTURA.....	25
1.1	Preliminares históricas.....	25
1.2	Mecenato de Júlio II.....	35
1.3	A trajetória da escultura: desde a casa da família Maffei até a Galeria das Estátuas.....	39
2	A ESCULTURA ANTES DE ARIADNE:CLEÓPATRA OU NINFA ?.....	53
2.1	A fortuna de figuras reclinadas no Renascimento.....	54
2.2	Ninfa.....	75
2.2.1	<u>O epigrama, textos e obras sobre o tipo icônico.....</u>	<u>91</u>
2.2.2	<u>Razões do fascínio desta iconografia no ambiente cultural.....</u>	<u>119</u>
2.3	Cleópatra.....	124
3	A FORTUNA DE ARIADNE.....	146
3.1	Melancolia do abandono.....	154
3.2	Êxtase.....	160
	CONCLUSÃO.....	167
	REFERÊNCIAS.....	175

INTRODUÇÃO

A biografia de um objeto é uma argumentação a respeito da fortuna, representação, recepção e do agenciamento. Em sentido restrito, reporta-se a toda trajetória do objeto biografado pretendendo não somente relatar os eventos que compõem a sua concepção, produção e materialidade, mas também evidenciar os padrões que dão forma e significado à imagem do objeto biografado. “As reações culturais a tais detalhes biográficos revelam um emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, e de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como ‘arte’.” (KOPYTOFF, 2008, p. 93, grifo do autor)¹. Do mesmo modo, esta dissertação trata da escultura dos Museus do Vaticano que, quando reconhecida como *Cleópatra* ou *Ninfa* durante o Renascimento, influenciou opiniões e reações, provocou interpretações e incitou memórias, sentimentos e análises nos espectadores. Tudo isso se deu em decorrência dos espaços nos quais ela foi inserida e, de certa forma, pelo fato de ter sido um objeto institucionalizado desde o momento que foi colocada no *Cortile del Belvedere*. Essa situação foi corroborada por discursos que lhe atribuíram valor por representar com concretude: o poder do papa Júlio II (é possível pensar que gostaria de ser comparado ao grande general Júlio César) e o sujeito poético da ninfa da fonte. Este se refere explicitamente à imagem antiga da ninfa da fonte, que circulou a partir da segunda metade do século XV, como uma criação inteiramente renascentista. Considera-se que nessa fonte encontrava-se um epigrama que constituiu uma espécie de lema para a imagem da *nympha loci*, que apropriou-se de voz e solicitava ao leitor/espectador que não perturbasse o seu sono.

¹ O antropólogo Igor Kopytoff, ao indicar que os objetos possuem biografias culturais, apresenta uma leitura de que a biografia de um objeto é a história de sua recepção ao longo do tempo. O conceito apresentado por Kopytoff é o de que os objetos, assim como as pessoas, têm uma trajetória de vida que deve ser estudada, pois “Examinar as biografias das coisas pode dar grande realce a facetas que de outra forma seriam ignoradas.”(KOPYTOFF, 2008, p. 93). Logo, ao traçar a biografia de objetos, um entrecruzamento de personagens, memórias, lugares e significados é evidenciado e faz manifestar uma imaterialidade de simbolismos, que muitas vezes foram imprescindíveis para a chegada desses objetos ao local de exposição. Portanto, para entender como funciona a “vida” do objeto em sua imaterialidade, Igor Kopytoff indica que “Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse ‘status’, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as ‘idades’ ou fases da ‘vida’ reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim?” (KOPYTOFF, 2008, p. 92, grifo do autor).

Figura 1 - *Ariadne*, 130-140 d.C., cópia romana, mármore. Vaticano, Museu Pio Clementino, Museus do Vaticano. 160 cm x 206 cm x 104 cm



Fonte: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 1974, p. 181.

Com esses pressupostos em mente, este trabalho concentra-se em uma protagonista: a estátua *Ariadne*, atualmente alojada na Galeria das Estátuas do Museu Pio Clementino — Museus do Vaticano (Figura 1), e vale ressaltar que esta identificação remonta ao século XVIII. Ao mesmo tempo, o objetivo geral é contemplar e investigar os princípios e particularidades que acompanham a recepção desse tipo iconográfico, cujo modelo gerou interferências e contaminações dentro do emaranhado em que a história de suas imagens foi composta ao longo do tempo.

Em relação à imagem de Ariadne, parece haver uma retomada da temática sobre o personagem mitológico após um intervalo de sua transmissão iconográfica na segunda metade do século XV. A continuidade da fortuna iconográfica dos tempos gregos e romanos provavelmente é devido ao seu caráter duplo, onde os aspectos humano e divino se harmonizam em um só personagem (VALERI, 2019). A estátua do Vaticano representa o momento do abandono da princesa cretense na ilha de Naxos. O tema do abandono de Ariadne foi muito conhecido na tradição helenístico-romana e aparece tardiamente no contexto da cerâmica ática,

concentrando-se na produção das figuras vermelhas. Por outro lado, a cena apresenta variações ao longo do tempo no que diz respeito à aparência da princesa cretense que demonstra ter sido submetida às influências dionisíacas sendo retratada, sobretudo no período helenístico, como uma jovem reclinada, com parte dos seios nus e com a expressão semelhante às mênades extáticas (VALERI, 2019).

O momento do abandono de Ariadne é um mito de grande popularidade que expressa a potência de uma narrativa simbólico-imagética, porquanto o mito representa uma história de um tempo passado, precedente de outros tempos, nos quais pode-se encontrar padrões que determinam uma maneira de viver. O mito serviu de arcabouço para comportamentos humanos e explicou simbolicamente acontecimentos da natureza. Relaciona-se com o desenvolvimento da sociedade através de recursos imagéticos e a transdiscursividade, na qual textos sobre ele produzem possibilidades e regras para elaboração de novas narrativas.

O mito está longe de algo esquecido no passado. Em vez disso, ele continua assumindo várias formas e sendo recriado. Uma definição de mito que abarque seus múltiplos tipos e funções, e consiga contemplar as necessidades de estudiosos ou leigos é de difícil elaboração. Mircea Eliade em seu livro *Mito e Realidade* afirma que o universo cultural do mito é extremamente complexo e que só pode ser analisado através de óticas múltiplas. Para ele, o mito pode ser entendido como a narrativa de uma criação (1972, p. 9), proporcionando a uma sociedade um contexto que dá sentido ao seu cotidiano. Logo, o mito refere-se a algo que se julga atemporal e constante na existência humana. Dessa forma, a mitologia grega teve destaque em quase toda a Idade Média e o Renascimento, embasando e constituindo uma parte do imaginário cultural ocidental.

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais

que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 9)².

O mito de Ariadne (filha de Minos e Pasífae, esposa de Dioniso) é um dos pontos importantes do presente trabalho que aponta o desdobramento de formas dessa imagem e a fluência do diálogo dos cenários mitológicos recriados por vários artistas em torno dela. O nome grego *Ἀριάδνη* seria uma versão cretense que significaria santíssima ou a mais pura. O mito do fio de Ariadne é constantemente citado e vinculado ao símbolo do labirinto. É visto como uma imagem que se coloca àqueles que enfrentam o desafio de se embrenhar pelos “labirintos” da vida com o enfrentamento à “fera” para solucionar problemas. Pode-se pensar aqui como os conflitos do campo emocional contra os medos, ansiedade, impotência, desesperanças, perdas, etc. que prejudicam o desenvolvimento como indivíduo.

Entre “corredores” e “labirintos” de inúmeras versões³, a narrativa do mito de Ariadne começa com o retorno de Egeu (rei de Atenas) de uma viagem, quando ele fez uma parada em Trezena. Lá, conheceu Etra (filha do rei Piteu), com quem teve um relacionamento que resultou em uma gravidez. Porém, antes de conhecer o filho, Egeu teve que retornar a Atenas. Egeu escondeu uma espada e suas sandálias sob uma enorme pedra e pediu a Etra que somente revelasse ao filho quem era seu pai, quando ele tivesse forças para encontrar os objetos. Então, seu filho Teseu, aos 16 anos, pôde realizar a tarefa. Com a espada e as sandálias, ele partiu ao encontro do pai em Atenas. Depois de recebido por Egeu, Teseu decidiu livrar a cidade de Atenas do pesado tributo que pagava a Creta. Os atenienses eram obrigados a entregar aos cretenses, a cada sete anos, sete moças e sete rapazes virgens para serem lançados no labirinto de Cnossos, do qual era impossível escapar, pois eram devorados pelo Minotauro. Teseu foi para a Ilha de Creta juntamente com os jovens que seriam sacrificados. Com a chegada de Teseu e os outros jovens, Minos, o rei de Creta, prometeu que se conseguissem matar o Minotauro, eles poderiam retornar em liberdade à Atenas. Entretanto, antes de entrar no labirinto, Teseu conheceu Ariadne, filha de Minos. A jovem se apaixonou por Teseu e ofereceu-lhe ajuda caso ele promettesse se casar com ela e levá-la para Atenas. Dessa forma, Teseu recebeu de Ariadne um novelo de lã para marcar o caminho de volta; assim, não se perderia no labirinto. Teseu e os companheiros entraram no assustador local. Conforme caminhavam no labirinto, Teseu foi

² Indica-se a leitura para a compreensão não apenas sobre o mito na Antiguidade, mas para acompanhar sua evolução e suas transformações. Pode-se compreender o desenvolvimento histórico das sociedades onde o mito evoluiu, investigando a maneira como ele foi sendo reelaborado e reinterpretado por diferentes contextos sócio-culturais. Ver: ELIADE, 1972.

³ Sobre versões acerca do mito ver: GRIMAL, 2005, pp. 439-442; BULFINCH, 2013, pp. 237-243; BRANDÃO, 1986, v. 1, pp. 61-61; BRANDÃO, 1987, v. 2, p. 139; e BRANDÃO, 1987, v. 3, pp. 149-174.

desenrolando o fio, cuja extremidade havia prendido em um pilar próximo à entrada. O Minotauro se aproximou dos invasores e saltou sobre Teseu. Mas Teseu estava atento e usando sua espada em um só golpe, matou o monstro. Depois, seguindo o caminho marcado pelo fio, Teseu e seus companheiros puderam sair do labirinto. Assim, o fio de Ariadne foi o guia que levou Teseu à saída. Ariadne, ao ver o herói, jogou-se em seus braços e conduziu os atenienses ao porto da cidade. Teseu embarcou com Ariadne e seus amigos para Atenas. Fugindo com os atenienses, Ariadne também ficou longe da ira de Minos. O barco fez uma parada na ilha de Naxos para que pudessem descansar. Ariadne adormeceu na praia e Teseu aproveitou o momento para abandoná-la e seguir viagem sem ela. Na manhã seguinte, ao acordar, Ariadne se viu só e desconsolada. Ao longe pôde ainda avistar o barco de Teseu, que desapareceu no horizonte.

Há rápidas passagens nas obras de Homero⁴ e Hesíodo⁵ que abordam o mito de Ariadne, mas infelizmente não há outros registros remanescentes na poesia grega (ALONSO, 2008). Para citar Homero, na *Iliada* a figura de Ariadne aparece apenas uma vez, no Canto XVIII, porém com uma descrição muito detalhada explicando que dentro do labirinto se fazia uma dança ritual no salão de dança (*choros*) que Dédalo construiu para Ariadne. Por isso, tanto o *choros* quanto o labirinto eram complemento de um lugar sagrado, onde se celebrava com danças a Deusa-Mãe, cuja encarnação era Ariadne. Em 1900, o arqueólogo inglês Arthur Evans (1851-1941) e sua equipe de escavações encontraram no palácio do Vale de Cnossos, maior sítio arqueológico da Idade do Bronze da ilha grega de Creta, uma das mais notáveis descobertas de afresco que ilustrava esse *choros* que Dédalo teria construído para a princesa Ariadne. Pertinente é assinalar que neste afresco o *choros* também está desenhado com os

⁴ Os famosos poemas épicos, *Iliada* e *Odisséia*, atribuídos ao poeta grego Homero (séc.VIII a.C.) da tradição oral, só passaram a forma escrita no final do século VI a.C.. Homero narrou as inconstâncias da vida dos deuses, que compartilhavam com os humanos os seus sentimentos e anseios. Assim, os deuses homéricos existiam próximos à imagem e semelhança do homem, e logo foram reverenciados e determinavam uma conduta e um sistema de valores que deveriam ser seguidos.

⁵ Contemporâneo de Homero, o poeta grego Hesíodo (séc. VIII a.C.) sistematizou a vida dos deuses. Na sua obra *Teogonia*, narra a história dos deuses da Grécia no mito da origem do mundo. Nessa obra as divindades representam fenômenos naturais ou aspectos básicos da natureza humana, expressando assim o ideário grego sobre a constituição do universo e detalhando a genealogia dos diferentes deuses que fazem parte da mitologia da Antiga Grécia.

traços de um labirinto⁶.

Os detalhes dos episódios do fio, do abandono e do catasterismo de Ariadne que são conhecidos variam de acordo com versões disseminadas e que foram recolhidas por estudiosos ou prosadores da época helenística e romana, como Apolodoro, Pausânias, Diodoro Sículo, Plutarco e Filóstrato (ALONSO, 2008). Por outro lado, a poesia latina oferece obras significativas que abarcam todo o ciclo do mito, desde os amores de Júpiter e Europa à união de Baco com Ariadne, constituindo o legado literário que mais influenciou as artes nas gerações posteriores (ALONSO, 2008).

O processo de rememoração para os leitores desses textos e os espectadores dessas imagens acontece devido a uma parcela de referências simbólicas distribuída nas obras, que desperta reconhecimentos imagéticos oriundos da experiência cultural individual ou coletiva. Esse patrimônio de imagens conduz às perspectivas de Hans Belting de que as imagens são múltiplas, densas e fortes (2014). Assim, diante das imagens sobreviventes desse conteúdo iconográfico específico, para o desenvolvimento do presente trabalho as seguintes inquietações são consideradas: como avançar no que tange aos mapeamentos estéticos e conceituais das imagens que passam pelas figuras de Cleópatra, da ninfa ou de Ariadne ? Como talvez chegar a expor algo de suas “sobrevivências”, deixando que essas imagens se coloquem segundo suas atualizações ? Como as imagens de Cleópatra, ninfa ou Ariadne conseguiram ou conseguem “perturbar” o meio que foram ou estão inseridas ?

Será muito gratificante se a leitura desta dissertação for capaz de abarcar significativamente as respostas desses questionamentos e ajudar a evidenciar que os conceitos de processos de interação cultural na Antiguidade são complexos e que não se limitam à interpretação da passagem de uma civilização inferior a outra superior (FUNARI; GRILLO, 2014, p. 214). Mais do que isso, as civilizações se atravessam mutuamente e a compreensão da pluralidade cultural do mundo moderno pode ajudar a entender esse entrecruzamento cultural,

⁶ Versos da *Iliada* que contam a descrição desse local: “Um grande prado, também, representa o ferreiro possante [Hefesto], / num vale ameno, onde muitas ovelhas luzentes se viam, / bem como apriscos, e estábulos, e choças de boas cobertas. / Plasma um recinto de dança, ainda, o fabro de membros robustos, / mui semelhante ao que Dédalo em Cnosso de vastas campinas / fez em louvor de Ariadne formosa, de tranças venustas. / Nesse recinto mancebos e virgens de dote copioso / alegremente dançavam, seguras as mãos pelos punhos. / Elas traziam vestidos de linho; os rapazes com túnicas / mui bem tecidas folgavam em óleo brilhante embebidas. / Belas grinaldas as frentes das virgens enfeitam; os moços / de ouro as espadas ostentam, pendentes de bálteos de prata. / Ora eles todos à volta giravam, com pés agilíssimos, / tal como a roda do oleiro, quando este, sentado, a experimenta, / dando-lhe impulso com as mãos para ver se se move a contento, / ora, correndo, formavam fileiras e a par se meneavam. / Muitas pessoas, à volta, o bailado admirável contemplam, / alegremente. Cantava entre todos o aedo divino, / ao som da cítara, ao tempo em que dois saltadores, a um tempo, / cabriolavam, seguindo o compasso no meio da turba.” (HOMERO, 2015, Canto XVIII, 587-606).

pois ela própria é resultado desse processo. E esse é também um dos motivos para que algumas imagens sobrevivam por muito tempo, mesmo que seus propósitos e fundamentos já não existam mais.

Portanto, foi importante considerar da mesma forma neste trabalho que a relação arte-política deve ser vista em um contexto determinante e amplo. Pois é a política que elabora diretrizes para organizar o modo de vida da sociedade. Como exemplo, em muitos momentos históricos era habitual que a produção artística fosse feita de acordo com a solicitação do cliente, este relacionado de alguma forma ao poder, porém sempre havia espaço para a expressão criativa do artista que poderia conseguir ajustar o produto solicitado de acordo com sua aspiração. Em outras palavras, analisar a mudança dos padrões artísticos em um único período de tempo não é suficiente para entender suas transformações. Uma vez que esses padrões podem estar conectados às solicitações dos patrocinadores, à utilização de modelos ou à criatividade artística.

Desse modo, pode-se entender então que algumas obras sugerem remissões mais ou menos diretas a uma imagem precedente, remissões essas a serem definidas e defendidas pela ótica particular de cada espectador atento aos “ecos da intertextualidade” (ECO, 1985, p. 10), que envolvem centenas de obras literárias, visuais e musicais. Isso acontece porque as obras constantemente falam de e com outras obras e toda história possivelmente conta uma história já contada (ECO, 1985, p. 10).

Assim sendo, no primeiro capítulo desta pesquisa, há um breve resumo do período histórico anterior à aquisição da estátua pelo papa Júlio II, reconhecida naquele momento como *Cleópatra*. Apontar esses momentos importantes da História é fundamental para a compreensão dos processos de recepção das cópias que são conhecidas hoje. Também foi incluído um sucinto texto sobre o mecenato de Júlio II para reflexão sobre alguns de seus mecanismos de utilização política da arte. Ademais, foi abordada nesse capítulo a produção dos ambientes percorridos dentro do Vaticano pela escultura reconhecida naquele momento como *Cleópatra* e as especificidades de cada espaço.

Foi feita inclusive uma referência bastante expressiva que ilustra a condição que a exposição das figuras dos deuses pagãos estavam assumindo aos olhos renascentistas. Apresentou-se a carta que Giovanni Francesco Pico della Mirandola enviou a seu amigo Lilio Gregorio Giraldi em 1512 para acompanhar sua opereta *De Venere et Cupidine expellendis carmen*. O poema, dirigido ao papa Júlio II, foi uma investida contra as estátuas pagãs, principalmente a *Vênus Félix*, que ocupavam os lugares sagrados como o *Belvedere*.

Essa localização da estátua vaticana reconhecida como *Cleópatra* foi um ponto culminante entre as necessidades expressivas do Renascimento: a representação do corpo feminino abandonado na languidez patética⁷ ou de êxtase. Na presente dissertação são definidos alguns caminhos que conduziram esse sucesso imediato da *Cleópatra* do *Belvedere*, que reuniu tradições iconográficas e textuais entrelaçadas e paralelas: a continuidade e retomada do personagem mitológico de Ariadne, a construção da figura da ninfa da fonte e a continuidade e retomada do mito de Cleópatra (BORDIGNON, 2019).

Embora haja a sobreposição da identificação como *Cleópatra* e *Ninfa*, que foi particularmente manifesta e compatível com as sensibilidades da época, ficou claro pelos epigramas e textos redigidos por humanistas que eles exaltavam a estátua do Vaticano, como também, o poder do papa Júlio II.

Para não errar o caminho nessa “escrita labiríntica” há que se levar o fio de Ariadne. Para isso é recomendável uma síntese. A estátua foi adquirida em 1512 por Júlio II para o Pátio do *Belvedere*, onde foi colocada em uma gruta como uma fonte e ao lado do *Grupo Laocoonte* e do *Apolo Belvedere*. A estátua estava bem identificável, não estava fragmentada e pertencia ao mundo conhecido de uma narrativa mitológica. Apesar de tudo isso, sua identificação estava longe de ser óbvia. Desde então, recebeu três títulos principais ou descrições narrativas que pairavam em torno da imagem. Seu título oficial renascentista é *Cleópatra*. Ela foi chamada de *Cleópatra* porque tem um bracelete em formato de serpente em seu braço; esse foi o principal meio de identificação, mas alguns estudiosos da época do mesmo modo decidiram que foi a sua posição corporal e os seus olhos fechados que interferiram nesse reconhecimento.

Então no segundo capítulo, tratou-se dessas denominações renascentistas que foram respostas às marcas visíveis na própria estátua. Pode-se dizer que o título de *Ninfa* faz tanto parte de sua história renascentista quanto o título *Cleópatra*, que é o mais citado. O cenário e a pose da figura feminina se referiam ao gênero da época de esculturas de ninfa. Analisou-se igualmente o efeito da identificação da estátua comprada pelo papa como *Cleópatra*, que seria um instrumento utilizado para o reavivamento e a consolidação do poder de Júlio II como figura papal. Bem como, através dessa iconografia, pode-se fazer uma análise sobre a preservação da Antiguidade como um sinal da hegemonia romana, desde Júlio César até o Papa Júlio II.

⁷ O adjetivo é entendido nesta dissertação no seu sentido original: o que tem capacidade de provocar comoção emocional, produzindo um sentimento de piedade, compassiva ou sobranceira, tristeza. Cf.: PATÉTICO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7 Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/patético/>. Acesso em: maio 2021.

No desenvolvimento desta dissertação, a ideia de recepção da estátua reconhecida como *Cleópatra* em 1512 e a ênfase pela sua apropriação, análise, interpretação e reprodução serviu para compreender como cada artista trabalhou com os modelos, padrões e tradições disponíveis em sua bagagem cultural. Os processos de circulação e apropriação da imagem foram o suporte para uma nova leitura do discurso histórico e crítico. O campo de problemas do discurso tradicional que vincula a produção artística aos fatores tempo e espaço foi questionado através do tema da transitoriedade e mobilidade da arte em geral.

Diante disso, foi dedicado à imagem da figura feminina reclinada e supostamente adormecida composta ao longo dos séculos o último capítulo desta dissertação. Ampliou-se assim este estudo e foram contempladas imagens e visualidades que são detentoras de um significado coletivo que transcende o uso político e institucional que se faz delas. Essas imagens apontam para uma história da arte sem palavras. E por outro lado, são igualmente imagens que prestam testemunho das histórias reais da sorte humana.

Logo, a arte não se deixa esclarecer apenas pelas palavras. E por isso, como “fio” de continuidade para o último capítulo desta pesquisa, em um pequeno álbum de imagens são apresentadas referências formais ou conceituais ao mito de Ariadne. Elas foram selecionadas a partir da descrição, análise e interpretação sobre o que a imagem expõe, que sensações provoca, qual a intensidade de sua interferência no tempo e no espaço, concomitantemente à análise dos processos de produção e/ou eventos históricos relacionados aos seus registros. Durante esse processo ficou evidente que a arte conduz à interrogação, à estimulante impossibilidade de nomear o todo, e que oferece múltiplas experiências fora da palavra.

A imagem de Ariadne é uma das mais conhecidas na arte greco-romana e continua sendo identificada nos dias atuais. Uma das razões para isso talvez seja a intensidade com que alguns artistas renascentistas a reintroduziram na arte ocidental. Embora desde o Renascimento alguns artistas tenham associado o sono às mulheres quase que exclusivamente, os artistas medievais retrataram as figuras adormecidas como homens e, no mundo greco-romano, as figuras adormecidas masculinas e femininas aparecem com a mesma frequência (MCNALLY, 1985, p. 152). Na arte greco-romana, algumas figuras dormentes entram e saem de circulação, porém a figura de Ariadne é uma das mais duradouras, fornecendo um fio de continuidade.

Sendo assim, nesse pequeno álbum de imagens foi feito um recorte de duas posturas paradigmáticas e inteiramente ligadas à narrativa mítica e a obras da arte ocidental: as representações da melancolia provocada pelo abandono e o êxtase. Essa polaridade se condensa na figura guia da montagem: a imagem de Ariadne, colocada no início de cada grupo a título de abertura, aciona os próximos passos do caminho visual no álbum de imagens. De fato,

Ariadne oferece o importante fio condutor para entrar no sentido da composição, confirmado pelos vínculos com outras figuras da montagem. Não há uma interpretação preconcebida, mas a partir da figura guia de cada grupo é possível multiplicar análises dentro de um processo de sobrevivência da imagem, seja pela sua transmissão, recepção ou diversidade.

A sobrevivência da imagem foi um dos alvos dos estudos de Aby Warburg (1866-1929). O seu *Atlas Mnemosyne*, inacabado e talvez mais ambicioso projeto, tinha por objetivo tornar compreensível de maneira visual o complexo processo de circulação das imagens coletivas dentro da história ocidental. Na Apresentação do livro *Histórias de fantasmas para gente grande*, Leopoldo Waisbort cita que

Warburg cunhou a expressão “vida póstuma” (*Nacheleben*, de difícil versão) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados. (WARBURG, 2015, p. 5).

Pois, para Warburg a *Nachleben* (sobrevivência ou pós-vida, a tradução pode variar de acordo com o autor) exige ir além da simples busca por uma significação da imagem, implica perseguir sua “vitalidade”. Trata-se de uma busca da “[...] passagem da vida para a arte [...], a arte não era para Warburg, uma simples questão de gosto, mas sim uma questão *vital*. Tampouco a história era para ele uma simples questão cronológica, mas antes um remoinho, um debate da ‘vida’ na longa duração das culturas.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 85, grifo do autor). Para Warburg, a sobrevivência das imagens tem suas próprias regras e dinâmica. Para ele, o tempo da imagem não era o mesmo tempo cronológico da história. A *Nachleben* é a própria temporalidade da imagem, sua mobilidade, seus aspectos ocultos e suas transformações. Por conseguinte, como desdobramentos do último capítulo da presente dissertação, as imagens foram reunidas por afinidades, colocadas juntas e lidas simultaneamente. Constatam-se assim suas sobrevivências, revelando que a imagem atua como instrumento da memória social e que pode ser inserida em diversas culturas, onde pode ser remodelada em função de novos contextos.

Seria um engano, contudo, não considerar que em alguns momentos da presente pesquisa foi preciso embrenhar em um “labirinto”. Explorar esse “labirinto” foi uma escolha própria e foi gratificante a tarefa de percorrer os caminhos “misteriosos”, conhecer seus traços e, em algum momento, formar respostas fundamentadas e compreensíveis. Para isso, foram necessárias inúmeras leituras e pesquisas sobre a escultura *Ariadne* do Vaticano e o acervo cultural referente à personagem, que envolve obras literárias e visuais. E só assim, depois de

compreender esse “fio”, entrar no “labirinto” e confrontar os “obstáculos” foi possível “conquistar” argumentos até uma “saída” para a construção da escrita desta dissertação.

1 RELAÇÕES ENTRE ARTE, POLÍTICA E CULTURA

Este capítulo trata, em sentido abrangente, da possibilidade da arte expressar a essência política do ser humano. Assim, inter-relacionada com o mundo, pode-se observar a arte como uma troca que proporciona o reconhecimento dos multifacetados pensamentos entre patrocinador e artista.

Dessa forma, para iniciar a biografia do objeto artístico a questão fundamental aqui desenvolvida referiu-se à relação entre arte, política e cultura. O interesse se concentra em imagens políticas que se articulam em variadas leituras, ou seja, a variação do tipo de recepção do objeto de acordo com as necessidades políticas (individual ou coletiva) e as circunstâncias históricas.

Para iniciar este estudo dedicou-se atenção à funcionalidade dos espaços de exposição do Vaticano que interessam para tentar entender a recepção da estátua, que em 1512 foi identificada como *Cleópatra*. Foram apontadas também características do mecenato do papa Júlio II e foi apresentada uma visão breve da sua história de vida, bem como foram indicadas algumas de suas motivações sobre a utilização da estatutária, então reconhecida como *Cleópatra*, algumas outras obras e espaços.

1.1 Preliminares históricas

Alguns fatos relevantes da cronologia histórica que antecederam a aquisição da estátua, então identificada como *Cleópatra*, pelo papa Júlio II em 1512 são apresentados. Todos os acontecimentos são importantes, mas alguns deixam suas marcas não apenas no momento do seu acontecimento, eles particularizam as gerações futuras. Em razão disso, conhecer esses momentos importantes da História é fundamental para a compreensão dos processos de recepção das cópias que hoje são conhecidas.

O governo de Roma empreendeu uma política expansionista a partir do século V a.C., iniciada com a conquista do sul da Etrúria e da região do Lácio. Até o final do século IV a.C., os povos que viviam na Península Itálica também foram completamente dominados. Roma tinha interesse na Sicília porque era uma grande produtora de trigo. Interessava-se também pela Península Ibérica (produtora de prata) e pelo controle do comércio que era dominado pelos

cartagineses. As Guerras Púnicas envolveram Roma e a região de Cartago para obter o controle do comércio no Mediterrâneo ocidental. Os romanos venceram a Primeira Guerra Púnica (264 a.C.-241 a.C.) e passaram a dominar a Sicília, a Sardenha e a Córsega. No final do século venceram a Segunda Guerra Púnica (218 a.C.-201 a.C.), dominando o Mediterrâneo ocidental. Todas essas conquistas trouxeram riquezas para Roma que se desenvolveu e teve seu exército fortalecido, que não obstante, passou a atacar os estados helenísticos do Mediterrâneo Oriental, conquistando algumas regiões na Europa Oriental: Macedônia, Grécia, Ásia Menor e Síria. A Terceira Guerra Púnica (149 a.C.-146 a.C.) teve como pretexto o conflito entre a região de Cartago e a Numídia, aliada de Roma. A região de Cartago foi devastada pelos romanos que passaram a dominar o Norte da África também (hoje o norte da Tunísia e Argélia).

Grandes mudanças estruturais, sociais e culturais foram possibilitadas devido a incorporação das colônias gregas do sul da Península Itálica e o período das Guerras Púnicas, que, por sua vez, foram responsáveis por importantes mudanças políticas. Esse tipo de helenização praticada por Roma difundiu temas fundamentais para sua própria arte. Vale a pena ressaltar também que conceitos como helenização e romanização são ideias modernas. Como lembram os professores Pedro Paulo A. Funari e José Geraldo Costa Grillo:

Gregos e latinos nunca conceberam tais conceitos e teriam ficado espantados se os conhecessem. Eles se adquirem sentido como criações modernas que procuram reproduzir, para entender os antigos, noções modernas de assimilação e adoção de valores de povos ocidentais conquistadores que pensaram, em termos positivos, na adoção de seus costumes e meios de conceber o mundo. A americanização constitui, em certo sentido, o mais acabado uso moderno dessa noção. (2014, p. 214).

Os romanos abarcaram da Grécia uma cultura, além de numerosos elementos da arte que foram utilizados nas cidades romanas, em seus urbanismos e suas arquiteturas. De acordo com o arqueólogo e historiador francês, Paul Marie Veyne:

Em Roma, a civilização, a cultura, a literatura, a arte e a própria religião provieram quase inteiramente dos gregos ao longo do meio milênio de aculturação; desde sua fundação, Roma, poderosa cidade etrusca, não era menos helenizada que outras cidades da Etrúria. Se o alto aparelho de Estado — imperador e Senado — permaneceu, no principal, estranho ao helenismo (tal era a vontade de poder entre os romanos), em contrapartida o segundo nível institucional, o da vida municipal (o Império Romano formava um corpo cujas células vivas consistiam em milhares de cidades autônomas), era inteiramente grego. Desde o século II antes de nossa era, a vida de uma cidade do Ocidente latino era idêntica à de uma cidade da metade oriental do Império. E na essência essa vida municipal, completamente helenizada, servia de quadro para a vida privada. (2009, pp. 12-13).

Através das guerras, mais que absorver uma concepção cultural, os romanos também se apossaram, sob a forma de espólios, dos objetos dos povos conquistados. Muitos desses espólios de guerra, especialmente os gregos, eram obras de arte que foram transportadas para Roma e depois utilizadas como ornamentos de residências, edifícios públicos, praças e templos. Era

costume dos generais vencedores das batalhas decorar, com os despojos dos territórios conquistados, locais representativos em Roma. Ademais, esses generais pretendiam unir seus nomes a importantes obras públicas para obter apoio popular. Assim, mais uma vez, a atividade política se refletia na arquitetura com as edificações sendo ornamentadas com obras de arte gregas. A elite romana e os governantes tinham em suas residências verdadeiros depósitos de arte com objetos gregos autênticos ou cópias. Afora a decoração com quadros, pintados com modelos gregos, cópias de pinturas famosas dos mestres da Grécia ou criações contemporâneas ao estilo dos modelos clássicos. Pode-se, então, fazer aqui uma síntese que nesse momento os romanos usaram desenhos e padrões gregos em sua arquitetura, adquiriram a arte grega e empregaram artistas gregos. Assim, durante a República, a arte romana estava enraizada em sua herança etrusca, mas a expansão territorial trouxe maior exposição às artes de outras culturas.

Todavia, os romanos eram dependentes da produção e remessa de grãos do Egito; e Alexandria se tornava um centro cultural e econômico cada vez mais importante não só do Egito, mas de todo o Mediterrâneo. A instabilidade política da região devido às sucessivas rebeliões egípcias, a corrupção política e o confronto com poderosos adversários sírios, levou Roma a enviar exércitos para “proteger” o país como se fosse uma província de seu império. Ao mesmo tempo, Marco Antônio e Otaviano Augusto passaram a lutar entre si pelo poder em Roma. Marco Antônio governava as províncias romanas no Oriente, ao passo que Otaviano Augusto administrava o lado ocidental do Estado romano. Marco Antônio se estabeleceu em Alexandria e Otaviano Augusto permaneceu em Roma. Marco Antônio manteve uma relação amorosa com Cleópatra. Essa atitude foi considerada um insulto por Otaviano Augusto que utilizou esse momento para iniciar uma campanha para desmoralizar Marco Antônio diante do povo romano. Dessa forma, o Egito permaneceu independente até Otaviano Augusto derrotar Marco Antônio e Cleópatra na Batalha de Ácio em 31 a.C..

Durante o império de Augusto, os artistas romanos criaram um novo estilo⁸, um idealismo enraizado nas experiências cotidianas, porém fortemente influenciados pelos ideais clássicos gregos. Como a arte do retrato que foi impulsionada e estava presente tanto nas representações dos governantes e políticos quanto nas representações do cidadão comum. Como também, nos eventos históricos contemporâneos que eram registrados em monumentos públicos, contribuindo assim imensamente para a propaganda imperial romana.

⁸ Aqui é necessário enfatizar que a palavra estilo refere-se à concepção de tema, pois a ideia não é de um caráter único, fechado em uma determinada concepção.

No início de seu governo, Augusto iniciou uma política que retomava antigos códigos de comportamento e de conduta. Sua intenção era restaurar tradições romanas que, segundo seu pensamento, estavam ameaçadas pelas influências culturais estrangeiras de um Império composto por inúmeros e distintos territórios. Nesse viés, as reformas de Augusto também tinham como objetivo o fortalecimento de seu poder.

Apontando agora para as Artes, tanto a literatura quanto as artes visuais em geral deveriam promover os novos valores do Império. Dessa forma, as concepções negativas que Roma enxergava no Egito foram vinculadas na propaganda imperial. O Egito foi considerado uma região de excentricidade. Augusto fazia referências perniciosas contra Marco Antônio e Cleópatra. A Rainha do Egito foi considerada uma pessoa cruel e Marco Antônio estereotipado como discípulo de Dioniso, que andava embriagado por Alexandria e em meio à toda sorte de prazeres materiais. Outra atitude bastante incisiva foi que, após a Batalha de Ácio, foram cunhadas moedas com a inscrição *Aegypto capta*, e dessa forma, utilizadas como um instrumento de poder. No anverso está a figura de Augusto: sua efígie não foge à regra das demais representações nesse período, uma representação sem adereços. Quanto ao reverso, os dizeres *Aegypto capta*, ou seja, o Egito capturado, e um crocodilo, símbolo usualmente atribuído ao Egito, visto o Rio Nilo ser um dos habitats desse animal, não comum em outras regiões do Mediterrâneo. Simbolicamente, o reverso representa a conquista do Egito e sua anexação aos domínios de Roma. Os obeliscos egípcios também foram levados para Roma, como mais uma forma de mostrar a subordinação egípcia, posto que o obelisco simbolizava o mundo espiritual desse povo. Era um símbolo de celebração de divindades, bem como, de proteção das energias que se formavam nas cidades e seus arredores como tempestades e outros eventos da natureza.

Estátuas egípcias testemunharam esse processo de integração cultural em que Roma mostra conquista e domínio do mundo. Não obstante, Roma utilizou objetos egípcios como troféus, que lhe ajudaram a se constituir como uma cosmópolis⁹, participando na composição da sua sociedade, cultura e religião.

Muito além da aquisição das estátuas originárias do Egito e Grécia, o mundo romano também produziu esculturas com temas egípcios e gregos. Além da tradição, há inúmeros fatores para que objetos de arte fossem copiados ou feitos como modelo para um novo exemplar. “Sem dúvida, o maior número de cópias feitas na Antiguidade, se realiza para

⁹ A palavra cosmópolis foi utilizada aqui não apenas no sentido de uma grande cidade, mas essencialmente no sentido da palavra grega *cosmopolis* (plural: *cosmopoleis*), apontando para a ideia de "cidade universo".

abastecer o mercado romano de esculturas gregas de renomados artistas.”¹⁰ (NOGUÉ, 2003, p. 17, tradução nossa). Em alguns casos as obras originais foram levadas para Roma, como o que aconteceu no Saque a Corinto (146 a.C.), quando a cidade foi destruída pelo exército romano, além de ter todo seu patrimônio e obras de arte saqueados. Porém, em muitas situações, os romanos recorreram às cópias para conseguir analisar tecnicamente a obra, era um modo de perceber os volumes, matizes e dimensões. As cópias de esculturas de bronze gregas eram reproduzidas em mármore e foi precisamente dessa maneira que a maioria das esculturas da Antiguidade chegou até nós.

Assim, a arte grega era considerada um patrimônio e, muitas vezes, as cópias romanas transmitiam a fortuna visual desse legado. Esse patrimônio iconográfico e estilístico grego era bastante utilizado como ponto de partida para uma nova leitura das imagens adaptadas ao vigente contexto romano. Desse modo, o copista poderia estar próximo da obra original ou utilizar uma liberdade artística para diversificar de modo considerável ou não o modelo copiado. Além da cópia feita a partir de um original grego em bronze, existiam aquelas cujo copista teve que recorrer a uma cópia posterior, pois não teve acesso à obra original. Como consequência muitas cópias tiveram uma perda do seu valor originário e um novo valor produzido. Era a transformação conceitual da imagem com a finalidade de uma nova construção visual para atender uma narrativa contemporânea. Também o local para o qual as obras eram destinadas era de grande importância, pois sua localização estava diretamente atrelada ao seu efeito narrativo. Todo esse processo ocorrido com as cópias romanas na Antiguidade foi repetido com motivações semelhantes em outros momentos históricos.

Durante o Renascimento, que de acordo com as periodizações históricas se desenvolveu entre o início do século XV e o século XVI, decorrendo entre o final da Idade Média e o Maneirismo, os ateliês italianos mantiveram uma intensa atividade de cópia de originais antigos. Vale lembrar que a História aponta que os estudos iniciais da Arqueologia surgiram no século XVI, quando foram apresentadas argumentações relacionadas aos métodos usados para análises de achados de organizações sociais que existiram antes da introdução da escrita. Dessa forma, os artefatos e obras encontrados naquela época nas escavações arqueológicas, que seriam fornecidos às coleções romanas, foram antes de tudo manuseados já com alguma técnica específica nas oficinas. Inclusive aquele era o momento ideal para a

¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “Sin duda la mayor cantidad de copias hechas en la Antigüedad, se realiza para abastecer el mercado romano de esculturas griegas de los más afamados artistas.”

análise, estudo e cópia em detalhes das obras mais representativas da Antiguidade.¹¹ Conseqüentemente, começou assim uma longa série de cópias, reproduções em escala e inúmeras gravuras. O artista renascentista adotou uma consciência de que a sua produção artística era uma criação subjetiva, elaboração da imagem artística com base no conhecimento prévio dos modelos greco-romanos, e não uma mera reprodução.

Posto isso, pode-se analisar que essa conexão entre o Renascimento e o mundo clássico, feita através de achados arqueológicos e manuscritos antigos, foi “[...] uma deliberada construção de afinidades.” (RAGAZZI, 2010, p. 7). Isso porque os primeiros humanistas do Renascimento, para interromper alguns elos com a estrutura feudal e desgastada da Idade Média e valorizar a Antiguidade clássica, tiveram ao seu alcance poucas evidências e resquícios arqueológicos sobre essa civilização. Porém, com o desenvolvimento da sociedade moderna, eles passaram a ser cada vez mais influenciados por imagens simbólicas das fontes de referências encontradas nas recentes descobertas de elementos da cultura greco-romana. O imaginário renascentista estava repleto de símbolos originários da tradição antiga, embora estivessem em construção novos ressignificados, reverberação de um passado agregado à memória. Ou seja, todo esse processo contribuiu para a construção de um imaginário das diversas representações do mundo antigo. Como aponta o professor Ragazzi em sua tese, “A maneira com que esses homens passaram a se relacionar com aquela época é, por conseguinte, não tanto um restabelecimento do antigo, mas antes uma sua recriação.” (2010, p. 7).

Utilizar uma obra clássica como modelo para dar importância e notoriedade na gênese da obra que se estava produzindo é um aspecto do Renascimento, que foi marcado também pela observação e idealização da natureza, talvez buscando entendê-la.

[...]as publicações do Renascimento italiano em matéria de teoria e de história da arte insistiram, em contrapartida, no fato de que a arte tem por missão ser uma imitação direta da realidade. [...] e a teoria da arte arranca de um esquecimento milenar uma concepção que, evidente na Antiguidade, fora rejeitada pelo Neoplatonismo e praticamente desconsiderada pelo pensamento medieval, e que pretendia que a obra de arte fosse a reprodução fiel da realidade; não contente aliás em arrancar essa concepção do esquecimento, a teoria da arte, em pleno conhecimento de causa

¹¹ Anterior a esse período pode-se citar, Flavio Biondo (1392-1463) que foi um historiador italiano, renascentista humanista, que criou um guia sistemático e documentado para as ruínas e topografia da antiga Roma no início do século XIV, em um período em que as ruínas da antiga Roma eram ignoradas. Também Ciriaco de Ancona (1391-1455), conhecido por seu apelido, Ciriaco de’Pizzicolti, foi um famoso arqueólogo, humanista e viajante italiano da primeira metade do século XV. Viajou pelo sul da Itália, Grécia, Egito e Oriente. Durante viagens de comércio fez numerosos compêndios de inscrições, colecionou manuscritos e antiguidades. Anotou suas descobertas arqueológicas em seu diário — *Commentarii*, em seis volumes. Também comprou um grande número de documentos que usou para auxiliar a escrita desses volumes. Durante as inúmeras viagens descreveu detalhadamente monumentos e ruínas antigas fazendo ilustrações. Embora sua coleção tenha sido destruída por um incêndio em 1514 na biblioteca de Alessandro e Costanzo Sforza em Pesaro, alguns de seus cadernos autografados ou cópias que amigos fizeram de seus textos resistiram ao tempo.

promove-a à dignidade de um verdadeiro programa artístico. (PANOFSKY, 1994, pp. 45-46).

Decerto que a menção de Panofsky sobre o projeto artístico renascentista coloca a natureza e os modelos da Antiguidade como mecanismos para os artistas renascentistas iniciarem uma nova forma do pensar artístico. Para os artistas do início do Renascimento as esculturas antigas eram sinônimo de perfeição, pois foram concebidas pela genialidade dos grandes artistas da Antiguidade clássica através da observação da natureza e, além disso, seguir seus modelos dava credibilidade às obras contemporâneas. Na prática, esses artistas utilizaram a escultura antiga como um referencial que os levaria à imagem que haviam projetado do mundo antigo e que deveria ser recriado. Pode-se pensar que a utilização das esculturas originárias da Antiguidade como modelo se tornou, após algum tempo, um projeto político-pedagógico. Talvez tenha sido pedagógico porque definiu e organizou as atividades artísticas em um processo de ensino e aprendizagem. Assim como tenha sido político porque foram utilizados espaços de formação de artistas que atuaram individualmente e/ou coletivamente na sociedade. Bem como tenha sido um projeto porque reuniu esforços temporários para criar um produto final. Dessa forma, esse projeto obteve sucesso, pois foi uma mistura entre a teoria e a prática, conforme aponta Ragazzi, “Pintores e escultores reuniam-se em torno dos grandes modelos da escultura antiga para estudar, e esse pode ser definido como um momento inaugural em que foi oficializado o estudo a partir da escultura monumental.” (2010, p. 22). O professor também apresenta exemplos de espaços abertos para esse tipo de prática, como o Jardim de San Marco e a própria cidade de Roma (RAGAZZI, 2010, pp. 22-23).

Parte da vasta coleção de esculturas antigas da família Medici encontrava-se no Jardim de San Marco, uma de suas propriedades em Florença. A partir do final da década de 1480, Lorenzo o Magnífico abriu as portas desse seu jardim para que artistas pudessem estudar e copiar as esculturas antigas de sua coleção. Ragazzi (2010, p. 22) comenta sobre a definição de primeira academia dada por Giorgio Vasari (1511-1574) para descrever esse jardim. O local é considerado um verdadeiro primeiro centro da alta formação artística, embora o conteúdo didático rigorosamente, só tenha sido estabelecido na *Accademia del Disegno* que foi fundada por Vasari em 1563 e patrocinada por Cosimo I (1519-1574). Contudo, o processo teórico propriamente dito já era conhecido desde o início do século XVI e praticamente imprescindível para os artistas da época.

A cidade de Roma, com toda sua fortuna arqueológica e, em especial, durante o pontificado de Júlio II (1503-1513), passou também a exercer a condição de uma grande academia. De acordo com o professor Marques (2013b), a reunião a partir de 1506 no *Cortile*

del Belvedere das esculturas consideradas naquele momento modelos emblemáticos e insuperáveis da Antiguidade, juntamente com a apresentação dos afrescos da Capela Sistina e a decoração da *Stanza della Segnatura* deram uma nova dimensão ao tema das cópias de modelos antigos¹². Acrescenta ainda que dois grandes escritores, Pietro Bembo (1470-1547) e Giovanni Francesco Pico della Mirandola (1469-1533), identificaram a importância de Roma na formação dos novos artistas e que partir daquele momento a cópia dos antigos modelos literários deveria considerar também a cópia das grandes obras que estavam sendo construídas e expostas no Vaticano¹³.

A utilização de estátuas da Antiguidade em um jardim renascentista não foi feita apenas por um pensamento estético sobre as diferentes formas de arte, técnica artística, relação entre matérias e formas. Ela veio de um passado idealizado e serviu para compor um ambiente no qual o papa poderia encenar e materializar seus desejos. O *Cortile* e as coleções de antiguidades anteriores a 1550 podem ser entendidos como parte integrante de um projeto complexo para recriar uma verdadeira vila da antiguidade, conforme demonstra James Ackerman no seu artigo *The Belvedere as a Classical Villa*.

Que o Cortile del Belvedere seja um monumento de uma Roma em rápida expansão, escolhido para ser representado em moldes antigos, não é mero acaso. Não foi apenas a primeira construção verdadeiramente monumental a surgir da cidade medieval, mas uma na qual, pela primeira vez, um antigo senso de escala e composição espacial foi revivificado em um conjunto de detalhes cuidadosamente reunidos entre as ruínas. [...] Na verdade, nenhuma igreja, palácio ou vila contemporânea estava tão completamente livre dos impedimentos da tradição e dos hábitos, mas aqui uma forma ou arquitetura que havia sido extinta desde os tempos

do Império, tem suas correntes principais subitamente trazidas à vida. (1951, p. 83, tradução nossa)¹⁴.

¹² Cf. MARQUES, 2013b: “[...] precisamente il 1º novembre 1512, Michelangelo rendeva pubblici, consoddisfazione di tutta la città, come scrive il Vasari, gli affreschi della volta della Cappella Sistina. Nel corso dello stesso anno, Raffaello concludeva il più ambizioso programma di ricostituzione del mondo antico nella storia dell’arte, la decorazione della Stanza della Segnatura, un’altra committenza di Giulio II, che terminava così il suo pontificato (sarebbe morto il 21 febbraio 1513) come il papa che aveva permesso ai due maggiori artisti italiani la realizzazione dei loro capolavori pittorici.”

¹³ Cf. MARQUES, 2013b: “In effetti, i due grandi letterati si accorgono di trovarsi davanti a un fatto nuovo: il dibattito sull’imitazione dei modelli letterari e rettorici antichi a Roma doveva prendere in considerazione, d’ora in poi, anche l’imitazione dei grandi monumenti artistici che stavano sorgendo in Vaticano negli anni 1506-1512, ossia, le sculture del Cortile delle Statue e l’assimilazione di essi da parte degli artisti moderni.”

¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “That the Cortile del Belvedere should be the one monument of a rapidly expanding Rome chosen for representation in ancient dress is not mere chance. It was not only the first truly monumental construction to rise out of the mediaeval city, but one in which for the first time an ancient sense of scale and spatial composition was revivified in a vocabulary of details studiously gathered among the ruins. [...] In fact, no contemporary church, palace, or villa was so completely free of the impediments of tradition and habit, for here a form or architecture which had been extinct since imperial times mains suddenly brought to life.”

Dessa forma, a função conativa das estátuas do jardim teve um papel significativo no processo de potencializar as semelhanças com uma *villa dell'antichità*. Na mensagem para o espectador através daquelas esculturas, percebia-se um esforço, uma intenção de convencer que uma nova Roma estava surgindo. E a mensagem de suas imagens carregaram os argumentos para essa persuasão.

Não posso acreditar que as semelhanças no conceito geral entre o projeto de Bramante e uma vila antiga sejam circunstanciais. Estou convencido, ao contrário, de que Júlio II encomendou especificamente seu arquiteto para compor no estilo romano, e que os planos foram o resultado de considerável pesquisa arqueológica. (ACKERMAN, 1951, pp. 83-84, tradução nossa)¹⁵.

James Ackerman (1951) segue no artigo fornecendo informações sobre as semelhanças dos palácios do Vaticano com uma vila romana. Segundo ele, Donato Bramante (1444-1514)¹⁶ provavelmente deixou-se envolver no movimento de descoberta e análise dos monumentos do Império Romano. A literatura antiga também serviu de fonte de inspiração direta para a sua obra, como nos *Anais* de Tácito e *Vidas dos Doze Césares* de Suetônio nas passagens das descrições da *Domus Aurea* de Nero. Também relaciona o Hipódromo do Palatino das *Cartas* de Plínio, o Jovem, onde há a descrição de uma galeria elevada com grandes janelas que se conecta à parte principal da vila ao lado de um hipódromo. Inclusive o hipódromo é descrito por Plínio mais como um jardim do que uma obra arquitetônica, o que sugere a forma geral do *Cortile*. “A escolha de formas arquitetônicas semelhantes associando a nova cidade de um lado do Tibre com as ruínas do outro, certamente acrescentou à imagem de Júlio como o novo César, restaurando a Roma da Igreja à condição da Roma dos Imperadores.” (ACKERMAN, 1951, p. 88, tradução nossa)¹⁷.

¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “I cannot believe that the similarities in general concept between Bramante's project and the ancient villa are circumstantial. I am convinced, rather, that Julius II specifically commissioned his architect to compose in the Roman style, and that the plans were the result of considerable archeological research.”

¹⁶ Donato Pascuccio d'Antonio foi nomeado em 1503 como superintendente geral de toda a construção papal. Consolidou o objetivo de Júlio II recriando o antigo império dos Césares na Roma contemporânea através da arquitetura e urbanismo. Em 1508, este projeto foi posto em prática, remodelando vias e praças de Roma, tornando-a uma cidade renascentista e rompendo com o traçado urbano medieval. Conhecido como Bramante, projetou a nova Basílica de São Pedro, cuja pedra fundamental foi colocada em 18 de abril de 1506, no local onde fora removida a antiga Basílica de Constantino.

¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “The choice of similar architectural forms associating the new city on one side of the Tiber with the ruins on the other, certainly added to the image of Julius as the new Caesar, restoring the Rome of the Church to the status of the Rome of the Emperors.”

Um lugar análogo a uma vila antiga estava disponível e obras exemplares da Antiguidade estavam expostas, assim sendo, o uso dessas esculturas como modelo foi mantido durante todo o Renascimento e firmou-se como um arcabouço metodológico das academias. Ou seja, através da utilização de obras clássicas como modelo dava-se credibilidade às obras que estavam sendo produzidas.

O período artístico modernamente conhecido como Maneirismo foi ocorrendo ao longo de todo o século XVI, apresentou uma clara tendência para a estilização exagerada e um esmero nos detalhes que extrapolavam o equilíbrio clássico do Renascimento. Porém é oportuno evidenciar que no final do século XVI, as esculturas do *Belvedere* já estavam estabelecidas como modelos de perfeição artística e deveriam ser seguidas. Giovanni Battista Armenini (1530-1609), autor maneirista, apontou a função didática das esculturas clássicas reunidas no *Cortile*. Porém pressupunha que a arte pudesse ser ensinada e aprendida através de um tipo de cartilha. Dessa forma, defendia uma ruptura com a metodologia de aprendizado vigente e uma nova leitura do programa renascentista. Segundo Armenini, a educação artística começaria com numerosos exercícios de desenho para somente depois iniciar o estudo da pintura e escultura dos mestres da Antiguidade. É importante citar o livro *De' veri precetti della pittura*, publicado por Armenini em 1587, que pretendia fornecer “[...] aos iniciantes, aos estudantes e amantes das belas artes [...]”¹⁸ (ARMENINI, 1587, Conclusione dello authore, tradução nossa) as regras necessárias para se tornar um artista. Armenini explicou, através desse tratado totalmente pedagógico, a importância em estudar as esculturas antigas para aprender os métodos e técnicas dos mestres mais renomados. Nessa publicação enumerou as obras-primas da Antiguidade: “[...] quais são estas estátuas: Laocoonte, Hércules, Apolo, Torso Belvedere, Cleópatra, Vênus no Nilo com algumas outras em mármore, todas colocadas no Belvedere, no Palácio Papal do Vaticano.”¹⁹ (ARMENINI, 1587, p. 61, tradução nossa), ou seja, sustentava o posicionamento com relação ao papel didático das esculturas clássicas reunidas no *Belvedere*. Dessa forma, “[...] o pátio do Belvedere é apontado como referência para as melhores esculturas de Roma que, a partir de então, seriam estudadas pelos artistas, fazendo cópias para os monarcas europeus e

¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “[...] a i principianti, a gli studiosi, et alli amatori delle belle arti [...].”

¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...] le quali statue sono queste: it Laocoonte, l'Ercole, l'Apolo, il Torso grosso, la Cleopatra, la Venere et il Nilo con alcun'altre pur di marmo, che tutte sono poste in Belvedere nel Palazzo Papale sul Vaticano.”

finalmente sendo reproduzidas em gesso para as primeiras Academias de Artes.”²⁰ (NOGUÉ, 2003, pp. 20-21, tradução nossa).

Após essa perspectiva de momentos históricos importantes, percebe-se que analisar a arte apenas como reação ao contexto histórico-político-social é desconsiderar a pluralidade de sua produção. Outrossim, somente considerar as articulações estéticas é ignorar que a produção artística está ligada a referenciais externos. A opção neste trabalho foi por uma reflexão no cruzamento de todos esses processos, sobre o estudo da história da arte considerando a crítica, a concepção, a estética e a política. E diante destas distintas formulações, analisar o objeto de arte no seu aspecto formal dentro de um grande panorama que envolva patrocinadores, construção da memória, espaço geográfico, recepção, personagens e artistas.

1.2 Mecenato de Júlio II

A fim de melhor compreender as características que podem compor um mecenato, este subcapítulo foi dedicado ao papa Júlio II, traçando seu perfil e que tipo de arte e iconografia ele patrocinou.

Segue-se com um resumo sobre a vida de Giuliano della Rovere (1443-1513), nascido em Albisola, na República de Gênova. Sobrinho do Papa Sisto IV (Francesco della Rovere), pouco depois de o seu tio ser eleito Papa em 1471, foi nomeado bispo de Carpentras, na França. No mesmo ano foi promovido a cardeal para a basílica *San Pietro in Vincoli* — Roma, a mesma igreja ocupada por seu tio. Graças a este, passou a ter grande prestígio e ocupou simultaneamente vários cargos influentes, inclusive foi nomeado arcebispo de Avinhão e outras oito dioceses. Sua representatividade cresceu ainda mais quando influenciou de maneira expressiva parte do pontificado de Inocêncio VIII²¹. Giuliano della Rovere apoiou a eleição do cardeal Piccolomini de Milão, que seria o Papa Pio III, porém este teve um breve pontificado

²⁰ O texto em língua estrangeira é: “[...] el patio del Belvedere el referente para las mejores esculturas de Roma que irán desde entonces a estudiar los artistas, intentarán tener en copia los monarcas europeos y finalmente se reproducirán en yeso para las primeras Academias.”

²¹ Permaneceu no pontificado de 29 de agosto de 1484 até a data da sua morte em 25 de julho de 1492.

devido ao seu estado de saúde²². Della Rovere obteve o apoio de César Bórgia²³ através do seu prestígio diplomático e foi eleito com o voto unânime dos cardeais. Em 26 de novembro de 1503, tornou-se o Papa Júlio II, tendo o fim do seu pontificado em 21 de fevereiro de 1513 com sua morte.

Júlio II é também conhecido como o papa que mais contribuiu com a arte e cultura em Roma e também como patrocinador de alguns dos principais artistas do Renascimento. Em 1506 foi o fundador da pedra fundamental da nova basílica de São Pedro com Donato Bramante trabalhando na sua construção. Graças ao seu mecenato, Rafael Sanzio (1483-1520) fez a decoração da *Stanza della Segnatura* e Michelangelo Buonarroti (1475-1564) trabalhou no teto da Capela Sistina e no mausoléu papal²⁴.

A Roma moderna que surgiu no século XVI teve o Papa Júlio II como um dos seus mais representativos ícones. Um fator determinante foi que ele escolheu os mais significativos artistas disponíveis naquele momento para produzir suas encomendas, embora não tenha sido uma pessoa que demonstrasse cultura e erudição (MENESES, 2015, p. 193). Considera-se que Júlio II não gostaria de ser recordado somente como o sucessor de São Pedro, que é o fundador da Igreja Cristã em Roma, mas também como o sucessor de Júlio César, um dos mais importantes líderes na transformação da república romana em um dos maiores impérios da história. Para atingir esse objetivo, um dos principais desafios de Júlio II seria possuir a coleção de arte mais importante de Roma da época.

Assim, Júlio II encomendou obras de arte e construções para todos os núcleos da Igreja Romana sob o seu controle e que fossem considerados importantes, o aporte destinado dependia do grau de relevância da entidade para seu idealizado programa de pontificado (MENESES, 2015, p. 193). Dessa forma, sua imagem e autoridade eram registradas na memória coletiva mesmo que ele não estivesse fisicamente no local. Essas encomendas e as inúmeras aquisições de obras da Antiguidade também podem ser consideradas como uma legitimação da hegemonia romana, que naquele momento se via abalada por vários fatores. Pode-se citar como exemplo

²² Pio III, nascido como Francesco Todeschini Piccolomini (1439-1503), foi papa por cerca de um mês, entre setembro e outubro de 1503. Tinha metade do corpo paralisado devido à gota (doença inflamatória causada pelo excesso de ácido úrico no sangue) e faleceu por complicações de sua doença.

²³ O Duque de Valentinois (1475-1507), era filho de Rodrigo Bórgia, eleito Papa Alexandre VI em 1492. É lembrado mais por sua desfaçatez, ganância e crueldade, embora tenha sido um exímio articulador e negociador político, além de excelente comandante militar. Foi imortalizado na obra *O Príncipe* de Maquiavel.

²⁴ O túmulo de Júlio II é um conjunto decorativo e arquitetônico encomendado em 1505 e finalizado em 1545, construído na basílica de *San Pietro in Vincoli*, em Roma.

as Grandes Navegações, onde portugueses e espanhóis conquistaram o Atlântico, abrindo caminho para as Índias e para o Novo Mundo, ratificando a primazia náutica nesse momento histórico.

Considera-se as ações de Júlio II mais como um comandante em campanha do que um papa. Ele inclusive comandou exércitos, o que era contra os dogmas da própria Igreja, que não permitia que o papa participasse de campanhas militares pessoalmente. Além disso, conquistou vários territórios para anexar aos Estados Pontifícios, como as regiões de Parma, Ferrara e Módena. Em 1503, solicitou aos nobres suíços que lhe enviasse soldados para sua proteção pessoal e do território pontifício²⁵. Em 1506, outorgou a Portugal o Tratado de Tordesilhas depois de receber uma embaixada do Rei D. Manuel I, bem como outra em 1513. Promoveu a criação da Liga Santa em 1511 para tentar expulsar os franceses para o norte da Itália, contendo as intenções expansionistas de Luís XII na Península. Obteve a restauração do domínio dos estados pontifícios, que logo se tornaram a maior potência da Península Itálica. Em outras palavras, tornou-se o senhor dos estados papais através do seu poder temporal e cultural, visto que também nas artes transformou Roma no maior centro artístico da Itália.

Júlio II adquiriu a estátua, naquele momento chamada de *Cleópatra*, no final de seu pontificado, em fevereiro de 1512, após meses de negociação com seu proprietário Angelo Maffei. Depois de várias leituras observou-se que a estátua já era reconhecida nos círculos artísticos e antiquários da época, o que contribuiu para sua valorização. A quantia paga pelo papa foi tão alta que parcelas ainda estavam sendo pagas durante o pontificado de Paulo III (1534-1549). Quando foi transferida para o Vaticano, a estátua então *Cleópatra*, foi instalada em um antigo sarcófago em uma fonte no lado nordeste do *Cortile del Belvedere* (Figura 2).

²⁵ A solicitação de Júlio II foi atendida em 22 de janeiro de 1506, quando chegaram ao Vaticano 150 soldados suíços para a tarefa (data oficial da formação da Guarda Suíça Pontifícia).

Figura 2 - Hendrick van Cleve III, *Vista dos jardins do Vaticano e da Basílica de São Pedro*, óleo sobre painel, c. 1580. Paris, Frits Lugt Collection. 71,5 cm x 101 cm



Fonte: FONDATION CUSTODIA, acesso em ago. 2021.

Pode-se dizer que a construção de uma autopropaganda papal através da coleção de esculturas antigas no *Belvedere* apontou para a escultura então *Cleópatra* como um paralelo às relações de Júlio César com a Rainha do Egito. Assim, observa-se que a identificação da estátua como *Cleópatra* foi bastante útil para Júlio II. A rainha Cleópatra era imediatamente reconhecida como uma imagem política forte, o que, provavelmente, não seria possível com a imagem de Ariadne ou de outra figura mitológica.

Além disso, pode-se considerar, nas decorações de algumas edificações encomendadas por Júlio II, a presença de imagens representativas de escudos, elmos, capacetes, peças de armaduras, couraças, entre outros elementos militares antigos. Uma iconografia que sistematicamente não pertenceria à temática religiosa e estaria voltada para as grandes conquistas dos imperadores romanos (MENESES, 2015, p. 195). A identificação da estátua como *Cleópatra* foi mais um instrumento no fortalecimento da figura papal, e, juntamente com a iconografia militar, formaram uma espécie de tentativa de preservação da Antiguidade até a Roma do Renascimento como um sinal da hegemonia romana, desde Júlio César até Júlio II.

A força da imagem de Cleópatra na escultura do Vaticano permitiu que essa identificação como a Rainha do Egito fosse preservada até o século XVIII. Essa potência semântica da imagem também atuou efetivamente para transmitir a mensagem de Júlio II.

Constatou-se, então, que no âmbito da iconografia pode-se ter uma ingerência política que se estabelece a partir de elementos e tendências preexistentes na arte. Vale aqui citar Hans Belting:

A questão das imagens dilui as fronteiras que separam as épocas e as culturas umas das outras, porque só para além de tais fronteiras se encontram as respostas adequadas. A marca histórica das imagens lê-se nos meios e nas técnicas com que surgem em cada época e, no entanto, são produzidas e geradas por temas tão intemporais como *morte, corpo e tempo*. Destinam-se a simbolizar e a representar a experiência do mundo [...]. (2014, p. 36, grifo do autor).

1.3 A trajetória da escultura: desde a casa da família Maffei até a Galeria das Estátuas

Neste subcapítulo analisa-se o efeito da identificação da estátua comprada pelo papa como *Cleópatra*. Também investiga-se, através dessa iconografia, a preservação da Antiguidade como um sinal da soberania romana. Igualmente é tratada a produção dos ambientes percorridos pela escultura, então *Cleópatra*, dentro do Vaticano. É importante lembrar que o local de exposição diz muito sobre o tipo de recepção desejada para a obra.

Dessa forma, foi importante destacar esse processo e alguns registros artísticos que contemplaram esses movimentos, visto que a estátua permaneceria no *Cortile del Belvedere* até a intervenção de Clemente XIV em 1771, quando foi finalmente valorizada dentro da estrutura do museu de esculturas²⁶. A entrada desse museu foi feita pela *Stanza della Cleopatra*, área mais ao norte do *Palazzetto di Belvedere*, para onde a estátua havia sido transferida.

Sabe-se que a estátua, então *Cleópatra*, foi comprada de Angelo Maffei, cuja família, nas décadas finais do século XV, era muito ligada à cúria papal. Seus membros destacaram-se em Roma como estudiosos e patronos de humanistas; escreviam editoriais de publicações; além de possuir uma rica coleção de manuscritos, estátuas, bustos, relevos, moedas, medalhas entre outros.

O pintor Amico Aspertini (1475-1552) ratificou a presença da estátua chamada de *Cleópatra* na casa da família Maffei, antes de ser colocada no *Belvedere*, através de um desenho

²⁶ O Papa Clemente XIV (exercício papal 1769-1774) decidiu fechar a lógia com paredes e janelas formando a Galeria das Estátuas; e no final da galeria foi criado o Salão dos Bustos. Então, fundou o Museu Pio Clementino em 1771 que atualmente possui 54 salas de exposição.

feito entre 1496 e 1503 (Figura 3). No entanto, Claudia Valeri²⁷, no artigo à *Revista Engramma*, conclui que “[...] as circunstâncias da descoberta da estátua do Vaticano não são conhecidas, embora algumas conjecturas possam ser propostas, mas foi corretamente levantada a hipótese de que ela não tenha permanecido por muito tempo na casa da família Maffei.”²⁸ (VALERI, 2019, p. 14, tradução nossa).

A referência para a construção do *Cortile delle Statue del Belvedere* está na Antiguidade e entre as esculturas adquiridas pelo Papa Júlio II que formaram o futuro núcleo dos Museus do Vaticano estavam: o *Apolo Belvedere*, a *Vênus Felix*, o *Torso Belvedere*, o *Grupo Laocoonte*, o *Meleagro* e a *Cleópatra*. Considera-se a obra, reconhecida naquele momento como *Cleópatra*, uma cópia romana (130-140 d.C.) de uma escultura da Escola de Pérgamo do século II a.C.. A figura feminina está reclinada, quase deitada, usando uma túnica com um de seus seios à mostra. Suas pernas estão estendidas e cruzadas apenas nas panturrilhas, a cabeça está apoiada no braço esquerdo e o braço direito sobre a cabeça.

²⁷ A professora Claudia Valeri obteve o título de Doutora em Arqueologia Clássica pela Universidade *La Sapienza* de Roma em 2003 e suas publicações são dedicadas à escultura romana com especial referência a coleção dos Museus do Vaticano. Desde 2007 é Curadora Assistente do Departamento de Antiguidades Gregas e Romanas dos Museus do Vaticano, lidando principalmente com o estudo, conservação e valorização das coleções de escultura.

²⁸ O texto em língua estrangeira é: “Non sono note le circostanze del ritrovamento della statua vaticana, anche se alcune congetture possono essere avanzate come si vedrà più avanti, ma è stato giustamente ipotizzato che in casa Maffei la monumentale scultura non dovette sostare a lungo.”

Figura 3 - Amico Aspertini, desenho, c. 1496-1503.
Londres, The British Museum. 254 mm x
423 mm



Fonte: GETTY RESEARCH INSTITUTE, acesso em jul.
2020.

Nesse momento é importante ampliar o entendimento sobre a concepção do *Cortile del Belvedere* e qual a contribuição desse tipo de ambiente para as pretensões do Papa Júlio II. Segundo a historiadora da arte Sylvie Deswarte-Rosa, no seu ensaio *O ramo de ouro e do saber* (2008, p. 272), a própria escolha de Giuliano della Rovere pelo nome Júlio evidenciou sua intenção de se mostrar pertencente a gens Júlia²⁹, uma das mais antigas linhagens da Roma Antiga, com membros que chegaram aos mais altos cargos da administração romana desde a República. Ou seja, o papa gostaria de ser reconhecido como descendente da estirpe cujo mítico ancestral era Ascânio, o filho do legendário troiano Enéas, fundador da cidade lendária Alba Longa, que, por sua vez, era, segundo a mitologia romana, filho da deusa Vênus.

²⁹ Linhagem da qual descendiam Caio Júlio César (100 a.C.-44 a.C.) e seu sobrinho e herdeiro Caio Júlio César Otávio Augusto (63 a.C.-14 d.C.).

Se inicialmente o intuito de Júlio II era reunir as obras-primas da Antiguidade no *Cortile del Belvedere*, após sair vencedor de campanhas militares, a aspiração seria uma autodeclaração como descendente da gens Júlia. Luiz Marques sublinha essa passagem de um conceito a outro na concepção do *Cortile*:

Em pouco tempo, as esculturas do *Cortile delle Statue* não eram mais apenas uma enciclopédia exemplar da arte antiga, no sentido pliniano, mas assumiram o caráter virgiliano de “marmorei lari”, ou seja, a representação de uma Roma antiga novamente sagrada, restaurada e refletida no pontificado de Júlio II. Não é por acaso que a inscrição “Procul este profani” (Eneida, VI, 258) foi, pelo menos desde 1509, o emblema daquele lugar, por assim dizer, sagrado, no qual se conservavam as estátuas vaticanas. Portanto, não é sem fundamento afirmar que, se no plano militar o papa nutria uma identificação latente com Júlio César, no plano político e religioso o seu pátio projetava na figura do Pontífice Máximo um novo rei-sacerdote de Roma [...]. (2019, pp. 320-321, tradução nossa)³⁰.

De acordo com as análises de Sylvie Deswarte-Rosa (2008, p. 273), nesse programa virgiliano do *Cortile delle Statue*, o fundador de Roma, protetor da gens Júlia e defensor dos domínios do Vaticano seria representado através da estátua *Apolo*. Também nas pinturas de Rafael Sanzio, que foi contratado por Júlio II para executar um ciclo de afrescos decorativos nas dependências do Vaticano³¹, são encontradas as personagens de Virgílio.

Na *Stanza della Segnatura*, o deus Apolo é introduzido na pintura *Parnaso*, um afresco executado entre 1509 e 1510, localizado na parte norte da sala, que representa o mitológico

³⁰ O texto em língua estrangeira é: “Le sculpture del nascente Cortile delle Statue in poco tempo non furono più soltanto un’enciclopedia esemplare dell’arte antica, in senso pliniano, ma assunsero il carattere virgiliano di “marmorei lari”, cioè, di rappresentazione di una Roma antica nuovamente sacra, restaurata e rispecchiata nel pontificato giuliano. Non è casuale il fatto che l’iscrizione “Procul este profani” (Eneide., VI, 258) sia, per lo meno dal 1509, l’emblema di quel luogo per così dire sacralizzato, in cui si conservano le statue vaticane. Non è dunque privo di fondamento affermare che, se sul piano militare il papa alimentava un’identificazione latente con Giulio Cesare, sul piano politico e religioso il suo Cortile proiettava nella figura del Pontifex Maximus un nuovo resacerdote di Roma [...]”

³¹ As Salas de Rafael são quatro ambientes decorados entre 1508 e 1524 por Rafael e seus discípulos. A primeira é a *Stanza della Segnatura*, onde o Papa Júlio II fazia suas reuniões e deliberações, possui os afrescos: *A Disputa do Santíssimo Sacramento*, a *Escola de Atenas*, as *Virtudes* e o *Parnaso*. A segunda sala é a *Stanza di Eliodoro* que foi decorada com quatro episódios bíblicos e a história da igreja. A decoração segue um programa político em torno dos movimentos de libertação italiana e possui as composições: *Missa de Bolsena*, a *Libertação de São Pedro*, o *Encontro de Leão*, o *Grande*, com *Átila* e a *Expulsão de Heliodoro do Templo*, além de cenas secundárias. O terceiro ambiente é a *Stanza dell’Incendio di Borgo*, que foi usada por Júlio II também para reuniões e mais tarde Leão X passou a usá-la para suas refeições. Ilustra as aspirações políticas de Leão X, em episódios anteriores como *A coroação de Carlos Magno*, *A justificação de Leão III*, *Fogo no Burgo* e a *Batalha de Óstia*. A quarta sala, *Stanza di Costantino*, foi uma homenagem a Constantino I (306-337), o imperador romano que reconheceu o cristianismo. Os painéis ilustram quatro episódios do triunfo da fé cristã: *A visão da Cruz*, a *Batalha de Constantino contra Maxêncio*, *O Batismo de Constantino* e *A Doação de Constantino*, e possui ainda pinturas com figuras papais e figuras alegóricas.

Monte Parnaso, onde Apolo está tocando uma lira de arco depois de abandonar a Grécia³². Esse espírito no sentido virgiliano de renovação é também encontrado no afresco *Incêndio no Borgo* (1514-1515), onde, à esquerda da composição, aparece Enéias, levando o pai Anquises nos ombros, acompanhado pela esposa e pelo filho Iulo; referência à queda de Tróia. O tema dessa obra é exaltar um suposto milagre ocorrido em 847, quando o Papa Leão IV³³, com sua bênção, impediu que um incêndio viesse a espalhar-se pelo Borgo, uma região romana populosa. A inclusão desse grupo parece apontar que a Roma antiga derivou das ruínas de Tróia, assim como a Roma renovada originou-se daquela destruída pelo incêndio de 847. Ainda nesse grupo, é possível reforçar a pressuposição de Júlio II de pertencer à descendência da gens Júlia através da presença da figura de Iulo, o fundador da gens Iulia e o primeiro da linhagem.

Consegue-se também apontar esse conceito virgiliano de renovação por ocasião da descoberta do grupo escultórico *Laocoonte*³⁴, quando Júlio II adquiriu o grupo em 23 de março de 1506 e o colocou, poucos meses depois, em um lugar de destaque no *Cortile*, juntamente com as estátuas *Apolo* e *Vênus Felix*. Em outras palavras, estavam juntos o deus Apolo como o protetor dos troianos e Vênus como a portadora da felicidade e da sorte, venerada como mãe de toda a nação romana. Assim, o Enéias de Virgílio foi guiado ao Lácio exatamente por Vênus em forma de estrela. A morte de Laocoonte (sacerdote de Netuno) e de seus dois filhos consistiu no primeiro indicador que levou Enéias a compreender que seu destino seria ter uma Tróia renovada através do povo romano. Visto que Laocoonte tenta alertar os troianos que o cavalo de madeira deixado às portas da cidade de Tróia era uma armadilha. A deusa Minerva envia duas serpentes que vêm do mar e atacam os filhos do sacerdote e depois o próprio Laocoonte, matando-os. Dessa forma, a queda de Laocoonte funciona como um presságio para a queda de toda a cidade, selando o destino de Tróia. Por isso, todo o programa escultórico do *Cortile* fazia de Roma seu ponto central, uma Roma que foi ressurgida e deveria ter Júlio II como seu protagonista. “O papa declara, assim, no *Cortile delle Statue* e nas *Stanze*, que ele descende de

³² Nessa obra, poetas antigos e modernos recebem a divina inspiração do deus Apolo. Pode-se identificar: Alceo, Corinna, Petrarca, Anacreonte e Safo. Ênio também está presente e escuta a declamação de Homero; Dante, Virgílio e Estácio estão ao seu lado. Tebaldeo, Boccaccio, Tibulo, Prepércio, Ovídio e Sannazzaro estão à direita e Horácio aparece sentado.

³³ Foi consagrado papa em 10 de Abril de 847 e teve esse período encerrado com sua morte em 17 de julho de 855.

³⁴ O grupo foi encontrado em janeiro de 1506 em uma vinha no Monte Oppio, nas imediações de Santa Maria Maggiore — Roma.

Vênus, de Anquises, de Enéias, de Iule, de Júlio César e de Augusto César, e atribui suas vitórias militares a essa descendência.” (DESWARTE-ROSA, 2008, p. 273).

Com efeito, o *Cortile delle Statue* apresentava aos olhos do século XVI figuras da Antiguidade que faziam a equiparação entre as crenças cristã e pagã. A Antiguidade era idolatrada, mesmo no início do século XVI, um período totalmente envolvido em uma atividade artística mais espontânea e criativa. No entanto, há dois ângulos que descrevem essa prática de devoção aos ícones e imagens que podem ser apontados: o culto sobre a estética e o culto ao mito.

Com esses dois aspectos em mente, é possível analisar que as realizações de Júlio II, tanto no *Cortile*, com as estátuas monumentais que eram modelos de obras representativas e inigualáveis da Antiguidade, como nas execuções excepcionais de Michelangelo Buonarroti e Rafael Sanzio nas dependências do Vaticano, problematizaram o conceito de cópias da Antiguidade. Foi uma retomada polêmica sobre o tema das cópias das grandes esculturas que foram trazidas para o *Cortile*, como na apropriação das mesmas servindo de modelo para os artistas modernos.

Em seu artigo *L'attacco di Giovanni Francesco Pico della Mirandola alla "Venus felix" e alla Stanza della Segnatura*, Luiz Marques (2013b) analisa o significativo posicionamento de Giovanni Francesco Pico della Mirandola³⁵ que critica a instalação do *Cortile delle Statue* conforme os mandos de Júlio II. Ele não aprovava a exposição de imagens pagãs, cada uma em seu altar particularizado, dentro de um espaço cristão.

No poema *De Venere et Cupidine expellendis carmen*³⁶, G.F. Pico della Mirandola questiona se seria apropriado manter no templo do Cristianismo uma coleção que exaltasse as divindades pagãs. G.F. Pico della Mirandola usou o poema para criticar essa atitude contraditória. Para isso, em seus versos, contrapôs a imagem da Virgem Maria à escultura *Vênus*, da mesma maneira que apresentou a coleção do Vaticano como uma manifestação física da corrupção cultural e moral da Roma pretendida por Júlio II.

³⁵ Giovanni Francesco Pico della Mirandola (1469-1533), Senhor de Mirandola e Conde de Concórdia, foi um nobre e filósofo italiano. Sobrinho de Giovanni Pico della Mirandola, com quem é normalmente confundido. Foi possuidor de grande erudição e de conhecimento equiparável ao de seu tio. Dedicou-se principalmente à filosofia, mas esta submetida aos conceitos bíblicos. O pensamento principal de quase toda sua produção literária é que o cristianismo seria uma realidade autossustentável e que teria pouco a ganhar com a Filosofia, as Ciências e as Artes, mesmo assim, desfrutou de enorme prestígio nos círculos humanísticos italianos. No texto da presente dissertação será usada a abreviatura G.F. Pico della Mirandola.

³⁶ O poema possui 325 versos e foi escrito no último ano do pontificado de Júlio II e publicado em dezembro de 1513.

Idalios ignes caecique Cupidinis arma
 Atque Dionaeos procul ablegare furores
 Fert animus. Da, casta parens, Iessaea propago,
 Da, virgo, aeternum virgo, quae sola furentum
 Nequitiam sacro praestas compescere partu,
 Da, praecor, et Veneres et quos malesana uetustas
 Aligeros finxit dementia numina fratres
 Exturbare, nouo longe et dispellere cantu. (PICO DELLA MIRANDOLA, 1513,
 versos 1-8)³⁷.

A partir da leitura da tradução do poema feita por Luiz Marques (2013a), nesses primeiros versos já é possível identificar, além da crítica ao paganismo, a crítica à noção platônica de modelo³⁸. Segundo o professor Marques:

“[...] no poema contra Vênus, [G.F. Pico della Mirandola] se propõe a desafiar o poder transcendente ou anagógico de Vênus Urânia, ou seja, a noção platônica de modelo. O ataque de Pico ao culto da escultura antiga tinha, como já foi dito, um alvo superior: o próprio centro do projeto humanístico florentino, isto é, o da concordância entre o platonismo e o cristianismo, consubstanciado na natureza dual de Vênus, dado que a "ascensão" de uma Vênus terrestre a Vênus Urânia tornou possível passar do desejo da beleza ao desejo do bem.”³⁹ (2013b, tradução nossa).

O poema *De Venere et Cupidine expellendis carmen* foi enviado junto a uma carta, datada de 1512, ao fiel amigo e estudioso Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552), em que G.F. Pico della Mirandola oferece uma espécie de panorama das estátuas do *Belvedere*, no qual ele revela seu desprezo pelas esculturas.

Você não sabe, Lilio, que Vênus e aquele Cupido, são vãs divindades dos antigos? Júlio II, Pontífice Máximo, mandou trazê-los das ruínas romanas, recentemente exumadas, e colocá-las naquele jardim de limões, pavimentado com pedras, no meio

³⁷ O trecho correspondente do poema na tradução de Luiz Marques (2013a) é: “O ânimo leva-me a afastar para longe os fogos Idállos, as armas do cego Cupido e os furores dos filhos de Dione. Dá, casta genitora, rebento de Jessé, dá Virgem, tu que és a única em deter para sempre a devassidão dos loucos por teu santo parto; dá, imploro, que eu expulse as Vênus e os irmãos que uma Antiguidade malsã figurou alados, por insânia, como deuses, e expulse-os para longe com novo canto.”

³⁸ O conceito central na teoria da arte de Platão é o de imitação, a mimesis. Para Platão, as obras de arte incorporavam uma proporção, uma harmonia e união, criando por sua vez uma realidade sensível, o que já é uma imitação do mundo compreensível. Ver: SALES, 2019, p. 52.

³⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...] nel poema contro Venere [Pico] si propone di contestare la potenza trascendente o anagogica della Venere Urania, vale a dire, la nozione platonica di modello. L’attacco di Pico al culto della scultura antica aveva, come si è detto, un bersaglio più alto: il centro stesso del progetto umanistico fiorentino, ossia, quello della concordantia fra platonismo e cristianesimo, consostanziata nella duplice natura di Venere, dato che l’“ascendere” di una Venere terrestre a Venere Urania rendeva possibile passare dal desiderio del bello al desiderio del bene.”

das quais está também a imagem colossal do Tibre azul. Mas há imagens por toda parte, cada uma colocada em um pequeno altar.⁴⁰ (MARQUES, 2013b)⁴¹.

G.F. Pico della Mirandola tornou-se um porta-voz da defesa dos ensinamentos cristãos contra a recente cultura humanística. Ele apontou o *Cortile* como o centro da nova política de Júlio II em que as estátuas da Antiguidade eram ídolos, chamou atenção à instalação naquele lugar sacro, do símbolo do renascimento clássico, o *Grupo Laocoonte* e também mencionou as estátuas *Apolo*, *Cleópatra* e *Tibre*. Todavia, segundo ele, todas essas giravam em torno do domínio da estátua *Vênus*. Segundo Luiz Marques (2013b), o objetivo principal de G.F. Pico della Mirandola, tanto no poema *De Venere et Cupidine expellendis carmen*, como na carta a Giraldi era desaprovar a presença da estátua *Vênus* no *Cortile* e tudo o que ela representava.

Tanto quanto a epístola, o poema apresenta uma alusão clara ao *Cortile* desde o título e em vários momentos. Em primeiro lugar, o verbo *expellere* aqui mantém o seu primeiro significado de expulsão da escultura do lugar onde se encontra o sucessor máximo de Pedro, e a forma de gerúndio reforça o caráter urgente dessa exclusão. Portanto, os versos 187-191

Huc etenim nimium nimiumque nocentia monstra / migrare truces Scyllaeque et Gorgones, atque / Harpyiae in mediis posuere sedilia templis (...) / Atque super sacra sidunt acheloides aede

não poderiam aludir mais claramente ao *Cortile*, sede de uma coleção de entidades pagãs. (“E de fato, monstros muito, muito nocivos migraram para cá, o sangrento Scylla, as Górgonas e as Harpias pousaram no meio dos templos (...) E as Acheloids pousaram no templo sagrado.”)⁴² (MARQUES, 2013b, tradução nossa).

Luiz Marques (2013b) aponta que essa crítica de G.F. Pico della Mirandola ao humanismo teria ocorrido inicialmente na direção dos dois modelos visuais, a *Vênus* e os afrescos da *Stanza della Segnatura*. Nos dois casos a sacralização do Antigo é evidenciada. Nos afrescos encontramos “[...] o projeto humanístico de um platonismo cristão no seu grau

⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “Non conosci, Lilio, quella Venere e quel Cupido, divinità vane degli antichi? Giulio II, Pontefice Massimo, le ha fatte portare dalle rovine romane, riesumate da poco, e le ha messe in quell’orto olentissimo di limoni, pavimentato di sassi, nel mezzo del quale si trova anche l’immagine colossale dell’azzurro Tevere. Ma ci sono immagini dappertutto, ognuna sistemata in un piccolo altare.”

⁴¹ Luiz Marques (2013b) adiciona em seu artigo o texto original em latim: “Nostin Lili Venerem atque Cupidinem vanes illius Deos etustatis: Eos Iulius secundus Pont. Max accersiuit e romanis ruinis, ante paululum erutos, collocauitque in nemore citriorum illo odoratissimo constrato silice, cuius in meditullio Caerulei quoque Thybridis est imago colosseae. Omni autem ex parte antiquae Imagines suis quaeque arulis super impositae.”

⁴² O texto em língua estrangeira é: “Tanto quanto l’epístola, la poesia presenta fin dal titolo, e in diversi momenti, una chiara allusione al Cortile. Prima di tutto il verbo “expellere” mantiene qui la sua prima accezione di espulsione della scultura dalla sede massima dei successori di Pietro, e la forma gerundiva non fa altro che rafforzare il carattere imperioso dell’esortazione. Non potrebbero, dunque, alludere più chiaramente al Cortile, sede di un concilio di entità pagane, i versi 187-191: *Huc etenim nimium nimiumque nocentia monstra / migrare truces Scyllaeque et Gorgones, atque / Harpyiae in mediis posuere sedilia templis (...) / Atque super sacra sidunt acheloides aede* (“E in effetti, qua migrarono mostri molto, molto nocivi e le truculente Sille e le Gorgoni e le Arpie si sono posate in mezzo ai templi (...) E le Acheloidi si sono posate sul tempio sacro”).”

máximo de sistema visual [...]”⁴³(MARQUES, 2013b, tradução nossa). No *Cortile del Belvedere*, a epígrafe *Procul este profani* aponta para o caráter sagrado do complexo mitológico sobre a origem de Roma, revivescida pelo período de prosperidade da Roma de Júlio II. Dessa forma, a coleção de obras era de acesso exclusivo aos “experts” em artes, pois a inscrição na porta alertava o “profano” para manter-se distante⁴⁴.

Por fim, criticar a estátua da Vênus era uma forma de atingir indiretamente Júlio II. Visto que ele se autointitulava representante de uma linhagem divina que possuía Vênus como ancestral, já que Enéias, filho de Anquises e Vênus, era visto com um dos mais importantes antepassados da gens Iulia, associada ao nome de Júlio César. Júlio II se apropriou da Antiguidade de modo a recriar uma história na qual o seu nome estivesse diretamente conectado a uma linhagem de origem heroica, se ligando a personagens como Vênus, Enéias, o mito de Tróia e a lenda de Rômulo. O programa iconográfico do *Cortile*, no que se refere à visão mitológica, foi uma combinação de um lugar de instrução e de socialização da memória, selecionada e propagada por Júlio II.

De acordo com o artigo de Claudia Valeri (2019), a estátua chamada de *Cleópatra* naquele momento, quando chegou ao Cortile em 1512, foi instalada em um nicho no lado nordeste do pátio e um dos primeiros registros visuais foi posteriormente feito por Francisco de Hollanda. Durante sua viagem a Roma em 1538, ele fez um desenho da estátua exposta no *Belvedere* e fez sua identificação com a inscrição: *Romae sic simulacrum reginae Cleopatrae in hortis pontificum*⁴⁵ (Figura 4). Ele mostra a estátua muito virada para o lado esquerdo para favorecer o olhar do espectador, distorcendo o ponto de vista original da estátua no *Cortile*. Essa posição é compreendida como recurso para fazer sobressair a imagem da Cleópatra a partir da estrutura do nicho, que está incompleto em sua parte superior.

⁴³ O texto em lingua estrangeira é: “[...] aveva portato il progetto umanistico di un platonismo cristiano al suo grado massimo di sistemazione visiva [...]”

⁴⁴ Francesco Albertini (1520, p. 37) documentou a inscrição na entrada do *Cortile: Procul este Prophani*. Assim, o papa convidava o visitante, através da epígrafe colocada no pórtico, a contemplar as obras da Antiguidade de acordo com um programa virgiliano, pois os dizeres referem-se ao Livro VI da obra *Eneida*. A epopeia para celebrar a origem e o crescimento do Império Romano, escrita em versos por Virgílio (entre 30-19 a.C.), é utilizada naquele momento para anunciar a entrada em um lugar sagrado, uma Roma renovada onde o mundano não teria lugar. No original em latim encontramos os versos: “[...] Procul, o, procul este, profani, / Conclamat vates, totoque absistite luco[...].” (Livro VI, 258-9) e na tradução de Odorico Mendes: “[...] Profanos, longe, / Oh! longe deste bosque, a vate exclama [...]” (Livro VI, 267-8). Cf. VIRGÍLIO, 1876, p. 278 e VIRGÍLIO, 2005, p. 149.

⁴⁵ A inscrição correspondente na tradução é: “De Roma, assim, a figuração da rainha Cleópatra, nos Jardins do Papa.”

Figura 4 - Francisco de Holanda, *Estátua de Cleópatra*, 1538



Fonte: DE SOUZA, 2018, p. 24.

Através desse desenho de Francisco de Holanda verifica-se que a decoração de fundo onde a escultura foi colocada era variada: uma verdadeira gruta cheia de rochas e plantas da qual jorrava água em um sarcófago. Foi o início de toda uma tradição de exibição, pois pouco depois de 1550, durante o pontificado de Júlio III (1550-1555), a escultura então *Cleópatra* foi transferida para o ambiente da ala leste do edifício de Inocêncio VIII que, desde então, tomou o nome de *Stanza della Cleopatra*⁴⁶.

E mais uma vez a estátua foi colocada em um nicho com uma fonte. No desenho de Giovanni Battista Cavalieri a escultura se mostra inserida sobre uma gruta, da qual surge uma nascente, cujas águas são coletadas em uma espécie de tanque em forma de concha, emoldurada por duas colunas metade em forma humana e outra em forma animal, enriquecida pela presença de uma máscara que retrata um rosto animal (Figura 5). A decoração da fonte foi modificada sob o pontificado de Paulo V (1605-1621) com a adição do dragão, emblema da família Borghese e outros elementos ornamentais, sem, contudo, alterar seu caráter geral. Portanto,

⁴⁶ O nome correspondente na tradução é: “Sala de Cleópatra”.

esses ambientes fabulosos produzidos estabeleceram uma coexistência entre o mundo mítico e a figura da Rainha Cleópatra, o que reafirma o poder de sobrevivência dessa imagem. Hans Belting discorre sobre essa força e o poder da imagem sobre o tempo, quando afirma que “A sobrevivência, no entanto, pode ocorrer por meios ocultos e até contra a vontade de uma cultura que foi organizada com outras imagens.” (2014, p.74).

Figura 5- Giovanni Battista Cavalieri,
Ninfa adormecida / Cleópatra do Vaticano, 1585



Fonte: CAVALIERI, [1585-1594].

A estátua permaneceu nesse local até 1771 e sofreu danos devido ao contato com água durante esse longo período (VALERI, 2019). Somente no papado de Clemente XIV foi transferida para a área mais ao norte do Palácio *Belvedere*. Esse papa estabeleceu que a entrada do Museu Pio Clementino seria feita pela *Stanza della Cleopatra*, por consequência, a estátua posicionada à frente do museu recebeu um valor diferenciado dentro da nova estrutura do Vaticano. Essa localização transitória é confirmada pelo afresco de Anton Raphael Mengs, que adorna o cofre da *Stanza di Papiri* na Biblioteca Apostolica Vaticana, em que se vê ao fundo a imagem da escultura (Figuras 6 e 7). Entre 1772 e 1773, a escultura foi restaurada por Gaspare

Sibilla, que integrou sua mão direita, realizando retoques no rosto, na roupa e, sobretudo, fazendo uma nova base de suporte (BORSOI, 2002, p. 161).

Figura 6 - Anton Raphael Mengs, *Alegoria da fundação do Museu Clementino*, 1772-1773. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana



Fonte: BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, acesso em dez. 2020.

Figura 7 - Detalhe: Anton Raphael Mengs, *Alegoria da fundação do Museu Clementino*, 1772-1773. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana



Fonte: BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, acesso em dez. 2020.

Alguns anos depois, Pio VI⁴⁷ realizou grandes transformações estruturais no *Palazzetto di Belvedere* e a escultura mudou de localização novamente. Como pode ser visto na gravura

⁴⁷ Giovanni Angelico Braschi, o Papa Pio VI, teve seu pontificado de 15 de fevereiro de 1775 até à sua morte em

de Vincenzo Feoli (Figura 8), a escultura foi transferida para a Galeria das Estátuas, lugar que ainda ocupa hoje.

Figura 8 - Vincenzo Feoli, *Vistas do Museu Pio Clementino*, 1790. Londres, Shapero Gallery. 104 cm x 85 cm



Fonte: SHAPERO RARE BOOKS LTD., acesso em ago. 2021.

Nessa nova parte da construção, a estátua foi colocada debaixo de um arco serliano e emoldurada por outras duas estátuas. Atrás de uma falsa cortina, que no momento presente não existe mais, uma paisagem em *trompe-l'oeil* do Rio Nilo produzindo uma percepção estendida do espaço. Essa cenografia oferecia a ideia de que a estátua estivesse em um palco de teatro. Atualmente, ao lado do nicho que abriga a estátua há dois candelabros Barberini que originalmente faziam parte do patrimônio da Villa Adriana. São esculpidos em mármore branco e, em sua base, encontram-se figuras de deuses: Júpiter com um cetro e um raio, Juno com um cetro, Mercúrio com um carneiro, Marte com capacete e uma lança, Vênus com flores e Minerva com um capacete, escudo e serpente. O sarcófago usado como base para a escultura é romano do final do século II a.C., com um relevo representando gigantes que foram mortos por deuses.

As reflexões apresentadas consideraram que o conjunto de obras do *Belvedere* estava constantemente sujeito a diferentes interpretações, “Afinal, uma coleção de estátuas é uma coisa

fluida.”⁴⁸ (CURRAN, 2011, p. 120, tradução nossa). Assim, sobre qualquer interpretação a respeito da aquisição da estátua, então *Cleópatra*, por Júlio II, deve-se permitir a possibilidade de múltiplas leituras, seja pelo seu valor estético ou material, seja pela abertura aos assuntos pagãos que atendiam a agenda papal. Não se pode esquecer que a história do *Cortile del Belvedere* foi uma das mais importantes do Renascimento. No programa do *Cortile* encontramos quase todos os arquitetos mais importantes de Roma durante o século XVI como: Donato Bramante, Baldassare Peruzzi (1481-1536), Antonio da Sangallo, o Jovem (1484-1546), Girolamo da Carpi (1501-1556), Pirro Ligorio (1512-1583), Ottaviano Nonni, O Mascherino (1536-1606), Giuliano da Sangallo (c. 1443-1516), Rafael Sanzio, Michelangelo Buonarroti, Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) e Martino Longhi, o Velho (1534-1591). E esse programa também trouxe novas concepções de arquitetura ao Renascimento⁴⁹, embora, conforme exemplos já citados anteriormente, é possível fazer um paralelo arquitetônico entre o antigo palácio imperial e o palácio papal contemporâneo ou entre o Tribunal de *Belvedere* que reflete o antigo Hipódromo do Palatino (ACKERMAN, 1951, p. 84). O que demonstra que a concepção do *Cortile* é um reflexo da imagem de Júlio II, que claramente se idealizava como um novo César e como restaurador da Roma Imperial, o sucessor do poder temporal e religioso dos antigos imperadores romanos.

[...] sonhos e mitos podem, em alguns casos, ser capazes de fornecer mais do que mero “entretenimento”. Em alguns casos, eles podem até fornecer uma visão sobre os processos pelos quais um “político pragmático” como Júlio II encontrou o motivo para dar forma concreta aos grandiosos “sonhos” de seus artistas — Bramante, Michelangelo e Rafael entre eles. Sem sonhos como esses, e eu incluiria os sonhos da Cleópatra adormecida entre eles, conquistas como as que eles nos transmitiram dificilmente seriam possíveis.⁵⁰ (CURRAN, 2011, p. 122, tradução nossa).

⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “After all, a collection of statues is a fluid thing.”

⁴⁹ O programa do *Cortile* trouxe contribuições arquitetônicas fundamentais como o novo conceito de espaço do jardim, do teatro permanente e do edifício do museu. Cf.: ACKERMAN, 1951, pp. 70–91.

⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “[...] dreams and myths may, in some cases, be able to provide more than mere “entertainment.” In some cases, they might even provide an insight into the processes whereby a “pragmatic politician” like Julius II found the motive to give concrete form to the grandiose “dreams” of his artists — Bramante, Michelangelo, and Raphael among them. Without dreams like these, and I would include the dreams of the sleeping Cleopatra among them, achievements such as the ones they passed down to us would hardly have been possible.”

2 A ESCULTURA ANTES DE ARIADNE: CLEÓPATRA OU NINFA ?

Neste capítulo, será apresentado o motivo pelo qual, apesar do sucesso imediato e longo de sua interpretação como *Cleópatra*, a estátua comprada de Angelo Maffei e colocada no pátio de *Belvedere* foi assimilada e vista como uma ninfa adormecida em uma fonte. Por meio de algumas cópias conhecidas desse modelo, o que se pretendeu aqui foi entender o significado dessa iconografia tal como interpretada no início do século XVI e as razões da escolha do tipo de exposição que, embora com pequenas modificações, foi mantida até o século XVIII.

Serão apontados alguns trabalhos sobre o impacto dessa cópia como modelo para algumas obras renascentistas da ninfa ou Vênus reclinada. Tentou-se, assim, contextualizar esse fenômeno da ninfa adormecida, combinando uma abordagem iconológica e historiográfica que irá considerar a estátua do Vaticano como um exemplo.

A colocação da estátua no Pátio do *Belvedere*, dentro de uma fonte sobre um sarcófago, foi simultânea à difusão de figuras de deusas reclinadas, ninfas e ménades adormecidas. A *Vênus Adormecida* de Giorgione é citada como um exemplo por excelência. A imagem de Cleópatra e da ninfa da fonte ocupando um mesmo espaço no cenário foi particularmente adequável às necessidades da época, como pode ser visto nos epigramas redigidos por humanistas para celebrar a estátua do Vaticano e, com ela, o poder do Papa Júlio II. O impacto desse modelo para as obras renascentistas da ninfa adormecida em uma fonte e para a expansão do tipo da Vênus adormecida na pintura será exemplificado neste capítulo, não apenas com descrições literárias, mas também com representações de um padrão de figuras reclinadas que foi seguido e repetido. Para isso, foi constatada a tradição de uma fonte que teria sido encontrada com uma escultura antiga de uma ninfa adormecida, registrada em um manuscrito datado entre 1477 e 1484 por Michael Fabricius Ferrarinus. Além disso, foi feita uma abordagem sobre o “despertar” humanístico desta iconografia no contexto das Academias literárias em jardins e grutas. Organizou-se também uma relação com a história da recepção dos epigramas poéticos que Giovan Battista Strozzi compôs para a obra *A Noite*, de Michelangelo. Ou seja, foram apresentados alguns exemplos da recepção, durante o Renascimento, dessa representação de uma figura feminina reclinada que foi concebida na Antiguidade.

2.1 A fortuna de figuras reclinadas no Renascimento

Como já foi citado, a estátua do Vaticano é um exemplar romano do século II d.C., uma cópia de um original helenístico. Claudia Valeri (2019), no ensaio *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, fez uma análise de outras cópias romanas similares do período helenístico. “A evidência de uma tradição copista é dada pela presença de pelo menos duas esculturas absolutamente comparáveis, o exemplar do Vaticano e o da coleção Medici agora em Florença [...]”⁵¹ (VALERI, 2019, tradução nossa).

A estátua dos Museus do Vaticano serviu de modelo para os restauradores da estátua de Florença (Figura 9). Conforme dados do site *Le Gallerie degli Uffizi*, a adição da cabeça, do braço direito, a parte inferior do corpo, a parte do braço esquerdo, as pernas logo abaixo dos quadris e quase toda a rocha em que Ariadne está deitada remontam às décadas de 1540 e 1580, quando provavelmente a obra foi modificada por ordem da família Medici. A cabeça atual é o resultado de uma integração do final do século XVIII que pode ser atribuída a Francesco Carradori⁵², que substituiu uma cabeça do século XVI, também inspirada no modelo romano. A parte da frente das sandálias da estátua é uma cópia do desenho que vemos na estátua no Vaticano. Apesar de a parte antiga conservada ser muito pequena, alguns indícios sugerem que a réplica florentina é de alta qualidade e provavelmente mais próxima do modelo helenístico perdido do que a cópia dos Museus do Vaticano.

⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “La prova di una tradizione copistica è data dalla presenza di almeno due sculture assolutamente confrontabili, l'esemplare vaticano e quello della collezione Medici ora a Firenze [...]”

⁵² Francesco Carradori (1747-1824) foi um escultor e restaurador florentino. Seu livro *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, de 1802, é um compêndio ilustrado para estudantes de artes. As gravuras mostram os processos pelos quais as esculturas foram produzidas.

Figura 9 - *Ariadne*, metade do século II d.C. (parte antiga), meados do século XVI (adições modernas), cópia romana, mármore. Florença, Gli Uffizi. 2,26 m x 1,29 m x 1,03 m



Fonte: LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, acesso em nov. 2019.

Ainda segundo Valeri (2019), também deve ser considerada como modelo do exemplar helenístico a cópia romana incluída no acervo do Palácio Riario que foi adquirida pela Rainha Cristina da Suécia durante seu exílio em Roma (desde 1655 até sua morte em 1689). Logo depois foi comprada por Felipe V para o Palácio de La Granja⁵³ e hoje pode ser vista na Rotonda de Ariadna no Museu do Prado em Madri, muito embora o museu tenha mantido a identificação como *Cleópatra* até 1857 (Figura 10). A tipologia da estátua feita por Miguel Ángel Elvira Barba (2010, pp. 11-14) indica que a escultura do Prado data da última era dos imperadores Antoninos (138-192 d.C.), como evidenciado pelas perfurações profundas nos cabelos, na testa e no pescoço, que contrastam com as áreas polidas da pele. Também a aparência desorganizada das dobras do tecido sob o busto e o braço esquerdo são característicos daquela época. A estátua possui detalhes de extremo cuidado, como evidenciado pela bainha do quíton, organizada de forma decorativa como um leque aberto na perna esquerda.

⁵³ Cf. site do Museo del Prado, disponível em: <https://www.museodelprado.es/>. O Palacio Real de La Granja de San Ildefonso foi uma construção de Felipe V para ser sua residência permanente. Ele planejava viver com sua esposa, Isabel de Farnesio, uma vez que abdicasse da Coroa, o que fez em janeiro de 1724; mas a morte prematura de Luís I em agosto do mesmo ano marcou o retorno do rei ao trono. A partir de então, La Granja passou a ser a residência preferida do soberano e continuou a ser enriquecida com obras de arte até o final do seu reinado. Os inventários reais feitos em La Granja, entre 1734 e 1746, especificam as coleções do rei e da rainha. Os pertences do rei são importantes sobretudo porque incluem as esculturas compradas dos herdeiros da Rainha Cristina da Suécia.

Figura 10 - *Ariadne adormecida*, 150-175, cópia romana, mármore. Madri, Museo Nacional del Prado. 99 cm x 238 cm



Fonte: MUSEO DEL PRADO, acesso em dez. 2019.

Claudia Valeri (2019) destaca, da mesma forma, a estatueta preservada no Museu de San Antonio no Texas que atesta a difusão do tipo estatuário também em versão pequena que poderia ter sido utilizado no mobiliário de residências e jardins romanos (Figura 11). Nesse exemplar, o detalhe do manto que cobre a cabeça é mantido, porém a cabeça está mais exposta. Não existe o bracelete em forma de serpente e aparecem animais aquáticos (um pato e uma garça) e terrestres (lagartos e caracóis) no relevo da rocha que serve de suporte. Aqui uma referência (que será abordada no subcapítulo 2.2 desta dissertação) às ninfas, que na mitologia grega são personagens femininos relacionados a um local ou objeto particular da natureza; entre as mais populares estão as ninfas associadas à terra ou ao cultivo, às águas salgadas e doces e ao céu ou às estrelas. Vale destacar que este exemplo possui uma posição mais horizontal que a estátua do Vaticano.

Figura 11 - *Ariadne adormecida*, século II d.C., cópia romana, mármore. Texas, San Antonio Museum of Art. 46,2 cm x 86,7 cm x 31,3 cm



Fonte: SAN ANTONIO MUSEUM OF ART, acesso em ago. 2021.

A relação entre essas cópias citadas por Valeri (2019) recebe uma inclusão incomum, a tampa de um sarcófago. Atualmente essa tampa está exposta no Museu de Antápia, cidade no sul da Turquia. Este é um novo aspecto para ser considerado, uma tampa de sarcófago descoberto na Necrópole de Perge em 1995 com uma figura feminina reclinada, uma cópia bastante fiel à Ariadne helenística, que aponta para a difusão desse modelo iconográfico específico também na esfera funerária (Figura 12). Conforme Valeri, “[...] atestando uma referência precisa do modelo estatuario na Ásia Menor, o lugar onde o original foi provavelmente produzido e do qual dependem as réplicas da época romana.”⁵⁴ (2019, tradução nossa). O mito de Ariadne é muito utilizado no ambiente funerário, porém a novidade da tampa do sarcófago de Perge, segundo Valeri (2019), consiste em colocar na tipologia dos sarcófagos *kline*⁵⁵ da época romana, uma figura na posição estendida e adormecida com as características de Ariadne, ou seja, uma citação precisa da obra helenística. Esse tipo de referência somente

⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “[...] atestando una precisa citazione del modello statuario in Asia Minore, luogo dove con tutta probabilità venne formulato l’originale da cui dipendono le repliche di età romana.”

⁵⁵ Os monumentos fúnebres do tipo *kline*, que apresentam a imagem do morto reclinado, são um tipo de estatuária com referência grega e etrusca e cuja permanência se situa entre o período augustano e o século III. É visível a escolha por perpetuar uma representação do morto em um momento de prazer (comendo, bebendo, etc.) com sua imagem estendida em um tipo de leito.

era encontrada, até aquele momento, em versões bidimensionais conhecidas na decoração de sarcófagos.

Como dissemos, a crítica arqueológica, embora não seja capaz de identificar com certeza o campo artístico, há muito reconheceu no helenismo da Ásia Menor o espaço onde a origem da escultura amadureceu. Nesse sentido, a descoberta de Perge assume um significado muito especial, dando corpo a uma tradição de transmissão iconográfica que teve sua força motriz nas oficinas escultóricas da Ásia Menor da época imperial.⁵⁶ (VALERI, 2019, tradução nossa).

Figura 12 - Ariadne na tampa do sarcófago, mármore, século II d.C. Antália, Antalya Müzesi. 274 cm x 131 cm x 120 cm



Fonte: ANTALYA MÜZESİ, acesso em ago. 2021.

De acordo com a citação de Claudia Valeri, buscou-se compreender essa ideia de tradição que remete ao tipo iconográfico específico que é estudado. Ao usar símbolos imagéticos para a transmissão iconográfica, relacionados ao mesmo contexto histórico, houve a comprovação da tradição deste modelo a partir de exemplares de esculturas da Antiguidade. É preciso estabelecer o que é entendido como tradição, de uma maneira que abarque a multiplicidade de usos que este conceito permite. É um fenômeno de transmissão cultural contínua, relativo a uma comunidade social. Associada a esta transmissão, está uma valorização específica dos elementos que são transmitidos.

⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “Come si diceva, la critica archeologica, pur non potendo individuare con certezza l’ambito artistico, da tempo riconosce nell’ellenismo microasiatico l’orizzonte entro il quale maturò l’originale scultoreo. In questo senso il ritrovamento di Perge assume un significato del tutto particolare, dando concretezza a una tradizione di trasmissione iconografica che avrebbe avuto il suo centro propulsore tra le botteghe scultoree microasiatiche di età imperiale.”

Assim, Millard Meiss (1966) apontou um marco interessante dessa tradição de transmissão iconográfica a partir do famoso quadro da *Vênus adormecida* de Giorgione, datado do início do século XVI (Figura 13). Segundo sua interpretação (MEISS, 1966, p. 348), trata-se de uma obra do tipo *Vênus Cnídia* de Praxíteles⁵⁷, ainda que na posição reclinada (Figura 14).

Figura 13 - Giorgione, *Vênus adormecida*, ca. 1510. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. 108,5 cm x 175 cm



Fonte: GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER. Acesso em ago. 2021.

⁵⁷ A *Vênus Cnídia* de Praxíteles é uma referência do século IV a.C.. O mestre grego foi o pioneiro na tradição da arte grega em esculpir o nu feminino em tamanho natural. Essa escultura tem datação em torno de 364-361 a.C., representou o ápice da carreira do artista, permanece como sua obra mais famosa e uma das mais icônicas da tradição clássica. Na representação a deusa está nua, segurando um manto com a mão esquerda e cobrindo a genitália com a mão direita. A escultura deu origem a uma tipologia com muitas variantes. Há exemplares com variações significativas como a posição dos braços e das mãos, do torso, da cabeça e os detalhes ornamentais. As cópias da *Vênus Cnídia* são mantidas em vários museus. A cópia *Farnese* está localizada no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. A cópia de *Altemps*, por outro lado, pode ser vista no Palazzo Altemps em Roma. A versão *Braschi* pode ser encontrada na Glyptothek de Munique. Outros exemplos representativos são a *Afrodite Colonna*, *Afrodite de Menofanto*, a *Vênus Capitolina*, a *Vênus de Médici* e a *Vênus do Campo Iemini*.

Figura 14 - Afrodite Cnídia Colonna, mármore, cópia romana de um original grego de ca. 360 a.C.. Vaticano, Museu Pio Clementino, Museus do Vaticano. h 215cm



Fonte: MUSEI VATICANI, acesso em: dez. 2019.

A escultura *Vênus Cnídia* possui um contexto narrativo mitológico e representa um episódio do enredo sobre o mito. Vênus está nua porque se prepara para o banho ou está terminando seu banho. Seu gesto revela que foi surpreendida por um observador. De fato, com a mão direita ela cobre o púbis enquanto com a esquerda segura uma vestimenta em uma base. Possivelmente é o protótipo de nu feminino em escultura grega.

Diferentemente desta escultura, a obra *Vênus adormecida* não possui um contexto narrativo mitológico imediato. Apesar disso, inaugurou o modelo da Vênus Pudica reclinada e cuja recepção gerou controvérsias em termos morais⁵⁸. Até o Renascimento, o nu feminino não tinha local de destaque ao passo que o masculino podia tomar a aparência de heróis e expressar as qualidades divinas através da perfeição de sua forma. A obra de Giorgione contribuiu para esta mudança de perspectiva sobre o nu ideal, além de abrir espaço para a idealização do corpo feminino. Dessemelhante também em relação à escultura é a postura da personagem que na obra de Giorgione parece estar dormindo e não ter conhecimento do olhar do espectador. Assim sendo, a representação de uma mulher deitada nua, fora de um contexto narrativo se tornou um novo recurso artístico que permearia com maior assiduidade o imaginário cultural ocidental a partir daquele momento.

David Rosand, historiador de arte americano, em seu artigo *So-And-So Reclining on Her Couch* (1993, p. 105), apontou que embora Giorgione tenha retomado o modelo da Vênus ou de Ariadne, o nu feminino reclinado pode ser encontrado também no campo pictórico do Quatrocentos. Como por exemplo, nos painéis pintados dentro das tampas dos *cassoni*⁵⁹, aludindo à belíssima pintura de Paolo Uccello (1397-1475) da escola florentina (Figura 15).

⁵⁸ Sobre as diferenças entre os tipos da Vênus em pé (como no *Nascimento de Vênus* de Botticelli) e deitado (como na *Vênus Adormecida* de Giorgione), indica-se: CARVALHO, 2020, pp. 296–306.

⁵⁹ *Cassone* (pl. *cassoni*) é uma tipo de baú do mobiliário, constituído como uma arca retangular, utilizado para guardar roupas, dinheiro, o enxoval da noiva, etc. Era um móvel muito significativo, pois era presenteado à noiva (contendo seus bens pessoais) durante o casamento e colocado no quarto nupcial. Possuía uma decoração heráldica comemorativa, a partir do Quatrocentos passou a apresentar painéis figurativos. Os painéis laterais possuíam uma pintura com temas do romance cortês ou religiosos. No século XV, temas da mitologia ou da história clássica se tornaram os mais populares.

Figura 15 - Paolo Uccello, *A batalha do gregos e Amazonas antes das muralhas de Tróia; Alegorias da fé e justiça; e nu reclinado*, ca. 1460. Têmpera sobre painel. Connecticut, Yale University Art Gallery. 88,9 cm x 196,9 cm x 73,7 cm, painel frontal 49,5 cm x 174,6 cm, painel direito 41 cm x 53 cm, painel esquerdo 40,8 cm x 52,4 cm, interior da tampa 52,8 cm x 170,5 cm



Fonte: YALE UNIVERSITY ART GALLERY, acesso em nov. 2020.

Dentro da mesma compreensão, Millard Meiss (1966, p. 348) observa que o nu feminino na posição reclinada já era muito conhecido em torno de 1500 e que os artistas do Alto Renascimento aderiram a esse tema com afinco. A obra de Giorgione é uma entre as várias versões de pinturas venezianas da primeira metade do século sobre o mesmo tema. Além disso, esclarece que embora a obra tenha sido apresentada através de um tema mitológico, a Vênus na Antiguidade não é apontada na posição reclinada.

Embora a obra [*Vênus adormecida*] sem dúvida tenha sido apresentada como um tema mitológico, *all'antica*, Vênus nunca é representada deitada adormecida na arte greco-romana, e nenhuma concepção desse tipo foi citada na literatura antiga. Mesmo nus reclinados são incomuns como figuras isoladas na Antiguidade; os exemplos excepcionais são criaturas que incorporam forças naturais livres, como ninfas e faunos, ou cupidos, que são muito jovens, ou hermafroditas, que são incomuns. No que diz respeito à deusa reclinada (mas não adormecida), o quadro de Dresden teve

um notável predecessor do Renascimento, a primorosa pintura de Botticelli com Vênus subjugando Marte.⁶⁰ (MEISS, 1966, p. 348, grifo do autor, tradução nossa).

De acordo com esta citação de Meiss, a obra *Vênus e Marte* (Figura 16) de Botticelli pode ser considerada uma precursora da figura nua reclinada de Giorgione. Talvez o tema da obra tenha sido inspirado por Ficino⁶¹ ou pelos versos de Lucrécio⁶² a Vênus (MEISS, 1966, p. 349). Os dois protagonistas da tela estão reclinados, porém Vênus está vestida enquanto Marte está nu. Podemos dizer que há um contraste com a representação tradicional das imagens: a deusa do amor vestida e o deus da guerra sem seu traje de guerra, sua armadura servindo de brinquedo para os sátiros. Porém, “O sono não é mencionado por Lucrécio, nem mesmo por Ficino ou outros escritores às vezes considerados como a inspiração desta composição.”⁶³ (MEISS, 1966, p. 349, tradução nossa).

Na arte renascentista é usual obras encomendadas para a celebração de bodas. Esta obra celebraria o casamento de Simonetta Vespucci⁶⁴ e seu rosto teria servido de modelo para o rosto da Vênus. Conforme já foi apontado, as análises da arte não podem ser feitas dentro de um contexto apenas circunstancial, é necessário inserir a obra em um panorama mais amplo. As leituras circunstanciais podem limitar a compreensão da mensagem artística em apenas biografias, datas comemorativas ou fatos históricos. Em uma primeira leitura da obra de Botticelli, relacionando-a aos seus aspectos circunstanciais, a escolha do tema Vênus e Marte

⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “Though the painting was no doubt presented as a mythological subject *all'antica* Venus is never represented lying asleep in Greco-Roman art, and no such conception in ancient literature has ever been cited. Even recumbent nudes are uncommon as independent figures in antiquity; the exceptional instances are creatures that embody free natural forces, such as nymphs and fauns, or cupids, who are very youthful, or hermaphrodites, who are abnormal. With regard to the reclining (but not sleeping) goddess, the Dresden picture had one notable Renaissance predecessor; Botticelli's exquisite painting of Venus subduing Mars.”

⁶¹ Marsílio Ficino (1433-1499) foi um dos mais importantes tradutores de Platão, responsável pela academia neoplatônica e autor também de obras filosóficas. Sua filosofia neoplatônica pode ser vista como uma tentativa de cristianização da mitologia da Antiguidade Clássica. A maneira para unir esses dois mundos tão diversos seria encontrada na própria fé cristã que acredita que tudo emana de Deus.

⁶² Tito Lucrécio Caro (ca. 94-50 a.C.), poeta e filósofo, escreveu no século I a.C. o poema didático *De rerum natura* (*Sobre a Natureza das Coisas*). Nessa obra aborda que o mundo nasceu da fusão ocasional dos átomos. Os fenômenos da natureza existem devido aos processos químicos e físicos e não devido à intervenção de divindades. É só o conhecimento levaria a uma vida livre e serena.

⁶³ O texto em língua estrangeira é: “Sleep is not mentioned by Lucretius, nor indeed by Ficino or other writers sometimes regarded as the inspiration of this composition.”

⁶⁴ Simonetta Vespucci (1453-1476) foi uma nobre italiana da família Cattaneo, esposa do florentino Marco Vespucci. Idealizada como modelo de beleza para poetas e pintores do Renascimento, mesmo após sua morte aos 23 anos.

para a celebração de bodas pode parecer inadequado. Isto porque os deuses em questão na mitologia não são casados, mas sim amantes, sendo Vênus esposa de Vulcano⁶⁵. E nas mitologias, o fruto da união de Marte e Vênus foi Concórdia, reconhecidos desta forma pelos romanos e respectivamente Ares, Afrodite e Harmonia pelos gregos. Logo, os aspectos circunstanciais não conseguem abarcar a obra realizada por Botticelli, sendo necessário uma crítica iconográfica, além do conhecimento histórico e artístico para o desenvolvimento de sua leitura. A Vênus mantém uma postura reclinada e seu olhar se dirige ao céu que aparece no centro da obra; parece que está deslocando seu pensamento do evento terreno e voltando-o ao celestial. Esse aspecto pode ser confirmado em suas vestes brancas, símbolo de pureza, assim como nos detalhes dourados, símbolo do amor divino. Marte, o deus da guerra, está despido de suas armas e da armadura. O cansaço demonstrado pela cabeça caída para trás e de todos os membros parece demonstrar o sono. Vênus apresenta-se serena em relação à cena da figura nua, reclinada e adormecida, “É a maneira de Botticelli mostrar a paz alcançada por meio do amor.”⁶⁶ (MEISS, 1966, p. 349, tradução nossa).

Figura 16 - Sandro Botticelli, *Vênus e Marte*, c.1485, têmpera e óleo sobre madeira de álamo. Londres, The National Gallery. 69,2 cm x 173,4 cm



Fonte: THE NATIONAL GALLERY, acesso em ago. 2021.

⁶⁵ O tema foi citado pelo próprio Homero na *Odisséia*, quando Demódoco canta acerca do adultério de Ares e de Afrodite: “Toma o cantor do instrumento e começa a cantar os amores / de Ares, o deus poderoso, e Afrodite do belo diadema, / e como dentro da casa de Hefesto consegue a ela unir-se / às escondidas. Presentes lhe dá, té que o leito enxovalha / do soberano. Mas Hélio foi pronto em trazer a notícia, / pois tudo vira de longe e os amores dos dois presenciara.” (HOMERO, 2015, Canto VIII, vv. 266-271).

⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “It is Botticelli's way of showing peace attained through love.”

Meiss (1966, p. 348) também aponta a obra *A Festa dos Deuses* como um exemplo decisivo para essa relação entre erudição e criação artística — visto que é a representação de um trecho da obra *Fastos*⁶⁷, de Ovídio — e a concepção do tipo iconográfico deitado e adormecido que não havia sido citada na literatura antiga. Esta obra foi a primeira de uma série de representações de histórias mitológicas encomendadas pelo duque Alfonso d'Este (1486-1534) para decorar o Camerino d'Alabastro de seu castelo em Ferrara. A família d'Este governou a cidade-estado de Ferrara durante todo o Renascimento. Alfonso criou em Ferrara uma corte verdadeiramente esplendorosa, atraindo escritores famosos, poetas e pintores. Para seu palácio em Ferrara, Alfonso encomendou obras aos artistas mais talentosos da época, a peça central de sua coleção foi a pintura de Giovanni Bellini, um dos mais reconhecidos da arte veneziana (Figura 17).

A Festa dos Deuses foi assinada por Giovanni Bellini e datada de 1514, mas tem contribuição de Ticiano no cenário de fundo. Vasari, em sua obra *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*, explica: “[...] não tendo conseguido terminar completamente esse trabalho porque ele estava velho, Ticiano foi chamado, por ser melhor do que todos os outros, para poder concluí-lo.” (1966-1987, v. 6, p. 158)⁶⁸. Porém, sabe-se que Bellini assinou a pintura e recebeu um pagamento final de 85 ducados de ouro de Alfonso em 14 de novembro de 1514 (BULL *et al.*, 1990, p. 11). Isso torna improvável que ele tenha deixado inacabado o projeto, conforme a citação de Vasari. Outro fator que torna este fato incerto é Bellini ter continuado trabalhando em sua produção artística em outros espaços até sua morte em 1516.

⁶⁷ Os *Fastos* [*Fasti*, -orum (m. pl.)], em latim, significa calendário] são um calendário nacional, onde são descritos os cultos e as festas religiosas dos seis primeiros meses do ano. Esta obra, pertence à segunda fase da vida do poeta. Divide-se em seis livros, cada um deles dedicado a um mês do calendário romano, incluindo apenas os seus primeiros meses do ano, de janeiro a junho.

⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “[...] non avendo potuta finire del tutto, per esser vecchio, fu mandato per Tiziano, come più eccellente di tutti gli altri, acciocchè la finisse.”

Figura 17 - Giovanni Bellini, *A Festa dos Deuses*, 1514, óleo sobre tela. Washington, The National Gallery of Art. 170,2 cm x 188 cm



Fonte: THE NATIONAL GALLERY OF ART, acesso em fev. 2021.

Dois anos após a morte de Bellini, Alfonso d'Este solicitou ao seu próprio artista da corte, Dosso Dossi (1489-1542), para alterar o trabalho de Bellini (BULL *et al.*, 1990, p. 43). As alterações de Dossi seriam para satisfazer o gosto do patrono pela Antiguidade e adequar a obra às outras decorações que estavam sendo executadas no Camerino d'Alabastro. Ticiano chegou ao projeto decorativo do Camerino em 1517, quando faleceu o pintor Fra Bartolomeo (1472-1517), a quem o duque de Ferrara havia solicitado obras em celebração à Vênus. Ticiano deu seguimento ao tema repensando-a a partir de um esboço deixado por Fra Bartolomeo e de uma das *ekphrasis*⁶⁹ das *Imagens (Eikones)* de Filóstrato, o Velho

⁶⁹*Ekphrasis* (do grego *ek*, fora e *phrasis*, ação de explicar com palavras) pode ser etimologicamente definida como a ação de descrever minuciosamente. É um dispositivo retórico muito conhecido na Antiguidade e no Renascimento, pelo qual as obras de arte eram descritas de forma literária. Mas, pode-se incluir nessa figura retórica um significado mais específico. Ao invés dela somente se referir à simples descrição, ela pode ter um

(c. 170-250)⁷⁰. O site *The National Gallery of Art*, de Londres, esclarece que em 1529 Ticiano permaneceu em Ferrara por três meses. Provavelmente foi naquele momento que ele fez mais alterações na obra. Incluiu montanhas íngremes e um céu azul no pano de fundo da obra, porém ainda há traços visíveis das duas paisagens feitas anteriormente. Os troncos das árvores do bosque no lado direito da cena são de Bellini. As imagens que aparecem através das nuvens no lado esquerdo superior são de Dossi. Ele também adicionou uma folhagem verde brilhante às árvores de Bellini à direita. De todas as contribuições de Dossi, apenas essa folhagem e o faisão pousado em um galho foram deixadas inalteradas por Ticiano.

Em 1956, o então diretor da *National Gallery of Art*, John Walker, publicou o livro *Bellini and Titian at Ferrara — a Study of Styles and Taste*, no qual celebra a obra como também discute sobre o Camerino d'Alabastro (BULL *et al.*, 1990, p. 17). Esta publicação foi a primeira a exibir o raio X da obra (Figura 18), revelando detalhes da composição original de Bellini que estavam encobertos pelas alterações de Ticiano. Esse raio X revelou, além das alterações na paisagem próxima aos personagens, que Ticiano também fez numerosas alterações e acréscimos às próprias representações dos personagens⁷¹.

sentido mais restritivo e mais significativo: o poeta, por meio da expressão verbal, visaria imitar os procedimentos técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas obras.

⁷⁰ Filóstrato, o Velho, foi um escritor grego ativo durante o século III d.C.. A atribuição de *Imagens* a Filóstrato, o Velho (nascido por volta de 165 d.C.) é incerta (FILOSTRATO, 2008, p. 6). O livro do século III d.C. contém 65 descrições de pinturas e estátuas que oferecem uma visão do que poderia ter sido uma galeria de arte nos tempos antigos. Nessas descrições, o narrador fornece uma significação ao que vê pelo que já conhece e pelo que sente ao olhar para a imagem, dando um sentido à representação. Redescobertas a partir do século XVI, essas descrições contribuíram para interpretações de algumas obras famosas. Seu neto Filóstrato, o Jovem, produziu uma obra semelhante com o mesmo título.

⁷¹ Para leitura de uma análise técnica e investigativa sobre o assunto, indica-se: BULL *et al.*, 1990, pp. 3-106.

Figura 18 - Giovanni Bellini e Ticiano, Raio X, *A Festa dos Deuses*. Washington, The National Gallery of Art



Fonte: BULL *et al.*, 1990, p. 16.

A Festa dos Deuses apresenta um bacanal conforme um trecho do livro *Fastos*. As outras pinturas da coleção de Alfonso também retratam cenas mitológicas, todas relacionadas à pretensão do duque de recriar a Antiguidade em seu estúdio usando a literatura como fonte. O programa de decoração do Camerino é uma representação do texto de Filóstrato, que descreve uma série de pinturas sobre o tema mitológico. Para determinar o tema específico do Camerino se faz necessário “alargar os limites” das obras até chegar às relações amorosas. Os temas específicos escolhidos aludem ao mundo báquico e festivo descrito pela literatura clássica, bem como o tema da Vênus, remetendo ao amor e ao desejo. Portanto, nas obras ingressam também representações da embriaguez devido ao consumo de vinho, dança, música e sono.

A obra de Bellini apresenta uma floresta onde deuses clássicos, entre os quais Apolo, Júpiter, Mercúrio, Baco e Príapo, estão trajados como cavalheiros venezianos e celebram uma festa com sátiros, ninfas e deusas (Figura 19). Baco está distribuindo vinho retirado de um barril. A ninfa Lótis está deitada e adormecida, usa vestes brancas, com a iconografia característica, seu gesto insinua certa sensualidade. Príapo parece querer tocar as pernas de Lótis enquanto ela dorme.

Figura 19) Giovanni Bellini, *A Festa dos Deuses*, 1514, óleo sobre tela. Washington, National Gallery of Art. 170,2 x 188 cm.



Legenda das representações: 1 = Sátiro, 2 = Sileno, 3 = Jovem Baco, 4 = Silvano, 5 = Mercurio, 6 = Sátiro, 7 = Júpiter, 8 = Ninfa com um vaso, 9 = Cibele, 10 = Pã, 11 = Netuno, 12 = Ninfa com a mão estendida, 13 = Ninfa com um jarro na cabeça, 14 = Ceres, 15 = Apolo, 16 = Priapo, 17 = Lótis.

Fonte: BULL *et al.*, 1990, p. 26.

Para um melhor entendimento, observa-se a cena no texto de Ovídio (2015, p. 63) traduzido por Márcio Meirelles Gouvêa Júnior:

Celebravas, ó Grécia, os festejos de Baco,
que a cada três invernos acontecem.
Vieram os deuses, de Lieu os adoradores,
e todo a quem não era o riso estranho,
os Pãs, a juventude excitada de sátiros,
e dos rios as deusas, e das matas;
viera o velho Sileno em u'asnhinho pançudo,
e Priapo, o membro rubro, assusta as aves.
Os que encontraram para doce festa um bosque,
deitaram sobre leitos de capim.
Cada um tinha u'a guirlanda; Líber dava os vinhos,
e o rio, as águas p'ra se misturar.
Algumas náíades chegaram desgrenhadas,
outras, que habilidosas mãos pentearam;
u'a serve à mesa, co' o vestido repuxado,
co'as vestes soltas, a outra mostra o seio;
o ombro uma exhibe, aquela veste-se com folhas,
nenhum laço constringe os pés macios,
outras nos sátiros provocam brandos fogos,
e em ti, Pã, que de pinho a frente adornas.
Também te assanham, ó Seleno insaciável,

não te deixa a luxúria ficar velho.
 Mas o rubro Priapo, honra e deus dos jardins,
 dentre todas por Lótis cativou-se.
 Por ela só suspira; a deseja e cobiça;
 ele mexe a cabeça e pede aceno.
 Mas nas belas há orgulho e a soberba acompanha-as,
 e ela mostrou no rosto seu desprezo.
 De noite, pelo vinho embriagados, deitavam
 o corpo adormecido aqui e ali.
 Sob um galho de bordo, em leito de ervas, Lótis,
 da festa exausta, adormeceu no chão.
 O apaixonado surge a furto e, o ar prendendo,
 traz na ponta do pé os passos mudos.
 Quando chegou à alcova apartada da ninfa,
 cuidou que nem seu sopro no ar soasse.
 Quando alcançou o leito, equilibrava o corpo,
 enquanto ela no sono estava entregue.
 Alegra-se, e ao tirar o véu dos pés, começa
 o caminho feliz de seus desejos.
 Eis que, rouco ornejando, o burro de Sileno
 intempestivos sons soltou da boca.
 No susto, ergue-se a ninfa e repele com as mãos
 Priapo, e ao fugir abala todo o bosque.
 Mas o deus, com a parte obscena preparada,
 sob o luar provocou em todos riso.
 O autor do zurro recebeu pena de morte
 e p'r'o deus do Helesponto é cara a vítima.

Millard Meiss (1966, p. 358) faz uma analogia entre esse episódio principal de *A Festa dos Deuses* de Bellini (1514) e a *Vênus adormecida* (1510) de Giorgione. Neste, uma única personagem é apresentada deitada junto a um monte com o braço apoiando a cabeça com uma narrativa similar a uma Vênus. Bellini, por sua vez, apresenta em uma cena coletiva a tentativa frustrada de Priapo de tocar a ninfa adormecida (Lótis ou Vesta). Ainda segundo Meiss, Bellini não teria achado pertinente acrescentar o final cômico da história de Ovídio, que conta que os deuses riram de Priapo quando o asno zurrou.

Postergarei contar o vexame de Priapo?
 É uma pequena história divertida.
 Co'a fronte ornada por turrígera coroa,
 p'ra sua festa Cibele chama os deuses
 e os numes rústicos – os sátiros e as ninfas;
 ainda que não chamado, vai Sileno.
 Narrar a refeição dos deuses não é lícito,
 porém, passou com muito vinho a noite.
 Pelos vales do Ida, uns erravam à toa,
 sobre a relva macia, outros se deitam;
 uns jogam; dormem outros: parte enlaça os braços
 e três vezes no solo bate o pé.

Vesta dorme; segura, ela frui da quietude,
 co'a cabeça deitada em verde céspede.
 O guardião dos jardins procura ninfa ou deusa
 e leva aqui e ali os pés errantes.

Espia Vesta; cresse fosse u'a ninfa ou Vesta
 é incerto, ele porém nega o soubesse.
 U'a esperança indecente o toma, e ele, a furto,
 co'o coração aos pulos se aproxima.
 Por acaso, Sileno abandonara o burro
 que o carregara às margens do riacho.
 Quando o deus do Helesponto ia já começar,
 co'intempestivo ruído o burro orneja.
 Assustada co'o zurro, a deusa se levanta;
 se agita o grupo, e Priapo, entre eles, foge. (OVÍDIO, 2015, pp. 333-334)

Segundo Susan Nalezyty (2009, p. 753), a composição desta tela é finalizada na extremidade à direita, assim como o último livro dos *Fastos* com a festa de Cibele. Na festa, Príapo aborda uma ninfa adormecida, embora nesse trecho seja citada a deusa Vesta. Bellini pode ter utilizado os ícones do primeiro livro para sua pintura com a narrativa do sexto livro, ou seja, é possível que Bellini tenha usado a passagem do Livro I — Janeiro, para ilustrar a narrativa do Livro VI — Junho.

Portanto, uma leitura mais ampla das fontes literárias revela que a progressão temporal se desdobra vagamente na tela de Bellini, começando à esquerda com janeiro, representado por Janus. Fevereiro é representado por Pã; março por Baco e seu tutor Sileno; abril por Mercúrio, Júpiter, Perséfone, Plutão, Ceres e Apolo; maio por Maia; e junho por Vesta e Príapo. Bellini inclusive ilustrou a deusa como uma figura visualmente ambígua, semelhante à ninfa retratada no primeiro livro (NALEZYTY, 2009, p. 753).

Seguindo a indicação de conexão sugerida por Meiss (1966) entre as duas obras, pode-se encontrar um tema clássico sendo relido pelos “olhos” modernos. Na representação da *Vênus Adormecida*, Giorgione retrata um tema clássico, “[...] representado à antiga, a uma paisagem moderna, alinha-se ao gosto Veneziano [...]” (CARVALHO, 2019, p. 302, grifo do autor). Da mesma forma, é muito curioso apontar a afirmação de Jacob Burckhardt (1988 apud BÄTSCHMANN, 2008, pp. 208-209) que na obra *A Festa dos Deuses* não é apresentada uma cena da mitologia, e que Bellini dissimulou o tempo contemporâneo através da apresentação do tema pastoral e fez uma sátira aos deuses que foram representados por personagens fantasiados.

A pintura retrata uma apresentação teatral, uma encenação com personagens ridículos, embriagados, eróticos e cômicos. Tudo o que é necessário para detectar o caráter jocoso da pintura de Bellini é olhar para Mercúrio, sentado em uma pilha de pedras no primeiro plano usando uma tigela de barbeiro como capacete, que lembra aquele que Cervantes colocaria na cabeça de Dom Quixote um século depois, ou o Apolo ao lado de Príapo, usando uma coroa de louros e levando uma tigela de vinho aos lábios.⁷² (BURCKHARDT, 1988 apud BÄTSCHMANN, 2008, pp. 208-209, tradução nossa).

⁷² O texto em língua estrangeira é: “The painting depicts a theatrical presentation, a staging featuring ludicrous, inebriated, erotic and comic figures. All that is needed to detect the facetious character of Bellini’s painting is to

Outrossim, Rona Goffen (1987, pp. 697-698) também remeteu a pose da Vênus de Giorgione a esta conexão com modelos antigos. Afirmou que o gesto da *Vênus Pudica* (que evidencia exatamente a parte do corpo que a personagem tenta esconder), a posição reclinada e o sono (indicado pela posição do braço como suporte atrás da cabeça) também são encontrados em outros personagens clássicos. Goffen apontou que esta representação poderia inclusive remeter ao *Fauno Barberini* (Figura 20)⁷³ no que se refere ao seu estado lânguido.

Essa posição tem sido frequentemente relacionada às figuras de ninfas adormecidas ou de Ariadne, mas pode muito bem (ou melhor) aludir a personagens como o Fauno Barberini, cujo sono, devido à embriaguez, transmite praticamente o mesmo tipo de autoabandono aos sentidos como a Vênus.⁷⁴ (GOFFEN, 1987, pp. 697-698, tradução nossa).

look at Mercury, seated on a pile of rocks in the foreground wearing a barber's bowl for a helmet, which resembles the one Cervantes would stick on Don Quixote's head a century later, or the Apollo next to Priapus, wearing a laurel wreath and raising a bowl of wine to his lips."

⁷³ Trata-se da representação de um sátiro adormecido. A escultura foi produzida por artista helenístico desconhecido da Escola de Pérgamo e teria pertencido a um santuário grego dedicado a Dioniso. O Fauno é uma entidade da mitologia romana, equivalente ao sátiro da mitologia grega. É um ser meio-humano que apresenta características animais, frequentemente com uma cauda, pernas, orelhas ou chifres de bode.

⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: "This gesture has often been related to figures of sleeping nymphs or of Ariadne, but might just as well (or even better) allude to characters such as the Barbarini Faun, whose sleep, due to drunkenness, conveys much the same kind of unconscious self-abandonment to the senses as the Venus."

Figura 20 - *Fauno Barberini*, ca. 220 a.C., mármore.
Munique, Glyptothek. h 215 cm



Fonte: ANTIKENSAMMLUNGEN UND GLYPTOTHEK,
acesso em ago. 2021.

Tanto Rona Goffen (1987, p. 698) como Millard Meiss (1966, p. 348) indicam as anotações de Marcantonio Michiel (1484-1552) de 1525⁷⁵ para confirmar que a Vênus de Giorgione é uma deusa devido à presença de um Cupido na cena. Esse personagem complementar pode ser comprovado através de raio X, segundo Hans Posse (1931, p. 35)⁷⁶. Em seu guia, Michiel cita que haveria uma pintura com uma Vênus nua e um Cupido na casa de Girolamo Marcello⁷⁷. Goffen e Meiss registram também que teria sido Ticiano quem posteriormente introduziu a figura do Cupido segurando em uma das mãos uma flecha apontada para si mesmo e na outra mão haveria um pássaro (Figuras 21 e 22).

⁷⁵ Nobre veneziano que produziu um guia com notas entre 1521 e 1543 sobre as coleções de arte de Veneza, Pádua, Milão e outros centros do norte da Itália.

⁷⁶ Sobre a restauração da obra e as questões sobre autoria da Vênus, cupido e paisagem sugere-se a leitura do artigo *A reconstrução da Vênus com o cupido de Giorgione* (tradução nossa) — título original: *Die rekonstruktion der Venus mit dem cupido von Giorgione*. Ver: POSSE, 1931, pp. 29-35.

⁷⁷ Cf. MICHIEL, 1880, p. 66: “In casa de M. Ieronimo Marcello A. S. Tomado. 1525. [...] La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese, con Cupidine, fu de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tinziano.”

Figura 21 - Giorgione, *Vênus adormecida*,
ca. 1510. Dresden, Gemäldegalerie
Alte Meister. 108,5 cm x 175 cm



Legenda: reconstrução da imagem original.
Fonte: POSSE, 1931, p. 34.

Figura 22 - Detalhe: Giorgione, *Vênus
Adormecida*, ca. 1510.
Dresden, Gemäldegalerie
Alte Meister. 108,5 cm x
175 cm



Legenda: raio X da imagem do Cupido.
Fonte: POSSE, 1931, p. 30.

A *Vênus* de Giorgione parece um tipo de escultura com almofadas e drapeados em sua base e uma espécie de coroa formada pelo monte atrás de sua cabeça, ou seja, semelhante a uma configuração de uma escultura clássica. No início do século XVI surge essa nova tendência na arte europeia de retomar à relação entre o homem e seu entorno, movimento que inclui a

valorização da paisagem. E assim, mesmo Giorgione buscando o efeito da Vênus totalmente envolvida pela paisagem, Meiss (1966, p. 354) defende que, apesar da sensualidade, a figura projeta uma imagem de tranquilidade interna e externa em consonância com as ideias morais e filosóficas da época.

Talvez Giorgione estivesse tentando desconstruir essa noção de tradição, tal como está enraizada em nosso senso comum, ao abordar uma nova iconografia para Vênus, uma espécie de protótipo para outras versões de um gênero de quadros sensuais. Em suma, a *Vênus adormecida* constitui uma inovação na tradição imagética, representando a Vênus pudica deitada, um modelo que será repetido e adaptado por muitos outros artistas. Meiss acrescenta que:

Os pintores venezianos, [...], acharam a imagem da mulher adormecida tão expressiva de suas concepções sobre o amor, a vida, e a força geradora da natureza, que em algumas décadas, com notáveis iniciativa e consistência, eles e seus colegas em Mântua reviveram todos os mitos antigos mais relevantes. Eles se basearam em textos antigos, bem como em monumentos antigos sobreviventes, até mesmo ilustrando aspectos de histórias, como a de Amimone, que raramente foram ilustrados na Antiguidade. Nem hesitaram, embora o antigo precedente estivesse completamente ausente, em colocar os deuses e deusas para dormir: Apolo, Vênus, e talvez Telo. Onde os mitos eram inadequados, eles inventaram. (1966, pp. 359-360, tradução nossa).⁷⁸

2.2 Ninfa

As menções aos mitos ocupam um lugar expressivo nas artes e mediante adaptações ou alterações eles podem ser retomados em diferentes narrativas. Isto explica as contínuas reatualizações na arte e comprova a natureza recriadora das representações dos mitos. Devido a esse seu caráter dinâmico, o mito pode transcender a sua cultura original e penetrar em outros contextos culturais, tornando-se parte deles, como ocorreu com a mitologia greco-romana. As representações das ninfas são exemplares nesse processo.

A ninfa como signo cultural desapareceu. Foi um acessório onipresente na literatura e arte desde a Antiguidade, e culminou como um estímulo à imaginação e um transmissor de significados alegóricos no início do período moderno, desapareceu em

⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “The Venetian painters, we have observed, found the image of the sleeping woman so expressive of their conceptions of love, of life, and of the power of natural generation that in a couple of decades, with remarkable enterprise and consistency, they and their colleagues in Mantua revived all relevant ancient myths. They drew from ancient texts as well as from surviving ancient monuments, even illustrating aspects of stories, such as that of Amymone, that were rarely if ever illustrated in antiquity. Nor did they hesitate, though ancient precedent was completely lacking, to put the gods and goddesses to sleep: Apollo, Venus, and perhaps Tellus. Where the myths were inadequate they invented.”

algum momento do século XIX. Mas seus ecos permanecem. Na verdade, a ninfa continua a figurar na imaginação cultural, manifestando-se em formas muito diversas [...].⁷⁹ (TRANINGER; ENENKEL, 2018, p. 1, tradução nossa).

O objetivo deste subcapítulo é trazer a imagem da ninfa de volta ao nosso cenário para que se consiga entender seus usos, finalidade e semântica associados com a escultura então chamada de *Cleópatra no Belvedere*. Bem como, resgatar a variedade e a diversidade desta representação apreciada em obras da literatura e da arte. Segundo Anita Traninger e Karl Enenkel (2018, p. 1), apesar dos seus vários registros, a importância das ninfas como um signo cultural se perdeu. Na Antiguidade, a ninfa sublinhou os sistemas de crenças e filosofias, aparecendo frequentemente de maneira multifacetada na literatura e nas artes visuais. A sua imagem resultou em reflexões que atenderam aos interesses dos discursos intelectuais, morais, religiosos e artísticos, além de compor uma alegoria para a sensualidade. A ninfa moderna, por outro lado, ficou restrita ao mundo simbólico. Ainda segundo Traninger e Enenkel (2018, p. 3), para compreender a natureza das ninfas no início da Idade Moderna, costuma-se analisar a literatura clássica de Homero, Virgílio e Ovídio. Porém, as ninfas do Renascimento não foram apenas o resultado da Filologia e Arqueologia; a liberdade de criação dos primeiros artistas e escritores modernos foi muito importante também. Não houve uma reprodução literal dos textos antigos, os artistas utilizaram suas habilidades para expressar com liberdade sua compreensão de elementos visuais e textuais possibilitando grandes criações. “A técnica cultural de interpretação alegórica (muito enfatizada na Idade Média) permaneceu de grande importância no início da modernidade e forneceu uma quase inesgotável fonte de novas criações e usos de ninfas.”⁸⁰ (TRANINGER; ENENKEL, 2018, p. 3, tradução nossa).

Na mitologia grega, as ninfas eram divindades femininas da natureza ligadas a um local ou objeto específico como lagos, riachos, bosques, florestas, prados ou montanhas e eram classificadas de acordo com o lugar onde viviam. É importante tentar entender qual seria o motivo do fascínio que essa representação exercia no ambiente cultural em torno do século XVI. Por este motivo, foi selecionado um conjunto de experiências artísticas e culturais que sustentam a criação da representação de uma ninfa absoluta, sozinha na cena. Isso pode ser

⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “The nymph as a cultural sign has vanished. Having been a ubiquitous fixture in literature and art since antiquity, and culminating as a spur to the imagination and a transmitter of allegorical meanings in the early modern period, she departed sometime in the nineteenth century. But echoes remain. Indeed, the nymph continues to figure in the cultural imagination, manifesting in forms as diverse [...]”

⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “The cultural technique of allegorical interpretation (much emphasised in the Middle Ages) remained of the highest importance in the early modern period and provided an almost inexhaustible source of new creations and uses of nymphs.”

exemplificado pela escultura, elemento central desta pesquisa, que foi instalada no *Belvedere* sem um cenário de personagens à sua volta. Essa forma de exibição da estátua no pátio, acomodada em um nicho rochoso fazendo parte de um chafariz, não aponta para a identificação da figura feminina reclinada como uma representação de Cleópatra. Por outro lado, esta configuração foi preparada em perfeita concordância com os métodos de exibição adotados em outros palácios romanos, adequando-se para a exibição de uma ninfa em uma fonte.

No final do século XV, uma narrativa (que será tratada no subcapítulo 2.2.1 deste trabalho), sobre uma fonte com uma escultura antiga de uma ninfa, que havia sido encontrada nas margens do Rio Danúbio, gerou uma prática literária e artística fomentada por representações de ninfas adormecidas. Segundo Barbara Baert (2018, p. 167), esse relato evidenciou a representação da ninfa como um *genius loci*⁸¹. Por esse motivo a arquitetura dos jardins no início da Idade Moderna foi impulsionada pelo desejo de criar lugares de encontros com ninfas, por sua vez esses locais possuíam perspectivas artísticas que exibiam a diferença entre o visual e o sensível. Baert cita o exemplo (BAERT, 2018, p. 166) da *Donna dormiente* (Figura 23), estátua reclinada de uma ninfa sensual adormecida sobre uma rocha, coberta da cintura para baixo por um lençol leve, deixando os seios à mostra e guardada por um cachorro no Jardim de Bomarzo⁸². O jardim foi fundado por Vicino Orsini (1523-1584) em 1547 com desenho de Pirro Ligorio (1512-1583) e esculturas de Simone Moschino (1533-1610). O projeto faz contraste com os cânones dos jardins formais do Renascimento. Nele, a natureza está conectada às esculturas de personagens da mitologia grega, personagens literários e criaturas fantásticas. Ainda segundo Baert (2018, p. 166), o jardim não necessitava de uma representação da ninfa adormecida, porém naquele lugar a imagem era responsável pela manutenção da ideia de lugar sagrado. “A ninfa, como um ser em algum lugar entre os deuses e os humanos, também é responsável pela continuidade especial do lugar sagrado. A ninfa repousa sobre margens e

⁸¹ *Genius loci* é um termo latino que se refere ao "espírito do lugar". Essa abordagem remete à divindade romana que norteava e identificava um lugar, ao mesmo tempo em que se desenvolvia e se fortalecia nesse local. Hoje, o “espírito do lugar” é o elemento vital que expressa a identidade de um local, produto da relação entre uma cultura e o local em que se desenvolve. Esta ideia de “espírito do lugar” está intimamente ligada à interação aos elementos materiais e imateriais que compõem os ambientes naturais e nos espaços construídos, revelando a relação dialógica entre passado e presente por meio dessas permanências patrimoniais.

⁸² Também conhecido como *Sacro Bosco* (Bosque Sagrado) ou *Parco dei Mostri* (Parque dos Monstros). Os nomes derivam da presença de inúmeras esculturas monstruosas e imaginativas, espalhadas pelo parque criando assim uma paisagem utópica, cheia de ilusões e referências ao mundo mitológico e mágico. As esculturas foram feitas no local, a partir de grandes rochas basálticas encontradas originalmente no parque de forma a tornar mais característico o conceito de uma viagem pela Natureza. O percurso do parque permite que se entre em um mundo de sonhos e temores que assombraram o homem.

grutas, em uma natureza intacta que transborda de mistério e desejo, sendo seu próprio *genius loci*.”⁸³ (BAERT, 2018, pp. 166-167, tradução nossa).

Para Traninger e Enenkel (2018, p. 6), as ninfas eram criaturas do meio, habitando entre o divino e o humano, por isso suas representações possuem um caráter ambíguo. Aliás, eles criam um paradoxo quando afirmam que elas eram seres acessíveis aos humanos e, mesmo assim, não disponíveis para eles. Além disso, explicam que as ninfas talvez tenham sido desvalorizadas porque gozavam de uma liberdade e comportamento inéditos para qualquer mulher na pré-modernidade, como vagar pela floresta sozinha sem qualquer ajuda direta e participar de um jogo lúdico amoroso, recusando relacionamentos. “No entanto, parece que é essa construção da ninfa que provoca e convida o desejo de persegui-las e subjugar-las.”⁸⁴ (TRANINGER; ENENKEL, 2018, p. 6, tradução nossa).

Figura 23 - Simone Moschino, *Donna dormiente*, c. 1550.
Bomarzo, Sacro Bosco. 60 cm x 39,9 cm



Fonte: BAERT, 2018, p. 167.

Traninger e Enenkel (2018, p. 6) também afirmam que a palavra ninfa, um termo entre divindades e humanos, passou a identificar as figuras modernas que antes não pertenciam a nenhuma categoria. No início da Era Moderna, era difícil distinguir as ninfas das jovens em

⁸³ O texto em língua estrangeira é: “The nymph, as a being somewhere between gods and humans, is also tasked with the special continuity of the sacred place. The nymph rests on banks and in grottoes, in an unspoilt nature that brims with mystery and desire, being her own *genius loci*.”

⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “Yet it seems that it is this construction of the nymph that provokes and invites the desire to hunt them down and to subjugate them.”

modo geral. Elas poderiam aparecer nos ambientes pastorais da literatura, onde algumas personagens por possuírem uma beleza natural sem necessidade de enfeites eram confundidas com as ninfas. De outra maneira, poderiam ser descritas tão ricamente adornadas por joias e roupas suntuosas que mais se ajustavam a um ideal cortês de feminilidade. Ou, como na poesia humanista italiana, onde algumas figuras femininas identificadas como *puellae* elegíacas⁸⁵ passaram a ser lidas como ninfas. Poderiam usar vestidos brancos para sinalizar sua virgindade e peles para representar as ninfas caçadoras. A cor da roupa também revelava o tipo de moradia, as ninfas que se vestiam de verde e adornavam seus cabelos com flores habitavam os prados. As ninfas que viviam nas árvores e florestas apareciam vestidas de verde escuro, segurando galhos de árvores. As náiades, que viviam em rios, eram representadas com braços, pernas e pés nus e cabelos claros. Dessa forma, esses aspectos, que foram concebidos nas primeiras representações modernas das ninfas, exprimiam claramente os papéis que as representações das ninfas desempenharam na literatura, artes visuais ou arquitetura do início do período moderno. Assim sendo, a ninfa representou a concepção cultural daquele momento histórico, com suas múltiplas e, muitas vezes, ambíguas especificidades.

“A história da ambígua relação entre os homens e as ninfas é a história da difícil relação dos homens com suas imagens.”⁸⁶ (AGAMBEN, 2010, p. 44, tradução nossa). Estas palavras do livro *Ninfas*, do filósofo italiano Giorgio Agamben, apontam o motivo da escolha da figura mitológica da ninfa, direcionada pelos estudos de Aby Warburg (1866-1929), para comprovar a argumentação de que é o contato com os homens que fornece a “energia vital” para que a representação desses seres se perpetue no tempo.

Conforme anteriormente apontado, as ninfas encontram-se em um nível intermediário entre os humanos e os deuses. Giorgio Agamben também abordou, dentro de vários campos das artes, a ninfa como esse ser de passagem, que não pertence à esfera do humano nem à do divino; “imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual se ligam na sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar

⁸⁵ Quanto às noções iniciais sobre a figura feminina nas elegias, indica-se a leitura de Paul Veyne, que considera que a definição da categoria social das mulheres elegíacas pelos poetas é bastante ambígua. Porém, é necessário que a mulher seja uma "irregular", isto é, trata-se de mulheres de bom nível social, envolvidas nos meios mundanos. Todavia considera menos provável que se trate de meras cortesãs ou prostitutas. Cf. VERNE, 2009, pp. 78-96.

⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: “La historia de la ambígua relación entre los hombres y las ninfas es la historia de la difícil relación entre el hombre y sus imágenes.”

ou de não pensar.”⁸⁷ (AGAMBEN, 2010, p. 51, grifo do autor, tradução nossa). Os estudos de Warburg e a construção do seu *Atlas Mnemosyne* orientaram o olhar de Agamben para a relevância da perpetuação das imagens no processo histórico. Dado que a transmissão das imagens pelo tempo é um ato de renovação, pois através de um passado dinâmico surgem novas possibilidades de representação dessa imagem.

Para Agamben, a origem inexplicável e a persistência de representações da ninfa acontecem também porque deixa de ser possível distinguir entre original e cópia, e “[...] um ser cuja forma coincide precisamente com a matéria e cuja origem é indiscernível de seu devir é o que chamamos de tempo, o que Kant definia como autoafecção.”⁸⁸ (AGAMBEN, 2010, p. 19, tradução nossa). Então, para abordar a questão simbólica ligada à permanência dessa imagem, Giorgio Agamben introduz o conceito de que com o passar do tempo há um esvaziamento do sentido mítico originário e que “[...] o observador não acredita mais na força mágico-religiosa das imagens e, mesmo assim, de certa forma permanece ligado a elas, mantendo-as suspensas entre o ícone efetivo e o signo puramente conceitual.”⁸⁹ (AGAMBEN, 2010, p. 36, tradução nossa), ou seja, entre o mito e a razão.

De acordo com Agamben, a principal diferença entre as ninfas e as outras criaturas elementais⁹⁰ reside no fato de que “[...] [as ninfas] podem receber uma alma, no caso de se unirem sexualmente a um homem e gerarem um filho com ele.”⁹¹ (AGAMBEN, 2010, p. 42, tradução nossa). Este pensamento nos conduz à antiga tradição sobre a conexão entre as ninfas e os signos linguísticos e visuais da Vênus e do amor.

⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: “La ninfa es la imagen de la imagen, la cifra de las *Pathosformeln* que los hombres se transmiten de generación en generación y a la que vinculan su posibilidad de encontrarse o de perderse a sí mismos, de pensar o de no pensar.”

⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “[...]un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo, que Kant definía por esto como una autoafección.”

⁸⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...]el observador no cree ya en la fuerza mágico-religiosa de las imágenes y, sin embargo, permanece ligado a ellas en cierta forma, manteniéndolas en suspenso entre el icono eficaz y el signo puramente conceptual.”

⁹⁰ O termo elemental origina-se da teoria da filosofia pré-socrática de que o mundo é composto por quatro elementos básicos: ar, água, terra e fogo. O filósofo e pensador pré-socrático grego Empédocles (495-430 a.C.) difundiu que esses quatro elementos compunham todas as coisas e eram fomentados por duas forças contrárias, o amor e o ódio. Seres elementais são personagens míticos e são classificados de acordo com os quatro elementos de acordo com seu habitat e características.

⁹¹ O texto em língua estrangeira é: “[...] pueden recibir un alma si se unen sexualmente con un hombre y engendran un hijo con él.”

Em *Ninfas*, Giorgio Agamben nos lembra de que Vênus sempre foi vista na mitologia clássica como a rainha das ninfas (AGAMBEN, 2010, p. 43). Para ele, o poeta italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) foi o precursor da ideia da figura da ninfa como objeto amoroso, lembrando que “[...] o amor é, antes de tudo, amor a uma *imago*, a um objeto de algum modo irreal, exposto, como tal, ao risco da angústia [...] e da privação.”⁹² (AGAMBEN, 2012, p. 60, grifo do autor, tradução nossa). Boccaccio colocou as ninfas em suas prosas e poesias amorosas como figuras essenciais, principalmente na *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341-1342).

A obra é uma alegoria amorosa sobre o herói, Ameto, um jovem caçador residente na Toscana, que encontra por acaso um grupo de ninfas que lhe ensina os caminhos do amor. A estrutura narrativa da comédia é um discurso sobre a vida virtuosa, pode-se dizer então que Boccaccio introduziu na sua obra o problema moderno da relação entre a vida e a poesia. Por outro lado, coube também a Boccaccio contrapor as mulheres às musas. Agamben esclarece este posicionamento de Boccaccio:

Sim, ninfa é a dimensão poética na qual as imagens (‘sem significado’) deveriam coincidir com as mulheres reais, a ninfa florentina está sempre em vias de dividir-se entre suas polaridades opostas, muito viva e animada ao mesmo tempo, sem que o poeta alcance e lhe confira uma vida unitária.⁹³ (2010, p.47, tradução nossa).

Boccaccio foi um típico pensador patriarcal, porém há particularidades em sua obra sobre a condição da mulher que merecem ser citadas, por exemplo, a ideia da independência feminina. Na obra *Decameron*⁹⁴ (1348-1353) encontra-se uma introdução com uma dedicatória às mulheres, segundo Boccaccio, as cem histórias apresentadas na obra visam evidenciar o

⁹² O texto em língua estrangeira é: “[...]amor es, antes que nada, amor de uma *imago*, de um objeto de algún modo irreal, expuesto, como tal, al riesgo de la angustia [...] y de la privación.”

⁹³ O texto em língua estrangeira é: “Sin ‘ninfal’ es la dimensión poética en que las imágenes (que ‘no mean’) habrían de coincidir con las mujeres reales, la ninfa florentina está así siempre en vías de dividirse de acuerdo con sus dos polaridades opuestas, demasiado viva e inanimada a la vez, sin que el poeta alcance ya a conferirle una vida unitaria.”

⁹⁴ O título *Decameron* pode ser traduzido como *Os dez dias*. Nesta obra, Boccaccio trata da peste de 1348. A narrativa acontece em Florença, durante a peste negra, quando dez jovens se encontram na igreja de Santa Maria Novella. São sete mulheres e três homens que, para fugir da praga, decidem retirar-se para as montanhas de Fiésole. Eles passam os dias entre cantos, danças e contação de histórias. A cada dia um personagem é eleito para indicar o tema que deve ser tratado nas narrativas. Assim, contam dez histórias diariamente, durante dez dias. O texto é então dividido em dez jornadas narrativas por personagem. A introdução da primeira jornada é surpreendentemente atual se pensada com relação à pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2 entre 2019 e 2021. Boccaccio adverte os leitores para que mantenham o distanciamento social, não toquem ou apalpem a roupa de terceiros e particularmente a roupa dos infectados. Também alerta que o simples ato de conversar com alguém pode trazer o contágio. Boccaccio já criticava a falta de profissionalismo e desdém à ciência no tratamento da doença: falsos médicos, curandeiros ou remédios milagrosos. Cf. BOCCACCIO, 2013, pp. 18-19.

espírito feminino (BOCCACCIO, 2013, pp. 14-13). É muito expressivo que se trate de um livro dedicado às mulheres leitoras e não às musas. A ideia geral da introdução é que diante do caos da peste, quando não há lei e quando está ameaçado pela doença e pelo terror, a própria pessoa é quem deve cuidar dos seus prazeres. Mais especificamente, refere-se à responsabilidade feminina de assumir com seu próprio posicionamento o destino de sua vida, de seus prazeres e amores.⁹⁵

Por fim, um aspecto interessante, e sem dúvida extremamente relevante no sentido de que a imagem da ninfa está presente em muitos lugares e em variados tempos, é o fato de, no final do século XIX e início do século XX, Aby Warburg ter localizado sua presença em uma infinidade de representações. E hoje, em pleno século XXI, os textos warburguianos sobre a ninfa estão em um produtivo processo de revisitação e a personagem continua a ser também estudada por outros historiadores da arte. Logo, nos domínios da história da arte a imagem da ninfa é capaz, sem qualquer dúvida, de passar e embaralhar o tempo linear.

Ninfa é o resultado de construção altamente elaborada, ela vai e vem com seu drapeado flutuante, com suas ondulantes e sempre soltas madeixas. Ela é fórmula capaz de moldar num mesmo gesto um corpo, com seu interior e seu exterior. Ela é a forma do próprio desejo, sempre conflituoso, sempre dialético. (CAMPOS, 2018, p. 64).

Didi-Huberman registrou que Warburg colocou a história da arte em movimento e que a partir de suas reflexões a disciplina não estaria mais diante da imagem e do tempo como era considerado anteriormente (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25), o que é ratificado com as ninfas estudadas por Warburg. Elas estão nas telas de Sandro Botticelli (1445-1510) e nos afrescos de Domenico Ghirlandaio (1449-1494), nessas representações renascentistas elas aparecem tanto como uma deusa ou como uma criada. Nas pranchas do seu último e inacabado trabalho, *Atlas Mnemosyne*, as ninfas aparecem em diversas versões desde os relevos de sarcófagos da Antiguidade, em obras renascentistas, moedas, camafeus, fotografias e ilustrações publicitárias do início do século XX.

Os argumentos de Warburg surgiram em sua tese doutoral em 1892. A análise foi sobre a deusa da Primavera que está presente em duas grandes obras de Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus* (Figura 24) e *A Primavera* (Figura 25). Warburg fez paralelos entre *O Nascimento de Vênus* e o antigo texto grego de Homero que descrevia o nascimento da deusa do amor no mar Egeu. O objeto principal de sua tese é o movimento dos acessórios, a inversão do olhar para o que não é o mais evidente na obra, com esse deslocamento é possível encontrar

⁹⁵ Indica-se a leitura sobre estes posicionamentos de Boccaccio na obra: BOCCACCIO, 2013, pp. 17-27.

as flutuantes madeixas de cabelos ao vento, os fluidos e drapeados tecidos. Tudo que tem movimento na imagem é exatamente o que não está “vivo”. A água do mar e as folhas das árvores não apresentam o mesmo movimento esvoaçante dos cabelos e das vestes. Warburg evidenciou esse movimento que os artistas do Quatrocentos recuperaram dos mármores da Antiguidade, que apresentavam as roupas tremuladas de deusas ou semideusas e das figuras femininas que foram nomeadas como ninfas.

Figura 24 - Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1483-1485, têmpera sob tela. Florença, Gli Uffizi. 2785 mm x 1725 mm



Fonte: LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, acesso em nov. 2019.

Figura 25 - Sandro Botticelli, *A Primavera*, 1481-1482, têmpera sob tela. Florença, Gli Uffizi. 3140 mm x 2030 mm



Fonte: LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, acesso em nov. 2019.

Alguns anos depois, entre 1900 e 1901, na correspondência fictícia trocada com André Jolles (1874-1946), crítico e historiador literário holandês, Warburg expressou seu fascínio por uma personagem do afresco de Domenico Ghirlandaio na Capela Tornabuoni na Basílica de Santa Maria Novella — Florença. Na obra *O Nascimento de São João Batista* (Figura 26), Warburg comentou sobre uma servente, que portava na cabeça um cesto de frutos, que “[...] diante da por ele denominada figura fantástica, relata não saber se devia a chamar de serva ou de Ninfa clássica.” (CAMPOS, 2018, p. 68). Warburg utilizou uma profundidade simbólica para identificar a criada como uma ninfa desse afresco alegorizando a burguesia florentina, quando um observador tradicional provavelmente teria imaginado uma ninfa como parte de um coletivo de figuras femininas nuas às margens de um rio ou lago.

Figura 26 - Domenico Ghirlandaio, *O Nascimento de São João Batista*, 1485-1490, afresco da Capela Tornabuoni. Florença, Basílica de Santa Maria Novella. Larg. 450 cm



Fonte: CAMPOS, 2020, p. 228.

Nessa obra a serva que leva uma cesta de frutas na cabeça parece interromper a cena com sua agitação (Figura 27). Para Warburg, essa figura expressiva é uma clara influência da representação das ninfas de textos e obras da Antiguidade. A cena bíblica é apresentada com uma aparência florentina do século XV. Isso demonstra o pensamento de Warburg de que no Renascimento florentino a ninfa seria a figura pagã que ganhou uma representação em personagens relacionadas aos temas do cristianismo. Igualmente foram analisados por Aby Warburg os descompassos da cena bíblica. Seja na ligeireza do saltitar da serva que é evidenciado pela sua roupa branca com tecido esvoaçante cujas dobras se alongam, como os modelos da Antiguidade pagã encontrados na sobrevivência das mênades dançantes esculpidas nos vasos, sarcófagos e relevos. Ou na desarmonia do tempo nos pés da serva que usa sandálias características de personagens greco-romanas. Ou ainda na diferença entre os trajés das mulheres em cena e a roupa da serva que é a única que não está vestida à moda florentina. Nesse labirinto de imagens a expressão máxima daquilo que Warburg chamou *Nachleben* — a sobrevivência do antigo, uma migração das imagens, um deslocamento constante. A palavra em língua alemã é de difícil tradução, por esse motivo pode ser adequado interpretar como um pós-vida, aquilo que morre e volta à vida, porém um retorno com modificações. Como um sonho ou pesadelo que se repete, mas nunca é o mesmo, então suas variações e modificações

deixam registradas as suas novas manifestações. Assim as ninfas — formas sobreviventes — atravessam o tempo e foram caracterizadas por Warburg com o auxílio do conceito de *Pathosformel*, expressão de um desejo, de uma emoção, por meio de um gesto que se repete. Ou seja, é uma condição que demonstra um grande movimento das formas, saberes, tendências e temporalidades, reconfigurando a perspectiva sobre as imagens e a atitude que se tem diante delas. Pois “Ela [a ninfa] é a própria encarnação da sobrevivência.” (CAMPOS, 2018, p. 78).

Figura 27 - Detalhe: Domenico Ghirlandaio, *O Nascimento de São João Batista*



Fonte: CAMPOS, 2020, p. 228.

Anos mais tarde, entre 1922 e 1929, Warburg compunha por entre as inúmeras pranchas de seu *Atlas Mnemosyne*, que visava contar uma história da arte sem palavras, uma grande variedade de imagens de ninfas. Na construção do *Atlas*, Warburg recorreu às imagens da humanidade ocidental, quando a ninfa “[...] assume a ambígua herança da imagem, mas

a desloca para um plano histórico e coletivo [...]”⁹⁶ (AGAMBEN, 2010, p. 50, tradução nossa). Uma montagem de imagem e tempo que deixa claro que a imagem da ninfa é uma representação da vida em movimento (CAMPOS, 2018, p. 56). Na prancha 46 (Figura 28), por exemplo, pode-se encontrar a ninfa em movimento fazendo parte da realidade cotidiana, não apenas como figura da tradição bíblica ou mitológica. Assim como a imagem da serva de vestes esvoaçantes do afresco de Ghirlandaio, uma mulher carregando água em um desenho de Rafael Sanzio para a obra *O incêndio do Borgo*, a figura de uma serva em um cartão postal de um baixo-relevo romano de uma coluna da cripta da Catedral de San Zeno, em Verona ou a fotografia de uma camponesa em Settignano feita por Aby Warburg em torno de 1900. Também na prancha 39 (Figura 29) que gira em torno da figura feminina em movimento fazendo o encontro das imagens de Vênus, Palas e da ninfa. Como pode ser visto nas figuras de *O nascimento de Vênus*, *A Primavera* ou a ninfa dançante gravada em cobre no chamado Calendário Baldini cuja primeira edição foi por volta de 1460. Além desses exemplos, pode-se perceber imagens e fragmentos de textos sobre as ninfas em outras pranchas do *Atlas*, bem como, em muitas páginas de seus trabalhos.

⁹⁶ O texto em língua estrangeira é: “[...] asume la ambigua herencia de la imagen, pero la desplaza a un plano, historico y colectivo [...]”

Figura 28 - Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Prancha 46.
Londres, The Warburg Institute



Fonte: THE WARBURG INSTITUTE, acesso em abr.
2021.

Figura 29 - Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Prancha 39. Londres, The Warburg Institute



Fonte: THE WARBURG INSTITUTE, acesso em abr. 2021.

A ideia de um atlas, no pensamento de Warburg, remontava a 1905. Em 1924, porém, houve algo a mais, algo como um raptus: de repente, revelou-se uma forma que a seu ver, não era apenas um "resumo em imagens", mas um pensamento por imagens. Não apenas um "lembrete", mas uma memória no trabalho. Em outras palavras, a memória como tal, a memória "viva". Daí surgiu o nome próprio que a iniciativa inteira viria a assumir: Mnemosyne, personificação clássica da memória, mãe das nove Musas e, suspeitamos, vagamente aparentada com a Ninfa. (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 383).

Embora Warburg tenha feito um inventário de imagens da Antiguidade que influenciaram no Renascimento a representação da vida em movimento, as pranchas não ficaram limitadas a essas épocas. Warburg buscou elementos da Antiguidade que sobreviveram — mesmo que modificados — em outros tempos históricos. "Por tal motivo, a ninfa pode ser percebida como uma espécie de personagem teórica para o historiador. Uma vez que ela figura justamente nessa vida em movimento. Ela correu, pairou e até voou por entre os escritos do intelectual hamburguês."(CAMPOS, 2020, p. 238).

Foi necessário apresentar neste subcapítulo algumas das várias concepções sobre a imagem desse ser mitológico feminino para uma melhor compreensão da abrangência do papel que a imagem da ninfa desempenha na literatura, artes visuais ou arquitetura. Bem como, alguns dos aspectos que foram vistos como importantes nas primeiras representações modernas de ninfas e que contribuíram para esclarecer (um pouco) a figura da ninfa em seus traços múltiplos e muitas vezes contraditórios. Historiadores da arte compartilham essa incerteza sobre a origem das ninfas, porém Daniela Campos finaliza seu artigo *Ninfa: a imagem da vida em movimento*, com uma argumentação bastante expressiva:

Ela é contemporânea e antiga, jamais cessa de vir de longe. Ela é encontrada e reencontrada em mármore romanos, telas renascentistas, fotografias modernas, montagens cinematográficas. Sempre fluente, inacessível, volátil. A Ninfa é criatura que reúne imagem, desejo e tempos. [...] A Ninfa apresenta-se como ótimo paradoxo warburguiniano que combina atração e repulsão, beleza e violência, graça e monstruosidade. Ela é o *éthos* apolíneo conjugado ao *pathos* dionisíaco. Por fim... as Ninfas são espíritos elementares, deusas pagãs no exílio. Ninguém sabe de onde elas vêm, mas existem há muito tempo e não parecem cessar suas aparições. [...] Como imagem ela se transforma, se esconde e reaparece. (CAMPOS, 2018, p. 78, grifo do autor).

Entretanto, vale enfatizar que o recorte desta dissertação é feito na imagem da ninfa reclinada, dormente e em seu gesto icônico. Ela possui, na verdade, uma postura ambígua que demonstra duplamente serenidade ou melancolia. Esses dois sentimentos representados na mesma imagem, envolvem uma rede de significados; constituem um espaço subjetivo de interpretações em que tanto artista como espectador idealizam características coletivas ou específicas.

Assim, esta pesquisa se baliza pelo viés dessa representação da condição patética da imagem da ninfa, em oposição à agitação dionisíaca ou êxtase. Pode-se considerar também que o descanso ou a tristeza seriam necessários após momentos de muita euforia. Nesses casos, a iconografia da ninfa dormente é imediatamente entrecruzada com a de Ariadne encontrada por Dioniso, mas também com outras figuras antigas adormecidas localizadas em grande número nos relevos romanos. O exemplo do sujeito poético — e portanto figurativo — da ninfa da fonte por excelência é a extraordinária imagem presente no livro *Hypnerotomachia Poliphili* (que será tratada no subcapítulo 2.2.1) que, com sua sensualidade, mantém um equilíbrio entre manutenção e perda de inocência (BORDIGNON, 2019). A conexão entre a escultura na fonte, então chamada *Cleópatra* no *Belvedere*, com o *Hypnerotomachia* é clara, como pode ser visto na carta de G.F. Pico della Mirandola a Lilio Gregorio Giraldi apresentada no subcapítulo 1.3 da presente dissertação. Nessa carta, G.F. Pico della Mirandola diz que os seios da estátua, então reconhecida como *Cleópatra*, parecem borrifar água como na xilografura da ninfa de

*Hypnerotomachia*⁹⁷. “E em um dos cantos você também vê a imagem de Cleópatra, picada pela serpente, de cujos seios, por assim dizer, a água flui à maneira dos antigos aquedutos [...]” (GOMBRICH, 1951, p. 123, tradução nossa).⁹⁸ Segundo Bober (1977, p. 232), uma pose similar também foi usada para Endimião, Leda, Reia Sílvia ou na figura de Jonas que se tornou um símbolo cristão primitivo da salvação. Pinturas parietais com três cenas da história de Jonas nas Catacumbas de Calisto em Roma, por exemplo, apresentam Jonas sendo lançado ao mar, depois regugitado por uma figura marinha e por fim em repouso. Semelhante seria a leitura da imagem de Jonas por um espectador cristão antigo, onde o período de descanso corporal se pensava preceder a ressurreição final.

A imagem da ninfa adormecida possui evidências melancólicas (como o sofrimento pelo abandono, ingratidão ou exílio) ou de êxtase (devido ao reconhecimento de sua astúcia, recuperação, júbilo ou glória) que se condensam, configurando um protótipo que se sobrepõe e se entrelaça com outros modelos iconográficos. A ênfase que é privilegiada nesta pesquisa se encontra nessa amplitude, nas múltiplas faces e na profundidade semântica da figura da ninfa dormente e patética.

2.2.1 O epigrama, textos e obras sobre o tipo icônico

A imagem humanística e renascentista de uma figura feminina reclinada trazia imediatamente à tona uma tradição antiquária consagrada pela inscrição “Huius nymphae loci, sacri custodia fontis, [...]” (FERRARINO; CARMELITA, 1401-1500, p. 114), compilada em um manuscrito datado entre 1477 e 1484 por Michael Fabricius Ferrarinus⁹⁹. De acordo com Raffaella Zaccaria (1996) no *Dizionario Biografico degli Italiani*,

[...] seu nome está associado ao seu compromisso com a pesquisa e o estudo das antiguidades clássicas e, em particular, das inscrições e epigrafias romanas. [...] ele se dedicou ao trabalho de pesquisa, censo e coleta sistemática das inscrições em latim da época clássica, estendido a toda a península italiana. Depois de catalogá-las e organizá-las, transcreveu as inscrições que recuperou em um único conjunto de textos, um códice de pergaminho que é o resultado mais importante de sua obra.

⁹⁷ Este trecho da carta em língua original (latim) pode ser encontrado em: GOMBRICH, 1951, p. 123, n. 2.

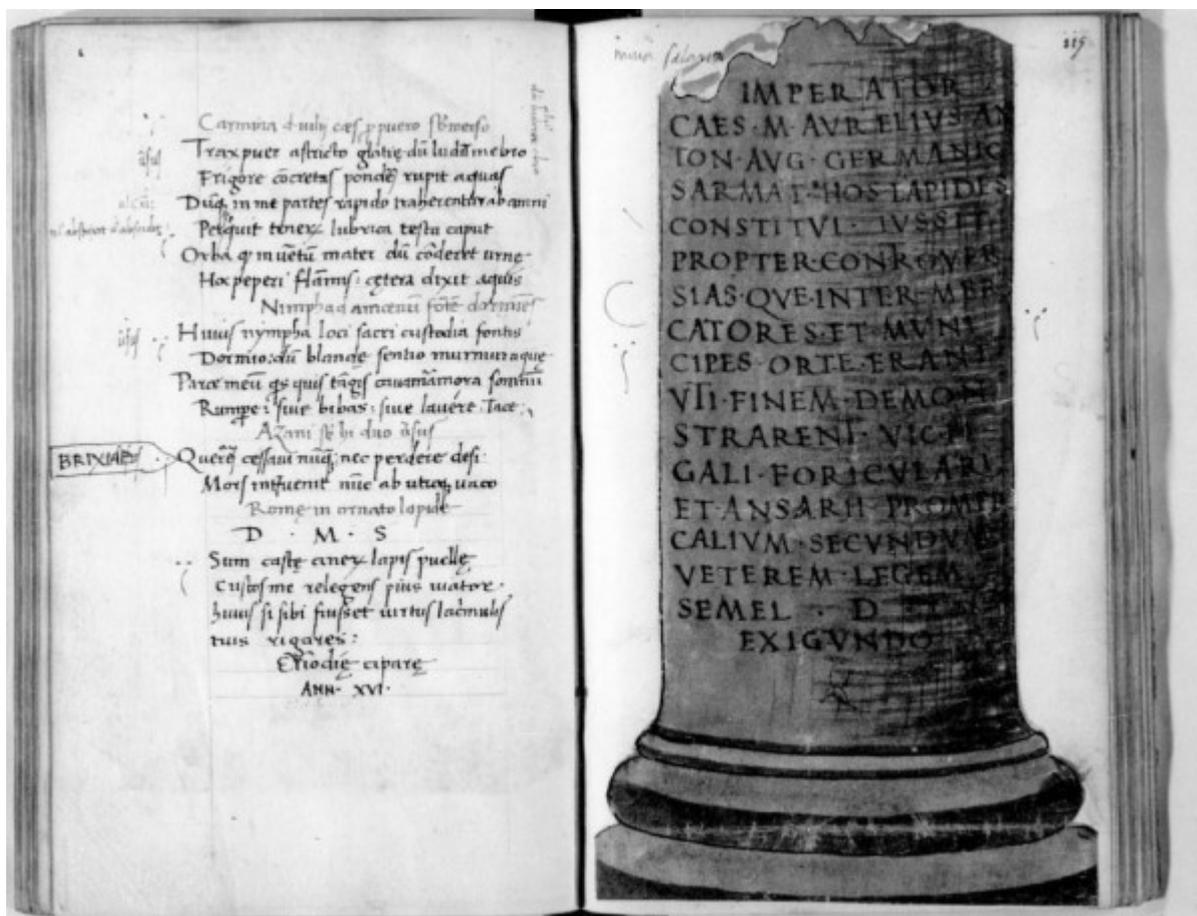
⁹⁸ O texto em língua estrangeira é: “And in one of the corners you also see the image of Cleopatra, bitten by the snake, from whose breasts, as it were, the water flows in the manner of the ancient aqueducts [...]”

⁹⁹ Michael Fabricius Ferrarinus (ca. 1433-1492) foi um humanista e antiquário. A partir de 1481 se tornou prior do mosteiro carmelita no Rêgio da Emília, que é uma comuna italiana da região da Emília Romana.

Este códice foi preservado por muito tempo na biblioteca do convento carmelita do Régio da Emília; passou então, após a supressão das ordens religiosas, à Biblioteca Municipal da mesma cidade, onde se encontra hoje, com a assinatura C. 398. (tradução nossa).¹⁰⁰

Michael Fabricius Ferrarinus lançou em sua *Crônica* essa narrativa de que nas margens do Rio Danúbio havia uma fonte onde foi encontrada uma escultura antiga de uma ninfa adormecida (Figura 30).

Figura 30 - Michaële Ferrarino; Regiensi Carmelita, *Collectio inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum*, 1401-1500, p. 115. Paris, Bibliotheque Nationale



Fonte: FERRARINO; CARMELITA, acesso em jun. 2020.

¹⁰⁰ O texto em língua estrangeira é: “[...] è legato al suo impegno di ricerca e di studio delle antichità classiche e in particolare delle iscrizioni e della epigrafia romane. [...] si dedicò, infatti, ad un'appassionata opera di ricerca, di censimento e di raccolta sistematica delle iscrizioni latine dell'età classica estesa a tutta la penisola italiana. Dopo averle catalogate e sistemate, trascrisse le iscrizioni da lui recuperate in un unico corpus, un codice pergameneo che costituisce, tuttora, il frutto più importante del suo lavoro. Tale codice venne a lungo conservato nella biblioteca del convento carmelitano di Reggio Emilia; passò poi, in seguito alle soppressioni degli Ordini religiosi, alla Biblioteca comunale della stessa città, dove oggi si trova, con segnatura C. 398.”

Segundo Ferrarinus, o conjunto apresentava a seguinte epígrafe:

Huius nympha loci, sacri custodia fontis,
dormio, dum blandae sentio murmur aquae.
Parce meum, quisquis tangis caua marmora, somnum
rumpere. Sive bibas sive lavere tace. (FERRARINO; CARMELITA, 1401-1500, p. 114).

Ninfa deste lugar, guardiã da fonte sagrada,
Durmo enquanto ouço os murmúrios dessas águas suaves;
Ah, poupe meu sono, por mais que toque suavemente esta caverna de mármore!
Quer você beba ou se lave, fique em silêncio. (Versão do poema para o português a partir de uma tradução em inglês de: BARKAN, 1993, p. 147).¹⁰¹

Porém de acordo com Miletta e Tuccinardi¹⁰² (2017, p. 13), esses versos são atribuídos a Giovanni Antonio Campani¹⁰³ e acompanharam nos últimos anos do século XV, a estátua de uma ninfa em uma fonte pertencente a Domenico della Rovere¹⁰⁴. A estátua fazia parte de um grande ninfeu¹⁰⁵ e estaria na sua residência em Borgo, hoje *Palazzo dei Penitenzieri* na antiga *Piazza Scossacavalli* (atualmente *Via della Conciliazione*), cuja construção foi iniciada por volta de 1480.

A historiadora da arte Elisabeth Blair MacDougall, no artigo *The sleeping nymph: origins of a humanist fountain type* que faz parte do seu livro *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* menciona que após o

¹⁰¹ O poema em língua estrangeira é: “Nymph of this place, custodian of the sacred fountain, / I sleep while I hear the murmuring of the smooth-sounding water. / Spare me, whoever touches upon this marble cave, / do not interrupt my sleep. Whether you drink or wash, be silent!”

¹⁰² Pesquisadores do projeto HistAntArtSI - Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage: Social Identities in the Centres of Southern Italy between the Medieval and Early Modern Period, cujo objetivo é estabelecer uma visão criteriosa sobre o sul da Itália continental entre o final do período medieval e o início da modernidade. O projeto visa proporcionar a pesquisa e oferecer ferramentas para a conservação, desenvolvimento e gestão do patrimônio artístico e arquitetônico do sul da Itália por parte de órgãos institucionais. É patrocinado (entre outros) pelo European Research Council, entidade que incentiva a pesquisa na Europa com base na excelência científica.

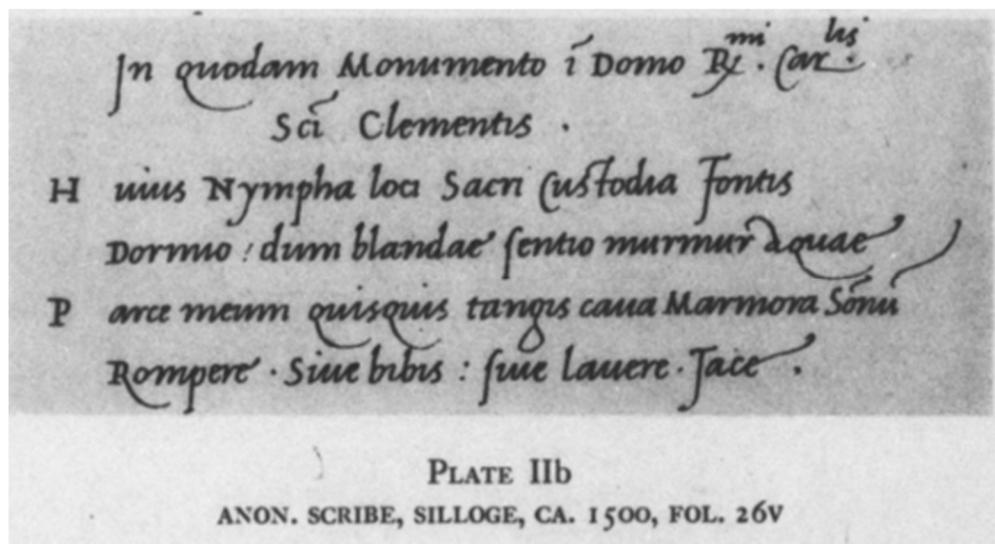
¹⁰³ Conhecido como Campanus (1429-1477), era um humanista napolitano, famoso por suas orações, poemas e cartas.

¹⁰⁴ Domenico della Rovere (1442-1501), nascido no Piemonte, foi cardeal e mais do que pela sua atividade política é conhecido como patrono das artes. Entre 1465 e 1466 mudou-se para Roma, onde gozou da proteção do seu tio Cardeal Francesco della Rovere, o futuro Sisto IV. Em 1478, foi nomeado Bispo de Tarantaise sucedendo seu irmão, Cristoforo della Rovere. A transferência para o título de Cardeal de São Clemente foi feita em 13 de agosto de 1479.

¹⁰⁵ Na Grécia antiga, era um pequeno templo edificado sobre uma fonte, onde se celebrava o culto às ninfas. Já na Roma antiga, era um santuário dedicado às ninfas, com várias fontes. Durante o período renascentista caracterizava-se como uma enorme fonte nas vilas italianas.

aparecimento do epigrama no compêndio de Ferrarinus, ele também poderia ser encontrado em dois manuscritos, o primeiro datado por volta de 1495 e o outro por volta de 1500 (1975, p. 359). Foi possível a visualização do segundo manuscrito¹⁰⁶ (Figura 31), em uma coleção de inscrições clássicas datada do final do século XV ou início do século XVI (WARDROP, 1953, p. 222), que faz uma referência ao epigrama no jardim do Cardeal São Clemente. A sua atividade como patrocinador de obras de arte e interesse pela arquitetura e antiguidade fizeram dele um personagem reconhecido pelo movimento cultural humanístico. Assim dizendo, “[...] o epigrama era conhecido pelo menos por volta de 1495 no círculo da corte humanista para o qual fontes foram construídas posteriormente, e Campani, que morreu em 1477, não mais poderia reivindicar a autoria da sua totalmente estabelecida inscrição ‘antiga’.”¹⁰⁷ (MACDOUGALL, 1975, p. 359, grifo do autor, tradução nossa).

Figura 31- Manuscrito ca. 1500



Fonte: WARDROP, 1953, p. 226.

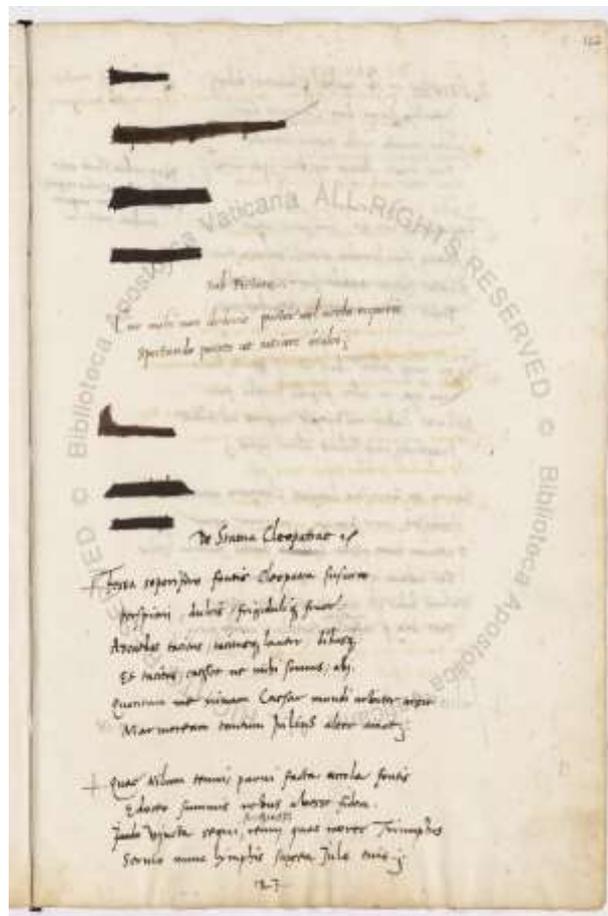
MacDougall (1975, p. 357) afirmou que a correlação entre a fonte do Vaticano (onde a escultura então identificada como *Cleópatra* foi colocada) e o tipo iconográfico da ninfa adormecida foi imediata à sua instalação. Ela sustentou sua afirmação através do poema, escrito

¹⁰⁶ Para informações adicionais sobre os manuscritos indica-se: WARDROP, pp. 221-225, 1953.

¹⁰⁷ O texto em língua estrangeira é: “[...] the epigram was known at least by 1495 to the humanist court circle for which the later fountains were built, and Campani, who died in 1477, could not claim authorship of his now fully established "ancient" inscription.”

em 1513, sobre a fonte atribuído a Evangelista Maddaleni de'Capodiferro¹⁰⁸. Também para o historiador e professor de Belas Artes da Universidade de Oxford, Otto Kurz, Capodiferro reconheceu tão fortemente a semelhança entre as duas imagens que simplesmente parafraseou a inscrição da fonte e fez até uma alusão jocosa com os nomes de Júlio César e Júlio II (1953, pp. 174-175). Estes manuscritos de Capodiferro estão conservados na Biblioteca Apostólica no Vaticano (Figura 32).

Figura 32 - Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 3351, fol. 122b



Fonte: BIBLIOTECA APOSTOLICA
VATICANA, acesso em dez. 2020.

¹⁰⁸ Conhecido pelo pseudônimo humanístico de Fausto (ca.1450-1527), desde muito jovem participou da atividade dos círculos humanísticos romanos. Por volta de 1474 escreveu alguns epigramas famosos contra o papa Sisto IV, que havia saqueado o mármore do Coliseu para construir a ponte de Sisto (Cf. BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, Vat. lat. 3351, f. 76).

MacDougall (1975, p. 357) cita ainda que na década seguinte à construção da fonte de *Cleópatra*, outras duas versões foram construídas por Angelo Colocci (1474-1549) e Johann Goritz¹⁰⁹ (c.1457-c.1527).

Goritz adquiriu uma vila entre o Fórum de Trajano e o Capitólio, onde promovia encontros poéticos, além de financiar literatos, estudiosos, poetas e artistas romanos e alemães. Uma impressionante coleção de inscrições antigas de Goritz é bem atestada por epígrafes antes do Saque de Roma e da destruição de sua propriedade em 1527. Este local foi posteriormente propriedade da família Salviati. Sara Agnoletto (2019), em seu artigo na revista *Engramma*, informa que Jean Jacques Boissard (1528-1602), possivelmente durante sua viagem a Roma entre 1556 e 1559, relatou ter visto uma versão abreviada do epigrama *Huius Nympha Loci* gravado em uma fonte de mármore na residência da família Salviati: *Nymphis Loci Bibe Lava Tace Coritius*. *Coritius* aqui se refere ao próprio Johann Goritz (Giano Coricio, Janus Cozycius ou Corycius Senex), segundo Phyllis Pray Bober (1977, p. 226).

Agnoletto (2019) relata que Goritz e seus amigos, todos os anos no dia das celebrações de Santa Ana — 26 de julho, participavam da liturgia na Igreja de Sant'Agostino, depositavam no altar poemas em homenagem à santa e seguiam para o vinhedo de Goritz, na colina do Capitólio, onde as celebrações continuavam. Neste local os humanistas liam seus poemas em voz alta e depois os fixavam nas árvores. Os textos e poemas autografados produzidos durante uma década de encontros foram coletados e publicados por Biagio Pallai¹¹⁰ em um volume intitulado *Coryciana* (1524). Agnoletto observa ainda que “[...] o fascínio exercido pela imagem da ninfa na fonte não dependia tanto do fato de evocar uma remota ninfa do Danúbio, mas sim do fato de aludir a uma caverna do Parnaso com uma atmosfera numinosa [...]”¹¹¹ (2019, tradução nossa).

Para Bober (1977, p. 224), é central para todos os estudos sobre a ninfa reclinada em uma fonte durante o Renascimento a gravura baseada em um desenho de meados do século XVI

¹⁰⁹ Goritz (lat. Gorytius ou Corycius; ital. Coricio), nasceu em Luxemburgo em meados do século XV e morreu em Verona possivelmente em 1527. Foi jurista, clérigo e humanista, tendo vivido principalmente em Roma e Itália. Tornou-se notário papal em 1498 durante o pontificado de Alexandre VI e secretário apostólico em julho de 1503.

¹¹⁰ Blosio Palladio, pseudônimo de Biagio Pallai; lat. Blosius Palladius (ca.1476-1550), foi poeta, arquiteto e bispo.

¹¹¹ O texto em língua estrangeira é: “[...] il fascino esercitato dall’immagine della ninfa alla fonte non dipese tanto dal fatto che evocasse una remota ninfa danubiana, ma piuttosto dal fatto che alludesse a una grotta del Parnaso dall’atmosfera numinosa [...]”

no manuscrito de Boissard (Figura 33)¹¹². A gravura apresenta a estátua de uma ninfa adormecida instalada acima do epigrama *Huius Nympha Loci* escrito por completo. A figura seria a peça central de uma cena representada em um arco no Aqueduto Aqua Virgo em um dos mais importantes *orti letterari* (jardins literários) do início do século XVI. O local foi adquirido por Angelo Colocci em 1513 perto da *Fontana di Trevi*, entre o *Quirinale* e o Monte Pincio em Roma, e era um lugar de encontro para estudar literatura antiga, discutir filosofia e realizar concursos de leitura de poesia. Colocci, além de poeta, tinha um profundo interesse antiquário que o levou a possuir uma extensa coleção de esculturas romanas, objetos antigos, inscrições, medalhas e pedras preciosas esculpidas.

Figura 33 - *Romanae Urbis Topographia*



Fonte: BOISSARD, 1681, tav. XXV.

¹¹² Representação de uma estátua que decorava o jardim localizado no local que mais tarde seria chamado La Chiavica del Bufalo, nas imediações do Collegio Nazareno, próximo à Via del Tritone, Roma. De fato, a reprodução é uma figura em cobre do século XVI, com o título: *Ad aquaeductum fontis Virginis*. Esse aqueduto percorria a propriedade de Colocci. A aparência da fonte foi registrada na impressão da *Romanae Urbis Topographia* de Jean-Jacques Boissard. Essa obra é constituída de quatro volumes, publicados entre 1597 e 1602, os quais foram enriquecidos por ilustrações de Théodore de Bry (1528-1598). Boissard residiu em Roma entre os papados de Júlio III e Paulo IV, porém, ao retornar ao seu país, tinha como objetivo a publicação de uma grande coleção de antiguidades. Então, conforme havia solicitado, muitos desenhos e esboços de monumentos antigos lhe foram enviados de vários lugares, o que possibilitou a publicação da sua obra.

Sobre a referência da inscrição feita por Jean Jacques Boissard em sua publicação: “In arca marmorea super fonte leguntur hi versus antiquis characteribus, qui sub statua Nymphae dormientis erant adscripti. Sed statua inde sublata est.”¹¹³ (1597, p. 106), Agnoletto (2019) considera que naquele local e naquele momento a estátua da ninfa já não estava mais ali. E que, apesar disso, Boissard não hesitou em representá-la nos mesmos moldes da inscrição supostamente antiga, dando origem a uma tradição de estudos, segundo a qual no jardim de Colocci perto da fonte e da epígrafe havia também uma escultura de uma ninfa adormecida.

Ainda segundo Agnoletto (2019), após as considerações sobre os jardins de Colocci e Goritz, fica mais claro entender a sobrevivência, em sentido warburguiano, da imagem da ninfa adormecida que guarda uma fonte. A partir do primeiro epigrama composto por Giovanni Antonio Campani que fixou a iconografia, o sono passou a ser uma característica da ninfa da fonte, que na maioria das vezes foi representada mais ou menos adormecida. Muitas outras cópias da fonte apareceram em Roma, com ou sem a inscrição. O tipo iconográfico se espalhou pela Itália e outros países, permanecendo popular ao longo do século XVI. No *Palazzo Te* de Mantova, por exemplo, Rinaldo Mantovano, um assistente de Giulio Romano, usou como modelo a escultura do *Belvedere* para fazer uma representação para a fonte de Castalia entre 1527 e 1530 (Figura 34).

Figura 34 - Figura feminina, 1527-1530. Mantova, Museo Civico di Palazzo Te



Legenda: concepção de Giulio Romano e desenho de Rinaldo Mantovano.
Fonte: MUSEI CIVICI DI PALAZZO TE, acesso em ago. 2021.

¹¹³ O trecho correspondente na tradução é: “Na arca de mármore da fonte, sob a estátua da ninfa adormecida, esses versos foram escritos sobre personagens antigos. Mas depois a estátua foi removida.”

Como também pode-se ler na inscrição que acompanha a ilustração da escultura nos Museus do Vaticano, publicada no *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* (1585) de Giovanni Battista Cavalieri (apresentado na Figura 5 deste trabalho), legitimando a figura da ninfa e questionando a interpretação como Cleópatra: *Nymphae cuiusdam dormientis simulacrum e marmore mira arte factum, in viridario / Vaticano Romae quidam, propter adiectum serpentem Cleopatrae imaginem putant.*¹¹⁴

Na mesma época em que a estátua, então identificada como *Cleópatra*, foi colocada no *Cortile del Belvedere*, houve a disseminação desta iconografia no norte da Europa (MEISS, 1966, p. 351). A imagem feminina deitada próxima a uma fonte se espalhou além dos limites italianos. O epigrama também era conhecido na linguagem humanística nos ambientes da Alemanha. A evidência visual pode ser fornecida por um desenho de Albrecht Dürer (1471-1528) que retrata uma ninfa reclinada dormindo em frente a uma fonte. A inscrição completa do epigrama foi gravada no desenho de Dürer (1514), cujo título original é *Quellnymphhe* (Figura 35), que identifica a figura como guardiã da fonte sagrada e avisa ao observador para não perturbar seu sono.

Figura 35 - Albrecht Dürer, *Ninfa (Quellnymphhe)*, desenho, 1514.
Viena, Kunsthistorisches Museum



Fonte: KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, acesso em ago. 2021.

¹¹⁴ A inscrição correspondente na tradução é: “Representação de uma ninfa adormecida, feita com a admirável arte em mármore, no jardim do Vaticano em Roma. Alguns, devido à serpente, consideram a imagem de Cleópatra.”

Também fora dos limites italianos, o tema da Ninfa da fonte ocupou quase toda a vida de Lucas Cranach; são mais de dezesseis quadros pintados e um desenho de representações desse assunto. Uma das primeiras versões do tema é a obra do Museum der bildenden Künste, em Leipzig, datada de 1518, que apresenta a ninfa deitada na frente de uma fonte (Figura 36) e menciona o assunto da obra através da inscrição: *Fontis nympha sacri som / num ne rumpe quiesco*¹¹⁵.

Figura 36 - Lucas Cranach, *Ninfa do rio reclinada perto de uma fonte*, óleo sobre madeira, 1518. Leipzig, Museum der Bildenden Künste. 59 cm x 92 cm



Fonte: MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE, acesso em ago. 2021.

Em outra obra, que atualmente está na The National Gallery de Washington, foram incluídos objetos secundários: arco, flechas e perdizes (Figura 37). O arco e as flechas são atributos de Diana, a deusa mitológica da caça, que também simboliza a castidade; as aves de caça podem sugerir tanto a deusa Diana como a Vênus. Na tela está representada uma jovem reclinada sobre folhas e grama, sua cabeça e seu braço estão acomodados em um luxuoso manto. Sua nudez é enfatizada por suas joias e pela transparência de um tecido que cobre suas coxas e cabeça. Atrás da personagem há uma fonte com um fluxo de água que sai de uma calha escavada na rocha. Apesar de conectado por uma ponte à cidade distante, o cenário aparece isolado e afastado do mundo urbano. Essa pintura de Cranach é mais uma referência à narrativa da fonte romana antiga à qual os versos latinos estavam associados. A indicação para o significado desta pintura é fornecida pela mesma inscrição no canto superior esquerdo. Embora estas palavras

¹¹⁵ A inscrição correspondente na tradução é: “Eu sou a ninfa da fonte sagrada, não perturbe meu sono, estou descansando.”

estejam fazendo referência ao poema, a ninfa não está dormindo, ela olha para si mesma com as pálpebras quase fechadas.

Figura 37 - Lucas Cranach, *A ninfa da fonte*, após 1537. Washington, The National Gallery of Art. 48,4 cm x 72,8 cm



Fonte: THE NATIONAL GALLERY OF ART, acesso em fev. 2021.

Outro exemplo é o pátio externo da igreja de St. Wolfgang¹¹⁶ onde há uma fonte datada de 1515 (Figura 38). No relevo na base dessa fonte encontra-se o mesmo tipo iconográfico da ninfa adormecida. O historiador da arte austríaco Fritz Saxl (1937, p. 182), em seu artigo dedicado a essa fonte, explicou que em contraste com cenas grotescas, pode-se encontrar no relevo da fonte a figura de uma ninfa nua que está reclinada à sombra de uma grande árvore, atrás dela um tipo de tina na qual cresce uma árvore. Dois músicos semi-humanos contemplam a figura em uma perfeita cena idílica (Figura 39). Saxl (1937, 182) também menciona o fato de que no topo da coluna da fonte existe a figura de St. Wolfgang¹¹⁷ — que aparece como o mestre cristão da fonte —, enquanto na parte inferior, de forma oposta, a figura pagã da ninfa nua da água. E ainda confirma a influência do modelo italiano:

¹¹⁶ A Igreja St. Wolfgang-Kirche, em Schneeberg, na Alemanha, foi construída no início do século XVI e é um dos primeiros exemplos de arquitetura depois da Reforma Protestante.

¹¹⁷ Sankt Wolfgang (c. 934-994) é um santo católico (canonizado em 1052) e das Igrejas Ortodoxas Orientais.

Embora o esboço principal do trabalho seja alemão, o programa mostra a influência italiana. As cenas de combate podem ter um tom do norte, mas os monstros marinhos certamente derivam de modelos do norte da Itália. [...] Se isso for incerto, a influência clássica é mais aparente na cena com a mulher reclinada: uma verdadeira ninfa. Ainda não mencionei as figuras masculinas decorando a coluna [...] Um segura o peito com a mão esquerda, como uma mulher que tira o leite do peito, enquanto com a direita parece esconder o corpo com pudor. [Figura 40]. A piada artística consiste no fato de que esse barbudo feio se comporta à maneira de uma clássica *Vênus Pudica*. [...] Todos estão nus, *all'antica* não apenas na aparência, mas também em seu significado.¹¹⁸ (SAXL, 1037, p. 182, grifo do autor, tradução nossa).

Figura 38 - Fonte da igreja de St.
Wolfgang, Schneeberg



Fonte: HALM, 1927, p. 97.

¹¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “Though the main outline of the work is German, the programme shows Italian influence. The combat scenes may have a northern tinge, but the sea monsters certainly derive from north Italian models. [...] If this is uncertain, classical influence is more apparent in the scene with the reclining woman: a true nymph. I have not yet mentioned the male figures decorating the upright post [...] One holds his breast with his left hand, like a woman pressing milk out of her bosom, while with his right hand he seems to be hiding his body prudishly. The artistic joke consists in the fact that this ugly bearded man behaves after the fashion of a classical *Venus Pudica*. [...] All are naked *all'antica* not only in appearance, but also in their significance.”

Figura 39 - Detalhe: relevo da fonte da igreja St. Wolfgang, Schneeberg



Fonte: HALM, 1927, p. 99.

Figura 40 - Detalhe: coluna da fonte da igreja St. Wolfgang, Schneeberg



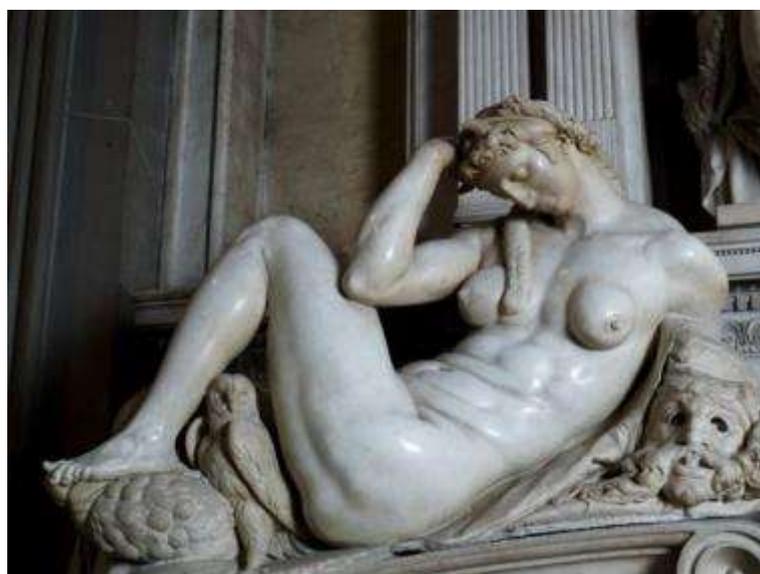
Fonte: HALM, 192, p. 101.

O tema relacionado ao tipo iconográfico da ninfa da fonte se espalhou também em outros meios como o registro poético apresentado por Giorgio Vasari em 1550 em sua obra *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. O assunto é a obra *A Noite* (Figura 41) de Michelangelo na Capela dos Medici, uma figura com a posição corporal muito semelhante ao tipo da escultura do *Belvedere*, naquele momento considerada como *Cleópatra*.

Os poetas do texto estão claramente familiarizados com a inscrição da ninfa adormecida, como no caso da primeira quadra que é a resposta de Giovanni Battista Strozzi (1504-1571), o

espectador poeta, que entende que a obra consiste no seu sono. “A Noite, que vês em tão doces atos / de dormir, foi esculpida por Angelo / nesta pedra: e, porque dorme, tem vida: / Acorde, se não acredita, e falará com você.” ¹¹⁹ (VASARI, 1966-1987, v. 6, p. 58, tradução nossa). A segunda quadra é a resposta de Michelangelo na voz de sua criação, afirmando que ela tem vida porque dorme e se estiver acordada, não terá vida. “Eu agradeço meu sono e mais ainda por ser de pedra: / Enquanto a dor e a vergonha durarem, / Não enxergar, não sentir, para mim é uma grande sorte; / Portanto, não me acorde, falem baixo!” ¹²⁰ (VASARI, 1966-1987, v. 6, p. 59, tradução nossa).

Figura 41 - Michelangelo, *A Noite*, 1524-1527. Florença, Cappelle Medicee



Fonte: MUSEUS DE FLORENÇA, acesso em ago. 2021.

Mais um exemplo visual italiano está em Tivoli, na Villa d'Este, que é uma das mais famosas residências italianas com uma impressionante concentração de fontes, ninfas, grutas e chafarizes. Foi incluída na lista de patrimônio mundial da UNESCO e é um modelo imitado nos jardins europeus do Maneirismo e do Barroco. A Villa d'Este foi comissionada e executada pelo cardeal Hipólito II d'Este. Logo após a entrada da residência, há um grande pátio interno, decorado com uma fonte numa parede lateral que contém uma escultura de uma ninfa adormecida em uma gruta com estalactites em alto-relevo (Figura 42).

¹¹⁹ A quadra em língua estrangeira é: “La Notte, che tu vedi in sì dolci atti / Dormire, fu da un Angelo scolpita / In questo sasso: e, perchè dorme, ha vita: / Destala, se no'l credi, e parleratti.”

¹²⁰ A quadra em língua estrangeira é: “Grato mi è il sonno, e più l'esser di sasso: / Mentre che il danno e la vergogna dura, / Non veder, non sentir, m'è gran ventura; / Però non mi destar; deh parla basso!”

Figura 42 - Construção Raffaele Sangallo, *Fonte de Vênus*, 1569. Tivoli, Jardim da Villa d'Este



Fonte: SITO UFFICIALE VILLA D'ESTE – TIVOLI, acesso em ago. 2021.

A fonte recebeu o nome de *Fonte de Vênus* por alguns autores, devido à figura colocada em primeiro plano, que poderia retratar a deusa Vênus adormecida. A fonte está localizada dentro de um nicho e foi construída por Raffaele Sangallo em 1569. Ela é a imagem clássica do *Nympha loci*, como mostra sua posição reclinada, seu gesto e o vaso ao seu lado, fazendo, dessa forma, uma leitura semelhante à escultura do *Belvedere*.

Em seu artigo, Millard Meiss (1965) apontou as semelhanças entre uma grande variedade de figuras reclinadas na arte dos séculos XV e XVI, destacando naquele momento histórico as inter-relações iconográficas de várias narrativas míticas, incluindo Ariadne, Antíope, Amimone e a Ifigênia de Boccaccio, além de outras. De outra forma, Elisabeth MacDougall (1975) esclareceu que a associação entre a ninfa adormecida, gruta e epigrama permaneceu constante no início do século XVI, porém o modelo da estátua não. Segundo ela (MACDOUGALL, 1975, p. 357), as primeiras fontes para as quais existem evidências visuais teriam dois tipos diferentes. Em primeiro lugar a de *Cleópatra* que está meio vestida e reclinada e depois, diferentemente em muitos aspectos, a ninfa nua da fonte de Colocci. E essas duas não são similares ao tipo da antiga ninfa da fonte romana (Figura 43), que não era usado até o final do século XVI.

Figura 43 - Estátua romana de uma ninfa da água, século II, mármore.
Londres, The British Museum. 49,53 cm x 106 cm



Fonte: THE BRITISH MUSEUM, acesso em ago. 2021.

MacDougall (1975, p. 358) aponta ainda que a estrutura poética do epigrama é totalmente diferente de outros textos do Renascimento, e que sua forma e conteúdo são facilmente explicados. O epigrama assemelha-se à descrição que Ovídio faz de Reia Sílvia nos *Fastos*. A estrutura poética e seu conteúdo estariam mais próximos da poesia pastoral e da lírica helenística grega. Em conformidade com os versos:

Sílvia, pela manhã – que me impede contar ? –
já ia buscar as águas p’ra abluções.
Ela desce a ladeira em direção ao rio;
traz sobre a coma um cântaro de barro.
No chão sentou-se exausta; abriu ao vento o peito
e ajeitou a desfeita cabeleira.
Enquanto descansava, os salgueiros, as aves
e o murmurar do rio a adormeceram.
Aos poucos, a quietude inseriu-se em seus olhos
e, enlanguescida cai do rosto a mão. (OVÍDIO, 2015, p. 159, vv. 11-20).

MacDougall também cita que o período de composição do epigrama ocorreu durante a divulgação da *Antologia Palatina*¹²¹ de epigramas gregos na Itália. E que Antonio Campani estava familiarizado com esta coleção, pois era membro da Academia de Bessarion¹²² (que

¹²¹ A *Antologia Palatina*, também conhecida como a *Antologia Grega*, é uma coleção de poemas e epigramas escritos nos períodos clássico e bizantino da literatura grega. A maior parte do material vem de dois manuscritos: a *Antologia Palatina* do século X e a *Antologia de Planudes* (ou *Antologia Planudiana*) do século XIV.

¹²² A casa do cardeal grego bizantino, Basílios Bessarion (1403-1472), era um dos vários locais de encontro para eventos acadêmicos e passou a ser chamada de academia.

possuía uma cópia completa dos volumes) e da Pomponio Leto¹²³, onde se promovia, entre outras finalidades acadêmicas, o estudo e tradução da literatura grega. Assim, a estrutura do epigrama e o assunto escolhidos por Campani eram populares. Também nos romances o tema da ninfa já era bastante conhecido. A célebre obra *Hypnerotomachia Poliphili* (o título completo é *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit, atque obiter plurima scitu sanequam digna commemorat*) de Francesco Colonna é um exemplo relevante. O texto de Colonna foi escrito em prosa e ilustrado com 172 xilogravuras; foi publicado pela primeira vez em Veneza em 1499.

O Sonho de Polífilo (título utilizado em português) é um texto sobre a história do jovem Polífilo que, dentro de um sonho, procura por sua amada, a ninfa Polia, em uma paisagem de ruínas clássicas, jardins e edifícios maravilhosos. Em sua missão, Polífilo se aproxima de uma fonte e encontra cinco belas ninfas que o convidam para um banho. As ninfas corresponderiam aos cinco sentidos: Aphea (tato), Osfressia (olfato), Orassia (visão), Achoe (audição) e Geusia (paladar). Para alcançar seu destino, ele precisa passar por misteriosas florestas, cidades e labirintos, defrontando-se com todo tipo de cenas bizarras, deuses e outros seres mitológicos (BORDIGNON, 2019).

Um aspecto importante no livro é a sua conexão à Antiguidade. A narrativa possui detalhes de ritos antigos, os personagens possuem nomes gregos, foi escrita em uma combinação de italiano, latim e grego e as construções são todas no estilo clássico com inscrições das quais o autor faz longas análises e traduções. Evidentemente, o autor pretendia recriar algo da atmosfera da Antiguidade, mas seu posicionamento em relação ao assunto é peculiar. “Para Colonna, a Antiguidade era um mundo em que ele podia imaginar todos os seus desejos satisfeitos; era um substituto para a vida, não um guia para ela.”¹²⁴ (BLUNT, p. 118, tradução nossa). Seu sentimento pela Antiguidade aparece claramente quando ele se esforça para dar as dimensões de cada parte dos edifícios, dando ao leitor a impressão de uma grandeza incomparável. Além disso, entre todas as decorações das várias construções que o herói encontra em sua jornada há muitos hieróglifos, que são repetidamente mostrados nas xilogravuras.

¹²³ Fundada pelo humanista italiano Pompónio Leto (1425-1498) em Roma, em meados do século XV, e que se dedicou ao estudo da filosofia, da arte, da arqueologia, da filologia e da poesia.

¹²⁴ O texto em língua estrangeira é: “To Colonna antiquity was a world in which he could imagine all his desires satisfied; it was a substitute for life, not a guide to it.”

É um romance com particularidades do tipo medieval tradicional, mas o tema principal do amor é envolvido em alegoria e intercalado com longas passagens nas quais são descritas as construções que o herói encontra pelo caminho. Essas construções formam uma parte proeminente do livro e um dos principais assuntos das ilustrações em xilogravura. April Oettinger (2000, p. 81) refere-se a este grupo de xilogravuras como descritivas, visto que elas incluem arquitetura, ruínas, ornamentos, monumentos, esculturas, hieróglifos e inscrições.

Oettinger aponta que “[...] cada xilogravura faz referência a motivos amplamente difundidos nas artes visuais do Renascimento.”¹²⁵ (2000, p. 82, tradução nossa). Um exemplo é a ilustração da representação da ninfa adormecida entre duas colunas de uma fonte (Figura 44). Um tipo de lençol, que também serve como apoio à sua cabeça, é usado para cobrir sua virilha. Está deitada voltada para o lado direito, com a mão apoiando a cabeça. O outro braço está estendido sobre o quadril esquerdo até o meio da perna. Um sátiro à direita, claramente excitado, abre um tipo de cortina para olhá-la. De pé, atrás da ninfa, estão dois *satirini*, cada um segurando um vaso¹²⁶.

¹²⁵ O texto língua estrangeira é: “[...] each woodcut references motifs wide-spread in the visual arts of the Renaissance.”

¹²⁶ Para uma descrição minuciosa da cena indica-se a leitura da atual edição em italiano. Ver: COLONNA, 2010, p. 88-91.

Figura 44 - Francesco Colonna,
Hypnerotomachia Poliphili, 1545,
Veneza



Fonte: COLONNA, 1545, p. 70.

Segundo Millard Meiss (1966, p. 350), o autor nessa cena assimilou a representação da ninfa a temas antigos, quando por exemplo um sátiro aborda uma personagem nua adormecida, uma ninfa como Lótis ou Vesta, ou ainda como Ariadne, embora sem a figura de Baco ao seu lado. Do mesmo modo esses temas aparecem em numerosos exemplos de arte antiga, como no afresco do século I da Casa dos Vetii em Pompéia (Figura 45) ou no sarcófago romano, que representa a Ariadne adormecida e a comitiva de Dioniso, exposto no Museu do Louvre (Figura 46).

Figura 45 - Afresco na Sala Ixion, após ano 62, Dioniso descobrindo Ariadne. Pompéia, Casa dos Vettii¹²⁷



Fonte: MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI, acesso em ago. 2021.

Figura 46 - Sarcófago romano com o mito de Dioniso e Ariadne, século III, mármore. Paris, Musée du Louvre. 0,98 m x 2,08 m x 0,62 m¹²⁸



Fonte: MUSÉE DU LOUVRE, acesso dez. 2019.

Ainda segundo Meiss (1966, p. 351), Colonna possivelmente teve contato com alguns desenhos similares nas descobertas de antigas moedas de Perinto (conhecida em latim por

¹²⁷ Ariadne está reclinada com Hypnos, o deus do sono, próximo a sua cabeça e próximos aos seus pés estão Dioniso e três sátiros.

¹²⁸ Este sarcófago romano reflete a evolução dos temas funerários no início do século III. Dioniso e seu cortejo de ménades e sátiros encontram a adormecida Ariadne, que foi abandonada por Teseu em Naxos.

Perinthus) onde foram cunhadas as figuras de Baco e Ariadne. Ele também conheceria os relevos dos sarcófagos do Camposanto de Pisa com representações semelhantes (Figura 47) ou até mesmo a própria estátua que era então reconhecida como *Cleópatra* no *Belvedere*.

Figura 47 - Sarcófago de Camurenus Mirenis com Cena de Baco e Ariadne com sátiros e mênades, meados do século III. Pisa, Camposanto



Fonte: OPERA DELLA PRIMAZIALE PISANA, acesso em ago. 2021.

Na representação da fonte nessa xilogravura de Colonna lê-se a inscrição: *ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΙΙ* (COLONNA, 1545, p. 70) e dentro do texto, esta frase foi escrita de maneira incorreta: *ΠΑΝΤΑ ΤΟΚΑΙΙ* (COLONNA, 1545, p. 69). Esse erro foi percebido na primeira edição francesa sob o título *Hypnerotomachie* ou *Discours du Songe de Poliphile*, impressa em 1546 por Jacques Kerver com uma tradução livre de Jean Martin. Segundo Marco Ariani e Mino Gabriele (COLONNA, 2010, pp. 670-671), a tradução dessa inscrição seria “À mãe de todas as coisas”, uma referência ao mundo mitológico das deusas Fauna, Bona Dea, Telo e Maia. Dessa forma, a citação das divindades relacionadas à fertilidade, à Terra, aos campos e à fecundidade do mundo, pode estar fazendo menção às obras *Saturnais* de Macróbio¹²⁹ e *De civitate Dei* de

¹²⁹ Durante o governo do imperador romano Honório (393-423), o escritor e filósofo Macróbio Ambrósio Teodósio redigiu sua obra literária *Saturnais*. Sobre sua biografia, há ainda dúvidas, principalmente em relação ao seu período de vida e à sua real identidade. Macróbio muito provavelmente teria vivido durante o século IV, nascido por volta de 350-360, tendo escrito as *Saturnais* em 395. *Saturnais* é uma obra composta por um conjunto de sete livros, porém está incompleta, é um manual de saberes que seriam necessários à formação de um nobre. O autor aborda assuntos como astrologia, literatura, gramática, retórica, entre outros conhecimentos. Na narrativa, durante um banquete nas festividades em honra ao deus Saturno, os personagens irão dialogar e debater esses assuntos.

Santo Agostinho (354-430)¹³⁰. Pode também ser relativa a um trecho da obra *Timeu* de Platão¹³¹ quando diz que é adequado assemelhar uma mãe a um receptáculo das coisas criadas (COLONNA, 2010, p. 671).

Millard Meiss (1966, p. 351) não se deu conta desse equívoco na grafia, porém observou o contrassenso de Colonna quando faz associação entre a potência da Vênus e o *Nympha loci*, especificamente nessa xilogravura do livro. Segundo ele, Colonna, ao transferir para a ninfa adormecida, uma das epígrafes de Vênus (“A mãe de todas as coisas”), identifica a ninfa com Vênus e esse epíteto parece incomum para ser dedicado a uma ninfa.

Mas na Antiguidade as deusas e os deuses eram majestosos e impressionantes, e nenhuma Vênus antiga jamais foi imaginada estendida no chão, adormecida, e certamente não revelada pelos sátiros. Essa fusão na *Hypnerotomachia* de Vênus, uma ninfa da fonte e um episódio de descoberta por sátiros, é, do ponto de vista clássico, um absurdo. A imagem atingiu, no entanto, um entendimento sensível em Veneza; rapidamente se tornou uma das mais populares e respeitadas "mitologias Antigas". Poucas confusões, ou talvez deliberadas combinações, tiveram um efeito tão grande sobre a tradição iconográfica ocidental.¹³² (MEISS, 1966, p. 351, tradução nossa).

Na configuração do *Hypnerotomachia Poliphili* existe a combinação de uma inscrição com versos ou textos em prosa, frequentemente citações da literatura grega e romana, e uma imagem. A conexão entre esses elementos não é clara, o que explicaria por que a *Hypnerotomachia* é tão ricamente ilustrada (MILLNER KAHR, p. 122). Além disso, esses elementos visuais assemelham-se às imagens de contos literários, como a ninfa Lotis e Príapo nos *Fastos* de Ovídio. Também o mesmo assunto aparece na ilustração de *Metamorphoses Vulgare* publicada em 1497, apresentando a perseguição de Príapo sobre Lotis adormecida

¹³⁰ Esta obra tornou-se um compêndio histórico, teológico e filosófico. Foi uma iniciativa de Santo Agostinho interpretar a história à luz da Bíblia. Sua produção durou anos, mas estava completa por volta do ano 450. Em *De civitate dei*, Santo Agostinho escreveu algumas orientações aos seus catequistas, mostrando sua intenção se fazer uma espécie de tratado sobre duas cidades: a Cidade Terrena e a Cidade de Deus. Santo Agostinho rejeita a declaração pagã de que o saque de Roma pelos visigodos em 410 foi causada pela ascensão do cristianismo. Defende que mesmo que o império estivesse em perigo, seria a Cidade de Deus que acabaria por triunfar.

¹³¹ Em termos gerais, o *Timeu* trata da constituição do mundo e do Homem. É um dos diálogos de Platão, com um longo monólogo do personagem-título, foi escrito por volta de 360 a.C..

¹³² O texto em língua estrangeira é: “But the antiquity the goddesses and the gods were majestic and awesome, and no ancient Venus was ever imagined stretched out on the ground asleep, and certainly not disclosed by satyrs. This conflation in the *Hypnerotomachia* of Venus, a fountain nymph and an episode of discovery by satyrs, is, from the classical point of view, nonsense. The image struck nonetheless a responsive chord in Venice; it quickly became one of the most popular and respected of "ancient mythologies." Few confusions, or perhaps deliberate combinations, have had as great an effect upon the Western iconographic tradition.”

(Figura 48)¹³³. “Todas as xilogravuras descritivas no *Hypnerotomachia* apresentam um jogo de reconhecimento para o leitor-espectador, pois cada ilustração aponta para fragmentos rastreáveis de uma vasta tradição iconográfica.”¹³⁴ (OETTINGER, 2000, p. 83, tradução nossa).

Figura 48 - Ovídio, *Metamorphoseos vulgare*



Fonte: OVÍDIO, 1497, p. 78.

Os livros ilustrados e a pintura, durante os séculos XV e XVI, compartilhavam um determinado conjunto de funções didáticas, apesar de distintas. A utilização ostensiva de imagens por parte de Colonna criou um catálogo de modelos em potencial. Embora não sendo considerada a única responsável pela fundação desse gênero pictórico-temático, a xilogravura de Vênus/ninfa em *O Sonho de Polífilo* com certeza ajudou na difusão e consolidação dessa iconografia característica da ninfa dormente.

Também para Oettinger, “A imagem da ninfa reclinada sobreviveu em numerosos exemplos das artes visuais do Quatrocentos.”¹³⁵ (2000, p. 82, tradução nossa). Além das

¹³³ As *Metamorfoses* e os *Fastos* muito provavelmente datam da mesma época, entre 2 d.C. e 8 d.C..

Metamorphoseos vulgare é um livro renascentista ilustrado das *Metamorfoses*. A primeira edição foi publicada em Veneza em 1497, foi traduzido e parafraseado por Giovanni Bonsignore. Teve muitas reimpressões com as mesmas xilogravuras do final do século XV.

¹³⁴ O texto em língua estrangeira é: “All of the descriptive woodcuts in the *Hypnerotomachia* present a game of recognition for the reader-viewer, for each illustration quotes fragments traceable to a vast iconographic tradition.”

¹³⁵ O texto em língua estrangeira é: “The image of the reclining nymph survived in numerous examples from the visual arts of the *quattrocento*.”

esculturas e inscrições, é possível encontrar a imagem da ninfa adormecida em um desenho de relevo na coleção de inscrições de Ciriaco de Ancona — *Commentarii* (1447-1448); bem como, em alguns desenhos de nu feminino (Figura 49) de Jacopo Bellini¹³⁶ (OETTINGER, 2000, p. 83).

Figura 49 - Jacopo Bellini, Mulheres e crianças nuas; uma mulher reclinada, desenho em papel, 1440-1470. Londres, The British Museum. 415 mm x 335 mm



Fonte: THE BRITISH MUSEUM, acesso ago. 2021.

Oettinger (2000, p. 83) refere-se ainda a uma medalha do final do século XV, desenhada por Andrea Riccio (c.1470-1532)¹³⁷ que possui a representação de uma ninfa adormecida

¹³⁶ Nascido em Veneza (c. 1396-c.1470) foi um dos fundadores do Renascimento em Veneza e no norte da Itália. Seus dois cadernos de desenhos preservados no Museu Britânico e no Museu do Louvre oferecem uma noção dos métodos de estudo de uma produção renascentista, em que o respeito pela tradição é combinado com o novo estudo da Antiguidade e da natureza em novos conceitos estruturais.

¹³⁷ Escultor italiano, cujo nome verdadeiro era Andrea Briòsco, também é conhecido como Il Riccio e Andrea Crispus. Seus trabalhos principais são relevos, placas, medalhas e um grande número de pequenas esculturas de bronze, feitas a partir de modelos de estatuetas helenísticas.

apoiada em um vaso de flores; atrás dela, dois cupidos tocam um livro que ela está segurando; ao fundo há uma palmeira e contém a inscrição em grego ΣΕΜΝΗΚΛΟΠΙΑ, que significa modéstia — Semneklopiia (Figura 50).

Figura 50 - Andrea Riccio,
final do século
XVI, bronze.
Washington, The
National Gallery
of Art. d. 6,3 cm



Fonte: THE NATIONAL
GALLERY OF ART,
acesso fev. 2021.

Entre as diversas perspectivas, as primeiras representações conhecidas da ninfa adormecida, segundo MacDougall (1975, p. 359), possuem um conjunto de características próprias, embora haja variações quanto à posição e ao vestuário. Todas estão semi-reclinadas, com a cabeça apoiada em um braço e as pernas cruzadas no tornozelo ou na parte inferior da perna. Esta é a representação clássica da ninfa da água e da figura da ninfa em *O Sonho de Polífito*. De outra forma, a posição de Ariadne descoberta por Dioniso na ilha de Naxos nas representações de sarcófagos era frequentemente apresentada com um braço dobrado sobre a cabeça e esse tipo foi amplamente exibido e desenhado durante os séculos XV e XVI. Assim, as primeiras figuras de fontes podem ser originárias do modelo de representação de Ariadne (como a escultura do *Belvedere*), a gravura que apresenta a estátua da ninfa da fonte no jardim de Angelo Colocci e as versões posteriores a estes exemplares. “Esta figura [Ariadne] tem algumas semelhanças com a figura antiga da ninfa da água, bem como com o tipo de figura de uma divindade fluvial [Tibre], mas diferenças suficientes para sugerir que a escolha foi baseada

em outras razões mais do que pela semelhança.”¹³⁸ (MACDOUGALL, 1975, p. 359, tradução nossa).

Para MacDougall (1975, p. 359), parece improvável que o modelo antigo de uma figura feminina reclinada com um braço dobrado sobre a cabeça fosse conhecido e utilizado em fontes antes do final do século XV e no início do século XVI. Por conseguinte, os artistas que projetavam as fontes recorreram às obras literárias para obter um protótipo dessa ninfa adormecida na fonte para servir de modelo.

Ainda segundo MacDougall (1975, p. 359), o mais provável ponto de partida para a representação visual de uma ninfa dormindo em uma fonte foram as histórias dos mitos Amimone e Biblis. Essas duas histórias apresentam imagens de sono e sedução, como pode ser percebido nos resumos a seguir.

Amimone, uma mortal, era uma das cinquenta filhas de Dánao (rei da Líbia), por isso eram conhecidas como Danáides. A cidade de Argos, onde habitava, sofria com uma seca terrível devido a uma maldição lançada por Posídon. Amimone foi enviada para procurar água, quando já estava cansada parou para repousar à sombra de uma árvore. Um sátiro que ali passava a viu dormindo e, aproveitando-se da fragilidade da moça, tentou violentá-la. Amimone, enquanto resistia, rogou a Posídon para que a salvasse. O deus, atendendo ao seu clamor, livrou-a do sátiro com seu tridente. Agradecida pela atitude de Posídon, a jovem deixou-se seduzir pelo deus, que se apaixonou pela mortal¹³⁹.

Bíblis era bisneta do rei Minos ou, conforme outra versão, sua neta. Apaixonada pelo irmão gêmeo Cauno, tentou seduzi-lo. Ele fugiu de Mileto para Cária. Bíblis ficou enlouquecida de dor, saudade e desejo pelo irmão, então percorreu toda a Ásia Menor tentando encontrá-lo. Por fim, em seu desvario, resolveu jogar-se do alto de um rochedo, mas as ninfas apiedaram-se de sua dor e a transformaram em uma fonte inesgotável¹⁴⁰.

Na literatura, a interpretação da história de Bíblis por Ovídio nas *Metamorfoses* (Livro IX, hexâmetros 450-665) narra o desenrolar deste incesto. Bíblis mostra-se como uma personagem hesitante, apegando-se aos sonhos eróticos protagonizados em companhia do

¹³⁸ O texto em língua estrangeira é: “This figure has some similarities to the ancient water nymph figure as well as to the river god figure type, yet enough differences to suggest that the choice was based on reasons other than similarity.”

¹³⁹ Cf. GRIMAL, 2005, p. 24.

¹⁴⁰ Cf. GRIMAL, 2005, p. 61.

irmão que leva a um desfecho trágico como tema da narrativa. Os versos finais do Livro IX relatam quando suas lágrimas são transformadas em fonte.

Eis que cansada já de tantas Selvas,
De tantas terras, ó furiosa BÍBLIS,
Paras, desalentada, em terras cais
Reclinas a cabeça desgrenhada,
E em profundo silêncio a língua prendes,
As Ninfas Lelegéias, muitas vezes
Quiseram levantar-te, e persuadiram
Teu amor a que a chama amortecesse,
Porém tu sempre surda a teus conselhos
Jazendo, no silêncio persistias:
Às ervas agarrada com correntes
Lacrimosas banhavas teu assento
Pias dizem que as Naiades fizeram
Veias perene de tão longo pranto:
E que maior obséquio poderiam
Fazer à triste BÍBLIS ? Como as gotas
Que os troncos choram, quando os fere o ferro; [...]. (PREDEBON, 2007, p. 502).

Do mesmo modo, essa posição específica da ninfa adormecida na fonte pode ser encontrada na *Elegia 1.3* de Propércio¹⁴¹ (conforme verificado na tradução abaixo). O poeta relata que chega em casa tarde da noite, embriagado por vinho e se aproxima da adormecida Cíntia, que lhe parece ser uma heroína da mitologia: Ariadne, Andrômeda ou as bacantes. Ele a contempla enquanto ela dorme. Cíntia acorda e censura o poeta por tê-la deixado sozinha.

Tal como, após Teseu zarpar, jazia enferma
a Cnóssia no deserto litoral;
tal como se estirou Andrômeda Ceféia
tão logo adormeceu livre da pedra;
tal como exausta assim após dançar demais
a Edônide caiu no herboso Apídano:
Cíntia eu vi em sono ameno respirar,
cabeça em mãos unidas apoiada,
assos quando arrastei ébrios de muito Baco,
e escravos n'alta noite a tocha alteavam. (OLIVA NETO, 2016).

MacDougall (1975, p. 361) ainda aponta que essa posição para a representação de ninfas recebeu um nome específico na Antiguidade, conforme foi registrado na *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho, no Livro XXXV (23/24-79 a.C.): “anapauomenai”.

[Aristides de Tebas] Pintou também Quadrigas em corrida, um Suplicante que parece estar falando, Caçadores com suas presas, Lêoncio, a protegida de Epicuro, e *Jovem em repouso* por causa do amor ao irmão. É dele igualmente Liber e Ariadne, visíveis em Roma no templo de Ceres [...]

¹⁴¹ As *Elegias* de Propércio (ca. 50-16a.C.) foram escritas em dísticos formados por hexâmetros e pentâmetros, são depoimentos do poeta romano que canta uma única mulher — Cíntia, e que, devido a sua paixão, vê preteridas suas obrigações cívicas e morais.

Trata-se de um Sátiro tendo nas mãos duas flautas, chamado *anapauómenos* (*em repouso*), para assinalar que ele teve todas as condições de segurança. (MENDONÇA, 1995/96, pp. 328-329, nosso grifo).¹⁴²

Assim, MacDougall (1975, p. 361) conclui que tanto Plínio como Propércio parecem ratificar, com uma pose específica, a exigência da tradição literária para a representação de uma ninfa da fonte como uma figura reclinada e adormecida. E que das figuras reclinadas e adormecidas conhecidas do Renascimento, apenas o tipo de Ariadne consegue remeter ao sentido simbólico de abandono e sensualidade sugeridos nas passagens citadas pelos dois autores. E mesmo na Antiguidade, a pose de Ariadne foi adaptada para alegorias semelhantes. Por exemplo: as representações de Baco na celebração de sua união com Ariadne, de Reia Sílvia quando é descoberta por Marte, de Sileno embriagado e no sonho de Endimião. O cenário também foi bastante específico nas fontes literárias antigas, como, por exemplo, quando Homero descreve a caverna das ninfas¹⁴³ ou quando Virgílio descreve a baía de Cartago como o ambiente semelhante a uma gruta¹⁴⁴. A mesma paisagem também pode ser encontrada em muitos sarcófagos com a representação de Baco e Ariadne que apresentam a personagem recostada em pedras; em relevos com sátiros, o deus Pã e ninfas em grutas; e como em desenhos de moedas. Então, no Renascimento a imagem das ninfas era muito relacionada às grutas naturais com nascentes e às fontes edificadas.

Em suma, o epigrama começou como uma invenção poética de Campani no estilo da poesia lírica da Antologia Grega. Ele logo migrou, possivelmente por sua introdução no compêndio de Bartolomeo della Fonte, para as primeiras coleções, onde sua autenticidade foi fortalecida pela descrição da escultura da ninfa adormecida e da fonte nas margens do Danúbio. A pose da figura origina-se do tipo bem conhecido, Ariadne reclinada, que foi evidenciada por textos antigos, pelas histórias dos mitos e

¹⁴² O trecho do texto em latim é: “[...]pinxit et currentes quadrigas et supplicansem paene cum voce et venatores cum captura et leontion epicuri et *anapauomenen* propter fratris amorem, item liberum et ariadnen spectatos romae in aede cereris, [...] satyrus hic est, quem *anapauomenon* vocant, ne quid desit temporis eius securitati, tenentem tibias. fecit et cydippen et tlepolemum, Philiscum, tragoediarum scriptorem, meditantem et athletam et antigonum regem, matrem aristotelis philosophi, qui ei suadebat, ut alexandri magni opera pingeret propter aeternitatem rerum - impetus animi et quaedam artis libido in haec potius eum tulere - ; novissime pinxit alexandrum ac pana. fecit et signa ex aere, ut diximus.” Cf. PLÍNIO, O VELHO (PLINY, THE ELDER), 1906, nosso grifo.

¹⁴³ Cf. HOMERO, Odisseia XIII, 102-112, 2015b: “No ponto extremo do porto frondosa oliveira se alteia, / junto da qual uma gruta se afunda, sombrosa e agradável. / É dedicada esta às ninfas por todos chamadas de Náíades. / Ânforas grandes se veem no interior e crateras, de pedra, / dentro das quais as abelhas as suas colmeias fabricam, / bem como teares compridos, de pedra, também, onde as ninfas / tecem seus mantos tingidos com púrpura, espanto dos olhos. / Fonte perene aí borbulha; é provida de duas saídas: / uma do lado do norte, acessível aos homens, somente; / a que se encontra no sul é dos deuses; nenhum dos humanos / dela se serve; é caminho somente dos deuses eternos.”

¹⁴⁴ Enéas teve que mudar sua rota após uma tempestade nas costas da Sicília. Levou então seus barcos para a Líbia e ao avistar a baía da região de Cartago, descreveu-a: “No topo há gruta em pêndulos cachopos, / Com doce fonte, e em viva rocha bancos / Das ninfas sede: aqui não prende amarra / Nem mordaz ferro adunco as lassoas quilhas.” (Cf. VIRGÍLIO, 2005, pp. 183-186).

pela tradição do tipo *anapauomenai*. O cenário rochoso ou gruta também formou-se da combinação de tradições literárias e visuais.¹⁴⁵ (MACDOUGALL, 1975, p. 361, tradução nossa).

2.2.2 Razões do fascínio desta iconografia no ambiente cultural

Após todas as referências mencionadas anteriormente, pode-se tentar reconhecer quais os motivos do fascínio pela iconografia da ninfa, pela expansão do modelo da ninfa na fonte e de sua popularidade naquele ambiente cultural.

Em primeiro lugar, a criação do ambiente da fonte da estátua então reconhecida como *Cleópatra no Belvedere* pode ter sido influenciada pela publicação de *O Sonho de Polífilo* com a ilustração da ninfa, conforme citado no subcapítulo 2.2.1 desta dissertação. Esse texto com uma descrição extensa sobre o Jardim da Vênus e as numerosas ilustrações exerceu uma forte influência na decoração dos jardins renascentistas (MACDOUGALL, 1975, p. 361). E depois, de acordo com o subcapítulo 1.3 deste trabalho, encontramos um panorama das estátuas do *Belvedere* no poema *De Venere et Cupidine expellendis carmen* e a carta que o acompanha, datados de 1512, que foram enviados a Lilio Gregorio Giraldi por G.F. Pico della Mirandola. Nos textos ele revela seu desprezo pelas esculturas no *Belvedere* e evidencia o domínio da estátua de Vênus sobre todas as outras, comparando aquele espaço com um verdadeiro Jardim da Vênus em pleno espaço cristão.

Outro fator decisivo para a popularidade desse tipo de fonte foi a divulgação de outras duas fontes com ninfas adormecidas no mesmo período, também comentadas no subcapítulo 2.2.1. A fonte do jardim de Angelo Colocci que estava disposta sob um arco das ruínas de um aqueduto que percorria todo o seu jardim. No relevo que sustentava a representação da ninfa encontrava-se a transcrição completa do epigrama *Huius nympha loci* e, além disso, há inúmeros poemas dedicados a essa formação que poderiam confirmar a existência da fonte (MACDOUGALL, 1975, p. 362). Bem como a fonte do jardim de Hans Goritz onde existia

¹⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “To sum up, the epigram began as a poetic invention by Comperi in the style of the lyric poetry of the Greek Anthology. It soon migrated, possibly by its introduction into compendia by Bartolomeo della Fonte, into the early sylloges where its authenticity was bolstered by the added description of the sculpture of the sleeping nymph and fountain on the banks of the Danube. The pose of the figure was derived from a well-known type, the reclining Ariadne, which was given justification by the ancient texts, the myths, and the tradition of the *anapauomenai* type. The rocky background or grotto was also derived from the combination of literary and visual traditions.”

uma gruta com uma representação de uma ninfa adormecida e uma versão resumida do mesmo epigrama.

Colocci e Goritz reuniam amigos em seus jardins para o estudo da literatura, filosofia e concursos de leitura de poesia, esses grupos ficaram conhecidos como Academias conforme já mencionado. Essa tradição do uso de jardins para esse tipo de encontro remonta à Antiguidade. Exemplificando: Sócrates encontrava-se com seus seguidores em um bosque com um riacho fora da cidade de Atenas, Platão também se reunia em um bosque com um santuário dedicado às Musas e Aristóteles, como tutor de Alexandre da Macedônia, ministrava algumas aulas em uma clareira com uma gruta dedicada às ninfas. Essas tradições que foram reproduzidas na Roma Antiga foram revividas no século XV em Florença, Roma e Nápoles (MACDOUGALL, 1975, p. 362).

Tradições antigas igualmente vinculavam as ninfas às fontes, grutas e musas. As associações entre as musas e as fontes nos jardins de Colocci e Goritz também são encontradas nos diversos poemas escritos sobre elas. Nas histórias das mitologias as musas eram divindades consagradas da fonte Hipocrene, uma nascente de água doce situada no Monte Hélicon, e da fonte de Castália, uma nascente de água junto a Delfos na base do Monte Parnaso. Como as ninfas eram divindades das fontes, as musas também foram consideradas ninfas. MacDougall (1975, p. 362) menciona o texto *Syntagma de Musis* (1509) de Lilio Gregorio Giraldi, onde o autor resumiu suas ideias sobre as musas, explicando que para ele, essas representações foram inicialmente chamadas de ninfas, só mais tarde de musas.

No entanto, esse reconhecimento das musas como originárias das ninfas feito por Giraldi não consegue explicar por que as figuras das ninfas são representadas deitadas na posição característica como se estivessem adormecidas. Millard Meiss (1966, p. 358) aborda essa explicação a partir dos gregos e romanos que imaginaram um deus do sono e assim na arte certos tipos, como criaturas da floresta, ninfas, faunos e cupidos, foram representados sob essa influência. Porém, na arte medieval, as representações de figuras adormecidas podiam possuir leituras antagônicas, provendo valores bastante díspares como falha moral, preguiça, luxúria, vício, etc.

O tema da justaposição entre Eva e Maria estabelecido por Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) nas artes visuais é um exemplo. A *Divina Comédia* foi finalizada na época da morte de Dante Alighieri em 1321. Nos cantos finais da terceira parte, o Paraíso com sua alegoria da passagem da alma para a salvação, Dante encontra São Bernardo. Para São Bernardo, Maria é o modelo de virtude, perdoou os pecados de Eva. Eva, por sua vez, aos pés da Virgem, foi responsável pelo sofrimento de Cristo, enquanto a Virgem possibilitou a sua salvação. Assim,

essa descrição de Dante pode ter sido a inspiração para representações artísticas de Eva reclinada aos pés da Virgem, como no afresco *Maestà* na capela Montesiopi (Figura 51). É uma pequena capela do século XIV decorada com pinturas de afrescos da vida de San Galgano, junto com uma *Anunciação* e uma *Maestà*, que representa Eva reclinada aos pés da Virgem entronizada. Esses afrescos são atribuídos ao pintor de Siena Ambrogio Lorenzetti e datados entre 1330 e 1340.

Figura 51 - Ambrogio Lorenzetti, *Majestade e histórias de San Galgano*, 1334-1336, afresco após restauração. Chiusdino, Abbazia di San Galgano



Fonte: COMUNE DI CHIUSDINO, acesso em ago. 2021.

Segundo Beth Williamson (1998, p. 109),

No *Maestà*, a Virgem está entronizada e rodeada por um grupo de santos e figuras alegóricas. Eva é mostrada como uma bela mulher vestindo um manto branco, com uma pele de cabra sobre os ombros. Ela está reclinada sob o trono da Virgem, segurando um galho de figueira em uma das mãos e um pergaminho na outra, ambos retocados durante várias campanhas de restauração.

A inscrição italiana na legenda de Eva pode ser traduzida como "Eu cometi o pecado pelo qual Cristo, que esta Rainha carregou em seu ventre, sofreu a Paixão pela nossa Salvação". Esta descrição da Virgem como Rainha foi refletida na versão original do afresco de Ambrogio. Inicialmente, a Virgem foi mostrada usando uma coroa e carregando um cetro na mão esquerda e uma orbe na mão direita, em vez de segurar o Menino Jesus. Esta inovação ousada foi eliminada logo após a conclusão do afresco e foi substituída pela forma mais tradicional da Virgem segurando o Menino. A campanha de restauração de 1966 revelou a mão direita original da Virgem com o cetro, e isso ficou visível, resultando na curiosa Virgem de três mãos que vemos

atualmente. Apresentada como Rainha, sem o Menino, a Virgem reivindicou a santidade e o poder por direito próprio. O fato de que a Virgem, por sua obediência à vontade de Deus, cancelou o pecado de Eva deu a ela uma parte vital única no esquema da Salvação e explica por que ela forma um conjunto com Eva em Montesiepi. Na versão original, sem o Menino, a ênfase foi colocada firmemente na justaposição das duas mulheres, como agente do Pecado e agente da Salvação.¹⁴⁶(WILLIAMSON, 1998, p. 109, grifo do autor, tradução nossa).

Mais um exemplo é o retábulo de Stefano di Giovanni, conhecido como Sassetta (1392-1450). O painel central mostra uma figura de São Francisco triunfante com os braços estendidos em forma de cruz e seu olhar está levantado para as virtudes mendicantes da Castidade (segurando uma ramo de lírio), Obediência (segurando um jugo) e Pobreza (usando roupa com remendos). Sob seus pés se estendem os três vícios: Vaidade / Luxúria, Van glória e Ganância. A interpretação ocasional como Vênus também pode ser considerada na semelhança entre a representação da Van glória, pois sua postura olhando-se em um espelho lhe confere uma característica sensual, e as joias que decoram seu colo e cabelos remetem à luxúria (Figuras 52 e 53).

¹⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “In the *Maestà*, the Virgin is enthroned and surrounded by a group of saints and allegorical figures. Eve is shown as a beautiful woman wearing a white robe, with a goatskin over her shoulders. She reclines beneath the Virgin's throne, bearing a figtree branch in one hand and a scroll in the other, both retouched during various restoration campaigns. / The Italian inscription on Eve's scroll may be translated as "I committed the sin for which Christ, whom this Queen bore in her womb, suffered the Passion for our Salvation". This description of the Virgin as Queen was reflected in the original version of Ambrogio's fresco. Initially the Virgin had been shown wearing a crown and bearing a scepter in her left hand and an orb in her right hand, rather than holding the Child. This daring innovation was eliminated shortly after the completion of the fresco and was replaced with the much more traditional form of the Virgin holding the Child. The 1966 restoration campaign uncovered the original right hand of the Virgin with the scepter, and this has been left visible, resulting in the curious three-handed Virgin that we see at present. Presented as Queen, without the Child, the Virgin made a claim to sanctity and power in her own right. The fact that the Virgin, by her obedience to the will of God, cancelled out the sin of Eve gave her a uniquely vital part in the scheme of Salvation and explains why she is paired with Eve in this way at Montesiepi. In the original version, without the Child, the emphasis was placed firmly on the juxtaposition of the two women, as agent of the Fall and agent of the Salvation.”

Figura 52 - Sassetta, *O êxtase de São Francisco*, 1437-1444, têmpera sobre madeira. Florença, Villa I Tatti. 190 cm x 122 cm



Fonte: THE HARVARD UNIVERSITY CENTER FOR ITALIAN RENAISSANCE STUDIES, acesso em ago. 2021.

Figura 53 - Detalhe: Sassetta, *O êxtase de São Francisco*



Fonte: THE HARVARD UNIVERSITY CENTER FOR ITALIAN RENAISSANCE STUDIES, acesso em ago. 2021.

Entretanto, sobre o sono, Meiss (1966, p. 358) afirma que possuía um significado bastante diferente. Este estado ordinário de consciência fornecia condições para uma experiência direta com o sobrenatural. Na arte, as visões do céu chegam às pessoas que parecem estar sonhando e ainda sugere uma relação direta com a metáfora, muitas vezes encontrada na literatura renascentista, de que as musas, adormecidas desde a Antiguidade, seriam despertadas pelos novos ideais humanistas. “Os humanistas [...] ficaram satisfeitos em supor que as Musas haviam adormecido profundamente durante séculos, até que eles as acordaram.”¹⁴⁷ (MEISS, 1966, p. 358, tradução nossa).

Em conformidade com Elisabeth MacDougall (1975, p. 363), a reunião de elementos concretos e fatores imaginários das tradições é suficiente para explicar a permanência da iconografia das ninfas adormecidas no ambiente cultural renascentista. Antes de tudo, os mitos da Amimone e da Reia Sílvia (na descrição de Ovídio) possuem uma conexão com o sono. Depois, o poema de Propércio que descreve sua amada na posição adormecida. E, por fim, os modelos escultóricos, particularmente nos jardins Colocci e Goritz, que representam uma figura adormecida.

2.3 Cleópatra

Quase imediatamente após a chegada ao *Belvedere*, a estátua, identificada como *Cleópatra*, foi instalada como uma fonte. A estátua ficou em uma gruta e cercada por jatos de água que fluíam para um sarcófago colocado abaixo. Sua identificação como *Cleópatra*, logo associada à iconografia da ninfa adormecida, levou muito tempo para se desfazer; foram quase três séculos, da sua aquisição em 1512 até a sua atual denominação publicada no catálogo de Ennio Quirino Visconti (1751-1818) em 1784. Nesse tempo, a escultura foi exposta como ornamento de uma fonte, foi considerada uma das mais célebres de Roma, registrada nos guias de viajantes e reproduzida em inúmeros desenhos e gravuras.

O reconhecimento da estátua comprada por Júlio II como *Cleópatra* “correu o mundo” de várias maneiras. Através de desenhos, pinturas, cartas e objetos é possível investigar como a identificação dessa iconografia contribuiu para ratificar a soberania romana através de um

¹⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “The humanists [...] were pleased to suppose that the Muses had been sound asleep for centuries until they woke them up.”

modelo da Antiguidade. Claudia Valeri (2019), em seu artigo *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, comenta que provavelmente um dos motivos da enorme notoriedade que acompanha a estátua do Vaticano deu-se também pela constatação feita por Giovanni Francesco di Luigi Grossi, conhecido como Grossino. Em 02 de fevereiro 1512¹⁴⁸, ele escreveu de Roma para Isabella d'Este em Mantova, informando-a sobre as recentes produções artísticas no Vaticano encomendadas pelo papa. “Na famosa carta a Isabella d'Este, Grossino fala de uma ‘Cleópatra que é uma bela estátua’, explicitando claramente pela primeira vez a identificação da escultura como a última rainha do Egito.”¹⁴⁹ (VALERI, 2019, tradução nossa).

Silvia Urbini (1993, p. 181) analisa que a propaganda em torno do imperador romano Augusto, encontrada nas obras de autores notórios como Horácio, Virgílio e Propércio, possivelmente é responsável pelo nascimento do mito em torno da rainha egípcia Cleópatra. Esses autores ligaram permanentemente Cleópatra à Batalha de Ácio, “[...] gradualmente transformada de vitória mutilada a uma afirmação gloriosa da missão divina do povo romano sob a orientação de Augusto, misericordioso restaurador da paz minada pela luxúria e loucuras egípcias.”¹⁵⁰ (URBINI, 1993, p. 181, tradução nossa). Essa disputa política transformou-se em uma luta simbólica e cultural entre Augusto contra Marco Antônio e Cleópatra. Porém é necessário sair do lugar comum dos rótulos seculares criados em torno do casal e desconstruir a ideia de devassidão por parte de Marco Antônio ou de sedução e perversidade por parte de Cleópatra.

Esses autores criaram representações em torno das figuras de Cleópatra, Marco Antônio e Augusto, pontuando certas similaridades e diferenças entre tais personagens, objetivando destacar como a imagem de Marco Antônio é elaborada de forma a compor uma antítese das características pertencentes à imagem de Augusto, imagem de um competente e sério governante. Ao mesmo tempo, alguns autores têm compaixão pela Cleópatra derrotada e outros demonstram apenas ódio pela rainha, concedendo-lhe designações grosseiras. Ainda segundo

¹⁴⁸ Cf. R. SOCIETÀ ROMANA DI STORIA PATRIA, 1886, pp. 545-546.

¹⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “Nella celebre lettera a Isabella d’Este, il Grossino parla di una ‘Cleopatra qual è una bella statua’, esplicitando con chiarezza per la prima volta l’identificazione della scultura con l’ultima regina d’Egitto.”

¹⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “[...] via via trasformata da vittoria mutilata a gloriosa affermazione della missione divina del popolo romano sotto la guida di Augusto, clemente restauratore della pace insidiata dalla lussuriosa e folie Egiziana.”

Sivia Urbini (1993, p. 181), a imagem do mito de Cleópatra sofreu uma queda de prestígio no decorrer dos tempos.

No entanto, os motivos que levam desde o século XV a uma atenção renovada para a personagem de Cleópatra derivam não apenas do conhecido interesse humanístico por autores e temas do classicismo, mas também se baseiam naquele verdadeiro renascimento egípcio que no século XV se propôs a assimilar os conceitos alegóricos do antigo Egito ao pensamento cristão e a adaptar-lhe o simbolismo hieroglífico: uma recuperação que ocorreu através do canal literário e filosófico.¹⁵¹ (URBINI, 1993, pp. 181-182, tradução nossa).

Virgílio, Horácio, Propércio e Ovídio perpetuaram a representação de Cleópatra com um olhar negativo pela personagem. Para eles o relacionamento de Marco Antônio e Cleópatra foi baseado na troca de favores. E ambos tinham interesses políticos, econômicos e militares. Essa união foi descrita pelos poetas da época imperial como uma relação de submissão de Marco Antônio, seduzido por uma rainha. Porém, na obra de Virgílio, a rainha é definida como uma figura de romance e melodrama épico¹⁵². Virgílio narra, no oitavo livro da *Eneida*, o episódio no qual Enéias conhece o Lácio, onde futuramente Roma será fundada. Virgílio declara que a batalha do heroico Augusto no Lácio foi contra um inimigo bárbaro e, portanto inferior. Logo, Cleópatra é inferior por ser egípcia, o que reforça o ato lamentável de Marco Antônio ao torná-la sua esposa. Assim, Virgílio se tornou uma referência para os romanos no tocante à moral.

Com relação a *Eneida*, Virgílio tomou como pano de fundo a Guerra de Tróia e criou uma lenda sobre os romanos na Península Itálica. O principal personagem da *Eneida* é Enéias, filho da deusa Afrodite para os gregos e Vênus para os romanos com o mortal Anquises. Nos quatro primeiros livros da *Eneida*, uma personagem ganha destaque entre os demais: a rainha

¹⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “Tuttavia, le motivazioni che portano fin dal XV secolo ad una rinnovata attenzione per il personaggio di Cleopatra derivano non solo dal ben nota interesse umanistico verso autori e tematiche della classicità, ma si fondano anche su quella vera e propria rinascenza egiziana che nel XV secolo si propose di assimilare le concezioni allegoriche dell'Egitto antico al pensiero cristiano e di adattarvi la simbologia geroglifica: un recupero che avvenne attraverso il canale letterario e filosofico.”

¹⁵² O poeta Virgílio nasceu em Mântua, no ano de 70 a.C. e, possivelmente, passou a residir na cidade de Roma por volta do ano 54 a.C.. Depreende-se que, a partir da publicação das *Bucólicas*, Virgílio se tornou próximo de Otaviano através de C. Cílnio Mecenas (68 a. C.- 8 d.C.), homem de confiança de Otaviano. Em 29 a.C., Virgílio publicou sua nova obra, *Geórgicas*, esse ano foi marcado pela hegemonia de Otaviano na política, uma vez ele eliminou a oposição de Marco Antônio e Cleópatra na Batalha de Ácio (31 a.C.). As *Geórgicas* foram escritas a pedido de Mecenas, a quem Virgílio dedicou o texto. Otaviano se tornara, o *princeps* de Roma, passando a ser conhecido como Otávio Augusto. Segundo a tradição romana, ele era descendente de Enéias, o herói o troiano que, através de seu filho Ascânio (Iulo), fundou a gens Iulia, da qual César e Otávio Augusto faziam parte. Então um poema como *Eneida* que se dedicasse à figura de Enéias seria uma propaganda política favorável para Augusto, pois o poeta estaria enaltecendo a sua figura.

da região de Cartago, Dido. Os ventos desviaram o caminho dos troianos que aportaram na costa da região. Lá, Enéias encontra a rainha Dido e nos momentos da narrativa onde apresenta-se o romance entre os dois, Virgílio estabelece uma alegoria à própria História de Roma no que toca a relação do general romano Marco Antônio com a rainha egípcia Cleópatra. É uma metáfora direta das Guerras Civis Romanas, do conflito entre Otaviano e Marco Antônio, e da parceria com Cleópatra, quando o general romano optou, na concepção de Virgílio, por ficar ao lado da rainha oriental em detrimento da República. As alegorias entre Enéias e Dido, Marco Antônio e Cleópatra, continuam quando Virgílio argumenta que Enéias, uma vez na região de Cartago e junto à Dido, passou até mesmo a se vestir como um cartaginês. Ficando assim estabelecida a relação entre os personagens míticos e o casal Marco Antônio e Cleópatra. Dessa forma, a memória do conflito com Otaviano ajuda a enaltecer a figura do *princeps*, título sob a República para aqueles que haviam servido excelentemente ao Estado¹⁵³. Conforme pode ser observado nos versos do livro VIII:

Antônio além, ovante com auxilio
 Bárbaro e vário, as forças traz do extremo
 Bactro e eões confins e roxas praias;
 Com todo a Egito, ó pejo! segue a esposa.
 À uma ruem, se empegam; freme e alveja
 O mar dos remos e esporões tridentes.
 Crês despregadas Cicladas nadarem,
 Montes baterern monte: com tal mole
 Instam varões das torreadas popas!
 Fachos estúpeos voam, farpas zunem,
 Rubra do fresco estrago a azul campina.
 Sem ver pós si dous áspides, com pátrio
 Sistro anima Cleópatra os soldados.
 Contra Palas, Netuno e Venus se arma
 Contra onígenos deuses monstruosos
 O ladrador Anúbis: no conflito
 Marte, em ferro entalhado, se embravece;
 Do éter as negras Diras, e ufanosa
 Marcha a Discórdia, espedaçado o manto;
 Corn sanguento flagelo atrás Belona. (VIRGILIO, 2005, Livro VIII, vv. 679-698).

Isto posto, a identificação da estátua do Vaticano como uma representação de Cleópatra deu-se devido à presença do bracelete em formato de serpente no braço esquerdo, mas também, como instrumento funcional aos programas virgiliano e cesariano imputados ao *Belvedere* pelo papa.

¹⁵³ Em 16 de janeiro de 27 a.C., o senado romano concedeu a Otaviano os novos títulos de augusto e príncipe. Augusto era um título que simbolizava uma marca de autoridade e serviria para demarcar seu reinado próspero como Augusto, de seu reinado de terror como Otaviano.

O Belvedere tornou-se um *teatro de mármore* no qual o Papa Júlio II encenou sua autocelebração como o novo Enéias e o novo César, como um refundador da Roma cristã, um ferrenho defensor dos valores da Igreja e de suas fronteiras territoriais, fundador de uma nova ordem pacificada, de uma nova Era de Ouro.¹⁵⁴ (VALERI, 2019, p. 2, grifo do autor, tradução nossa).

Compreende-se, assim, que a interpretação da estátua como *Cleópatra* está em conformidade com a potência da imagem naquele momento histórico e esse reconhecimento foi sustentado imediatamente quando foi colocada no *Belvedere*. Lorenzo Miletto e Stefania Tuccinardi, no artigo *Una celebrazione poetica del Cortile delle Statue e della “Cleopatra” in Vaticano: Aurelio Serena da Monopoli*, afirmam que entre as primeiras comprovações literárias sobre a presença das estátuas do pátio estão dois poemas impressos em Roma em 1512 e escritos por Aurelio Serena, na obra *Aurelii Sereni Monopolitani Opuscula*, autor que foi uma figura ativa na corte papal de Júlio II e Leão X¹⁵⁵.

[...] Aurelio Serena da Monopoli publicou um pequeno volume em prosa e verso em Roma que incluía um epigrama dedicado à estátua Ariadne adormecida (na época identificada como Cleópatra), e um *carmen* asclepiades que exaltou a nova aparência dos palácios do Vaticano, com menção explícita à coleção de estátuas antigas criada por Júlio II no Belvedere. Os dois poemas, que até agora escaparam aos estudos relativos ao projeto antiquário deste pontífice, constituem a primeira celebração literária datável de “Cleópatra” e da disposição original do Pátio das Estátuas, e ajudam a esclarecer as premissas ideológicas subjacentes.¹⁵⁶ (MILETTI; TUCCINARDI, 2017, p. 3, tradução nossa).

Nesse livro encontra-se um epigrama de duas estrofes dedicado à estátua na época identificada como *Cleópatra*, onde a própria personagem narra a história do sentimento negativo por Roma que a levou ao suicídio e que naquele momento fora superado, levando-a a contemplar a cidade como sua aliada e tecendo elogios ao papa Júlio II. A rainha narra sobre sua nova função na cidade sob a proteção do papa, a quem faz referência comparando-o a

¹⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “Il Belvedere diventò il *teatro di marmo* nel quale papa Giulio metteva in scena la propria autocelebrazione in quanto novello Enea e nuovo Cesare, poiché rifondatore della Roma Cristiana, strenuo difensore dei valori della Chiesa e dei suoi confini territoriali, fondatore di un nuovo ordine pacificato, di una nuova età dell’oro.”

¹⁵⁵ Giovanni di Lorenzo de Medici (1475-1521) foi eleito papa no dia 19 de março de 1513 com o falecimento do Papa Júlio II. É conhecido por ser o papa do início da Reforma Protestante. Deu continuidade ao trabalho de seu antecessor e acelerou as obras da Basílica de São Pedro, ampliou a biblioteca do Vaticano e ratificou a cidade romana como centro cultural do Ocidente.

¹⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “[...] Aurelio Serena da Monopoli diede alle stampe, a Roma, un volumetto di prose e versi che includeva un epigramma dedicato alla statua dell’*‘Arianna’* dormiente (all’epoca identificata con “Cleopatra”), e un *carmen* in asclepiadei che esaltava la nuova veste dei palazzi vaticani, con esplicita menzione della raccolta di statue antiche realizzata da Giulio II nel del Belvedere. Le due poesie, fino ad oggi sfuggite agli studi relativi al progetto antiquario di questo pontefice, costituiscono la prima celebrazione letteraria databile della “Cleopatra” e dell’originario allestimento del Cortile delle Statue, e contribuiscono a gettare luce sui presupposti ideologici a esso sottesi.”

Augusto. Ainda segundo Lorenzo Milette e Stefania Tuccinardi (2017, p. 4), quando Cleópatra diz no poema que enxerga Roma, ela está provavelmente fazendo alusão ao próprio *Belvedere*, como o título do epigrama — *Bello videre*, que também faz essa comparação elevando o pátio à condição de cidade. Por outro lado, poderia ser entendido como uma referência ao retorno de notoriedade da estátua quando trazida para o *Belvedere*, onde ela encontra uma nova função: contemplar a Roma promissora de Júlio II. Nesse contexto, entre o mito e a História, há uma minuciosa descrição do local. A contribuição de Lorenzo Milette e Stefania Tuccinardi (2017) oferece uma edição, com tradução e comentários das duas composições. Seguem a epígrafe em latim e a versão em italiano que se encontram no artigo citado.

Cleopatrae statua in divi Iulii II Pont. Max.
| amenissimo viridario quod vulgo Bello |
videre dicitur posita loquitur

Roma invis a mihi fuerat, dum vita manebat
hinc odio propriis occubui manibus.
Tempore post longo verum sub principe Iul
Nunc urbem video, facta et amica colo

Parla la statua di Cleopatra posta nello
splendido giardino, detto comunemente
Belvedere, del divino Giulio II Pontefice
Massimo

Roma mi era sempre stata nemica, finché erin vita,
e da ciò, per l'odio, mi uccisi con le mie stesse mani.
Ma dopo molto tempo, sotil principe Iulo,
guardo oggi la città, e la onoro divenutale ormai amica. (MILETTI; TUCCINARDI,
2017, p. 4).¹⁵⁷

Do mesmo modo os dois pesquisadores apontam a segunda composição, que é a última do livro e apresenta uma visão geral do Vaticano, com menção às cinco principais atrações do *Belvedere: Grupo Laocoonte, Apolo Belvedere, Vênus Felix, Cleópatra e Tibre*. Nos versos o autor do poema descreve o pontífice passeando pelas salas suntuosas, admirando os quadros, estátuas e os objetos raros. Durante essa caminhada, Serenus menciona o *Cortile del Belvedere*, imaginando a esplêndida vista que o papa poderia admirar do palácio para o jardim (Figura 54). Ao contrário do que afirma no epigrama, aqui não há referências ao papel desempenhado pela estátua naquele momento identificada como *Cleópatra* na nova Roma de Júlio II, além de ser vista de forma negativa. Vale ressaltar que nem o epigrama ou o poema fazem alusão à estátua

¹⁵⁷ A partir da tradução feita pelos historiadores, foi elaborada uma versão em português: “Fala a estátua de Cleópatra colocada no / esplêndido jardim, comumente / chamado Belvedere, do divino Pontífice Máximo / Júlio II. // Roma sempre foi minha inimiga, enquanto eu estava viva, / e por isso, por ódio, eu me matei com minhas próprias mãos. / Mas depois de muito tempo, com o Príncipe Iulus, / Eu olho para a cidade hoje, e eu a honro agora me tornando sua amiga.”

colocada em uma fonte, o que podia contribuir para a não identificação da escultura como uma ninfa. A seguir, o poema em latim e a versão em italiano que se encontram no artigo citado.

Aurelii Sereni Monopolitani ad eundem
reverendissimum Dominum Carolum carmen
asclepiadeum

Cum divi auspiciis, Carole, Iulii,
tu lentus recubans aedibus aureis
pictas Pontificum cernis imagines,
pares cumque litant cardinei hostiam
in sacris aditis cantica percipis.
Hic candelabra tum vasaque fulgida
fictos mirifice cernis Apostolos
argento, calices et patinas simul,
hic gemmis nitidas inspicias et cruces
et mitras, abacos mundaque vascula,
librorum vides magna volumina |
quae Sixtus pluteo maximus edidit.
Templum Clavigeri Iulius optimus
instaurat melius grandius et Petri
quam numquam fuerat tempore pristino.
Hic et mille modis consulis auribus,
hic voces hominum reddere psitacos
audis ante Lares principis incliti,
visu pulchra videns atria, fornices,
hortos prospiciens et topiaria:
est hic marmoreus Laocoon situs,
et nati gemini suppositi anguibus;
formosi effigies hic et Apolinis,
et mater Venus et filius aliger.
Hic regina Phari cernitur improba,
qui anni Romulidum nomen et indidit.
Quanvis exhilarans usque animum foves,
oblectet satis haec omnia cernere,
interdum tamen hos perlege flosculos,
quos dat noster ager nec (puto) displicens,
haec neu tu videas, sit grave, opuscula
quae rebus variis mixta recentibus
cuncti suscipient pectore candido.

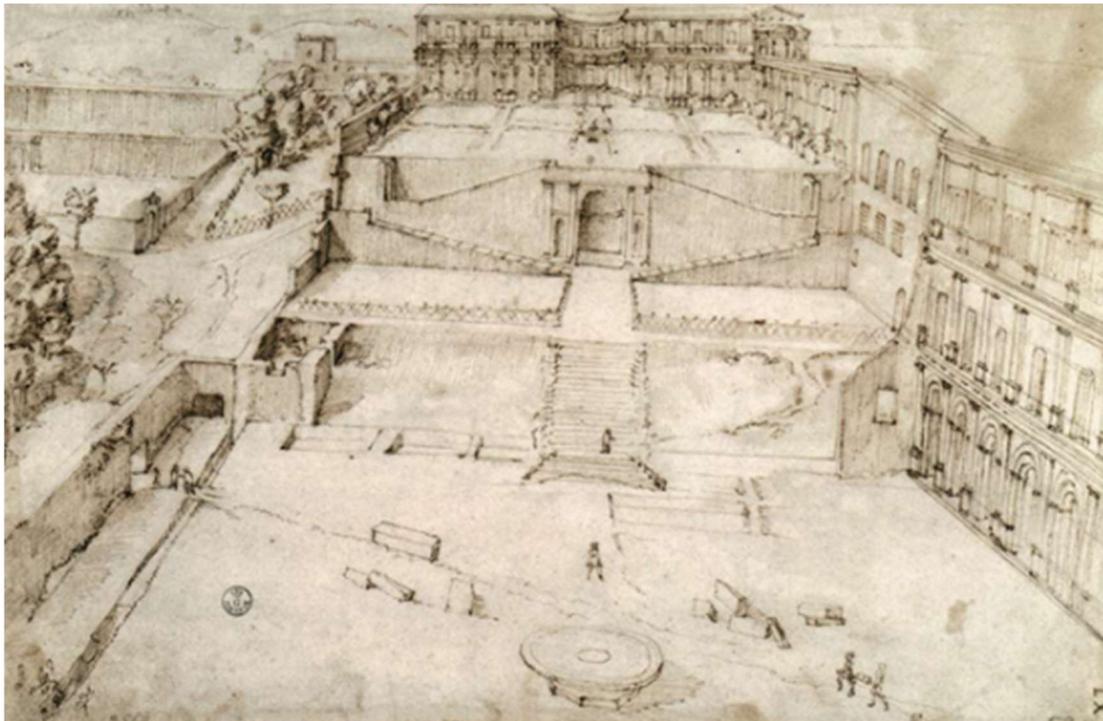
Carme asclepiadeo di Aurelio Serena da
Monopoli per il medesimo reverendissimo
Signor Carlo

Col favore del divino Giulio, o Carlo,
restando placido nell'aureo palazzo osservi
le immagini dipinte dei pontefici, e quando
i cardinali, pari tra loro, offrono l'ostia, ne
ascolti i canti negli spazi sacri. Qui vedi
candelabri, qui vasi lucenti e gli Apostoli
mirabilmente scolpiti nell'argento, assieme
ai calici e alle patene, qui ammiri croci
splendenti di gemme, e mitre, abachi e
pissidi linde, vedi le grandi moli di libri
ai quali Sisto Massimo diede una sede.
Giulio l'Ottimo costruisce un tempio per
il Clavigero Pietro, più bello e grande di
quanto sia mai stato in precedenza. Qui puoi
prestare ascolto a mille melodie, qui ascolti i

pappagalli replicare la voce umana davanti ai Lari dell'illustre Principe, osservando con lo sguardo i begli atrii e i fornicii, affacciandoti su cortili e giardini: qui è posto il Laocoonte di marmo, e i due figli soggiogati da serpenti; qui c'è la statua del bell'Apollo, e la madre Venere col figliolo alato. Qui si vede la malvagia regina di Faro, e colui che diede il nome al fiume dei discendenti di Romolo. Per quanto tu nutra sempre un animo felice – possa dilettrarti mirare tutto ciò –, leggi nondimeno con cura, di tanto in tanto, questi fiorellini che offre il nostro campo (credo) non sgradevole al punto da non farti guardare – sarebbe spiacevole! – queste piccole opere che, mischiate a varie cose recenti, tutti accoglieranno con animo leggero. (MILETTI; TUCCINARDI, 2017, pp. 5-6).¹⁵⁸

¹⁵⁸ A partir da tradução feita pelos historiadores, foi elaborada uma versão em português: “Poema em metro asclepiadeu de Aurelio Serena da Monopoli para o reverendíssimo Senhor Carlo // Com o obséquio do divino Júlio, ou Carlos, / permanecendo tranquilo no palácio de ouro, você observa / as pinturas dos pontífices, e quando / os cardeais, iguais entre si, oferecem a hóstia, / ouça as canções nos espaços sagrados. Aqui se vê / candelabros, vasos brilhantes e os Apóstolos / admiravelmente esculpidos em prata, juntos / com os cálices e patenas, aqui admira-se cruces / brilhando com pedras preciosas e mitras, ábacos e / píxides imaculados, veja as grandes pilhas de livros / para as quais Sisto Máximo deu uma sede. / Júlio, o Ótimo, constrói um templo para / o Clavígero Pedro, mais belo e maior do que / todos os anteriores. Aqui pode-se / ouvir mil melodias, aqui pode-se ouvir os / papagaios imitando a voz humana na frente dos / Lares do Ilustre Príncipe observando / os belos átrios e arcadas, com vista / para os pátios e jardins: aqui foi colocado o Laocoonte / de mármore, e os dois filhos dominados por cobras; / aqui está a estátua do belo Apolo, e a mãe / Vênus com uma criança alada. Aqui se vê / a rainha malvada de Faro, e aquele que deu / o nome para o rio dos descendentes de Rômulo. / Embora tenha-se sempre uma alma feliz / — por deliciar-se com tudo isso —, leia / no entanto, de vez em quando, essas / pequenas flores que nosso campo oferece (creio) / não é desagradável a ponto de não ser olhado / — seria desagradável! — / todas essas pequenas obras / que, misturadas com vários objetos recentes, todos serão recebidos com a alma leve.”

Figura 54 - Giovanni Antonio Dosio, *Cortile del Belvedere visto do Palácio Vaticano*, desenho, 1558-1561. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana



Fonte: BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, acesso em dez. 2020.

De acordo com o mencionado anteriormente, um dos testemunhos mais antigos sobre a presença da estátua, então identificada como *Cleópatra*, no *Cortile del Belvedere* seria a carta de Grossino a Isabella d'Este em 02 de fevereiro de 1512. Cronologicamente após, encontra-se a data de impressão da obra de Serena em 8 de março de 1512 e a carta de G. F. Pico della Mirandola a Lilio Gregorio Giraldi de agosto de 1512, também citada neste trabalho.

Lorenzo Miletto e Stefania Tuccinardi (2017) sugerem em seu artigo que do mesmo modo seria importante considerar alguns versos do humanista romano Evangelista Maddaleni de' Capodiferro (nascido em Roma na segunda metade do século XV), conhecido como Fausto. Seus epigramas dedicados às esculturas do pátio têm sido considerados as primeiras celebrações poéticas sobre as obras da Antiguidade no *Belvedere* e sua nova função do *Cortile* na Roma de Júlio II. Os poemas de Maddaleni não podem ser datados com precisão, embora todos apareçam juntos com manuscritos que datam do final do papado de Júlio II. Maddaleni compôs versos para o *Grupo Laocoonte*, *Apolo Belvedere* e *Cleópatra*, muitas vezes usando o esquema *statue loquens* — estátuas que falam —, o mesmo usado por Serenus no epigrama. Nas composições de Maddaleni relativas à *Cleópatra*, a estátua é descrita como parte de uma fonte tal qual a

descrição de G.F. Pico della Mirandola em sua carta de 1512¹⁵⁹. O poema de Maddaleni, *Laudes Iuli II Pontificis Maximi* foi composto antes do final de novembro de 1512. É uma celebração poética da política de Júlio II; são citadas as obras arquitetônicas e, em particular, a construção do *Cortile del Belvedere*. Os pesquisadores transcrevem esta passagem:

Heic Tiberim, Phoebum, Laocoonta vides,
et quod Foelici Veneri Sallustia signum
donat, ubi coelum vertice torquet Atlas.
Ducitur huc tereti fons per viridaria plumbo,
heic tenet aeternus te Cleopatra sopor.
Puravitque Anienis aquas Anienis et alveum
Tiburis a campis saxa vehuntur aquis
queis facile ad coelum sese efferat inclita Roma
pro latere aspiciat marmoreosque Lares.

Qui vedi il Tevere, Febo, Laocoonte, e la
statua che Sallustia dona a Venere Felice,
dove Atlante piega il cielo con la testa.
Qui, con un tubo di piombo, è condotta
fonte attraverso il giardino, qui, Cleopatra,
ti trattiene un sonno eterno. Le acque ha
purificato dell'Aniene, e dell'Aniene l'alveo,
dai campi si trasportano pietre sulle acque
del Tevere, con le quali l'inclita Roma possa
ergersi agilmente fino al cielo e ammirare i
Lari scolpiti nel marmo e non nel mattone. (MILETTI; TUCCINARDI, 2017, pp. 7-8)¹⁶⁰.

Com base no que foi possível pesquisar até o momento, especialmente nos escritos de Sara Agnoletto (2019), Miguel Barba (2010) e Brain Curran (2011), o humanista italiano Baldassare Castiglione também identificou a estátua como representação de Cleópatra,

¹⁵⁹ Gombrich apresenta em seu artigo *Hyperotomachiana* o texto original em latim: “Hinc Pergamei Laocoontis exculptum uti est a Vergilio proditum simulacrum. Inde pharetrati visitur species Apollinis, qualis apud homerum expressa est, sed et quodam in angulo spectrum demorsae ab aspide Cleopatrae, cuius quasi de mammis destillat fons vetustorum instar aqueductum, excipiturque antiquo inquod relata sunt Traiani Principis facinora quaeipiam marmoreo sepulchro.” (1951, p. 123). A partir da tradução deste trecho da carta para o inglês feita por Gombrich (1951, p. 123), é apresentada uma versão para o português: “De um lado está a estátua de *Laocoonte*, o troiano, talhada como ele é descrito por Virgílio. Do outro lado, vê-se a figura de Apolo com sua aljava tal como é retratado por Homero. Mas em um canto você também vê a figura de Cleópatra picada pela serpente: dos seus seios, uma fonte flui como os antigos aquedutos e cai em um antigo sarcófago de mármore, sobre o qual os feitos do imperador Trajano estão gravados.”

¹⁶⁰ A partir da tradução do latim para o italiano feita pelos pesquisadores citados, foi feita uma versão para o português para tentar contextualizar a disposição da estátua em uma fonte: “Aqui vemos o Tibre, Febo, Laocoonte e a / estátua Vênus Félix que foi presenteada a Salústia / onde Atlas sustenta o céu com os ombros. / Aqui, com um cano de chumbo, que é conduzido / através do jardim até uma fonte, aqui, Cleópatra, / te retém um sono eterno. As águas / purificou do Aniene, e leito do Aniene, / as pedras dos campos são transportadas para as águas / do Tibre, para que com elas a nobre Roma possa / subir facilmente ao céu e admirar os / Lares esculpados em mármore e não em tijolo.”

relacionando-a ao tratado de Dion Cássio¹⁶¹ sobre o triunfo de Otavio Augusto após a conquista do Egito. Ele interpretou que a estátua adquirida pelo papa, ao possuir uma iconografia com uma serpente enrolada em braço esquerdo, correspondia à descrição de Dion Cássio. Assim, escreveu o poema sob o título *Cleopatra*, em 1515, no livro *Carmina quinque illustrium poetarum* para expor sua descoberta, cujos versos são transcritos por Alessandro Perosa e John Sparrow (1979 apud CURRAN, 2011):

Cleopatra

Marmore quisquis in hoc saevis admorsa colubris
 Brachia, et aeterna torpentia lumina nocte
 Aspicias, invitam ne crede occumbere leto.
 Victores vetuere diu me abrumpere vitam,
 Regina ut veherer celebri captiva triumpho
 Scilicet, et riuribus parerem serva Latinis;
 Illa ego progenies tot ducta ab origine regum,
 Quam Pharii coluit gens fortunata Canopi,
 Deliciis fovitque suis Aegyptia tellus,
 Atque Oriens omnis divùm dignatus honore est.
 Sed virtus, pulchraeque necis generosa cupido
 Vicit vitae ignominiam, insidiasque tyranni.
 Libertas nam parta nece est, nec vincula sensi,
 Umbraque Tartareas descendi libera ad undas .
 Quod licuisse mihi indignatus perfidus hostis,
 saevitiae insanis stimulis exarsit et ira;
 namque triumphali invictus Capitolia curru
 insignes inter titulos, gentesque subactas
 extincte infelix simulacrum duxit, et amens
 spectaculo explevit crudelia lumina inani.
 Neu longaeva vetustas facti famam aboleret
 aut seris mea sors ignota nepotibus esset,
 effigiem excudi spiranti e marmore iussit
 testatri et casus fatum miserabile notri.
 Quam deinde, ingenium artificis miratus Iulus
 egregium, celebri visendam sede locavit
 signa inter veterum heroum, saxoque perennes
 supposuit lacrimas, aegrae solatia mentis:
 optatae non ut deflerem gaudia mortis —
 nam mihi nec lacrimas letali vipera morsu
 excussit nec mors ullum intulit ipsa tñimorem —
 sed caro ut cineri dilecti coniugis umbrae
 aeternas lacrimas acterni pignus amoris,
 maesta darem , inferiasque inopes et tristia dona;
 has etiam tamen infensi rapuere Quirites.
 At tu, magne Leo, divum genus, aurea sub quo
 saecula et antiquae redierunt laudis honores,
 si te praesidium miseris mortalibus ipse
 omnipotens Pater aethereo demisit Olympo,
 et tua si immensae virtuti est aequa potestas
 munificaque manu dispensas dona deorum,
 annue supplicibus votis, nec vana precari
 me sine; parva peto: lacrimas, Pater optime, redde.
 Redde, oro, fletum, fletus mihi muneris instar,

¹⁶¹ Dion Cássio (ca. 155 a 163/164- depois de 229) foi um historiador romano e funcionário público. Publicou *História de Roma*, uma edição de 80 volumes, iniciando o relato a partir da lendária chegada de Enéias à Itália, passando pela subsequente fundação de Roma e prolongando-se até o ano 229.

improba quando aliud nil iam Fortuna reliquit.
 At Niobe, ausa deos scelerata incessere lingua,
 induerit licet in durum praecordia marmor,
 flet tamen, assiduusque liquor de marmore manat.
 Vita mihi dispar; vixi sine crimine, si non
 crimen amare vocas; fletas solamen amantum est.
 Adde, quod afflictis nostrae iucunda voluptas
 sunt lacrimae, dulcesque invitant murmure somnos;
 et cum exusta siti Icarius canis arva perurit,
 huc potum veniunt volucres, circumque superque
 frondibus insultant; tenero tum gramine laeta
 terra viret, rutilantque suis poma aurea ramis;
 hic ubi odoratum surgens densa nemus umbra
 Hesperidum dites truncos non invidet hortis. (PEROSA; SPARROW, 1979 apud
 CURRAN, 2011, pp. 128-129).

Brian Curran (2011) dedicou uma parte de seu artigo à aquisição da estátua, identificada como *Cleópatra*, por Júlio II e revelou a importância da cultura egípcia na elaboração da agenda política do pontífice. Segundo ele, os humanistas da corte de Júlio II eram inquestionavelmente conhecedores dos relatos clássicos da morte de Cleópatra e das descrições da imagem exibida na marcha triunfal de Otaviano. Ainda segundo Curran, o poema de Castiglione foi composto durante o pontificado de Leão X, circulou amplamente a partir de 1530 e fazia tributo ao papa Júlio II e ao seu sucessor “[...] pela simpática *recepção* que concederam à imagem petrificada da trágica rainha [...]”¹⁶² (CURRAN, 2011, p. 116, grifo do autor, tradução nossa). Para propiciar o entendimento desse contexto, Curran fez a tradução do poema de Castiglione para o inglês, optou-se em apresentar uma transcrição para o português a partir do trabalho do professor.

Cleópatra

Seja quem for você que vê braços mordidos por cobras robustas e olhos escurecidos pela noite eterna esculpido neste mármore, não acredite que eu deitei na morte contra vontade. Por muito tempo meus conquistadores me proibiram de interromper minha vida, sem dúvida para que eu, uma rainha cativa, pudesse ser levada em uma procissão triunfal e, transformada em escrava, para servir às noras romanas. Eu, descendente de vários reis antigos, a quem a raça favorecida de Canopus Phariana adorava, e o Egito alimentava com seus luxos, e todo o Oriente julgava digna das honras concedidas aos deuses. Mas a virtude e o desejo nobre de uma morte honrosa venceram a vida vergonhosa e as armadilhas do tirano, pois a liberdade foi conquistada pela morte, e eu não senti correntes: desci às águas do submundo como uma sombra livre.

O infiel inimigo se enfureceu por isso ter sido concedido a mim, e sua raiva resplandeceu com os aguilhões loucos de sua crueldade; pois ele, invencível em sua carruagem triunfal, entre as inscrições brasonadas e povos escravizados, conduziu pela Capital a imagem infeliz de uma mulher morta. E, tão antiga, as longas idades não destruiriam a fama do feito, nem minha sorte por ser desconhecida pelos descendentes tardios, ele ordenou que uma imagem esculpida em mármore vivo, para testemunhar miseravelmente sobre meu destino e infortúnios.

¹⁶² O texto em língua estrangeira é: “[...] for the sympathetic *reception* they granted to the petrified image of the tragic queen[...].”

Depois disso Júlio, maravilhado com o esplêndido gênio do artista, colocou-a em um lugar célebre entre as figuras de antigos heróis e colocou a pedra sob as lágrimas eternas, o consolo de um coração em luto: não é assim que posso lamentar a felicidade de tão desejada — pela morte — já que para mim a serpente com sua mordida letal enxugou as lágrimas, e a própria morte não temia — mas para que eu pudesse derramar lágrimas eternas sobre as queridas cinzas e sombra de meu amado marido, como um juramento de amor eterno, um triste e melancólico presente para os mortos indefesos. Mesmo assim, os amargos romanos arrebatarem.

Mas tu, grande Leão, nascido dos deuses, sob os quais a idade de ouro e as honras da antiga glória retornaram, se o Pai, Todo Poderoso o enviou do Olimpo celestial como um guardião para mortais miseráveis, e se tua virtude incomensurável é igualada pelo teu poder e dispensa dons divinos com uma mão benéfica, acena com a cabeça às minhas humildes orações e não me deixes rezar em vão. O que procuro é pouco. Restaura essas lágrimas, excelente Pai. Restaura, peço, esse pranto, um pranto que é quase um presente para mim, pois agora a fortuna sem coração não me deixou mais nada.

Mesmo Níobe, que ousou insultar os deuses com sua língua perversa, seu coração envolto em mármore duro, ainda pode chorar, e um gotejar incessante pinga no mármore. Minha vida era diferente, vivia sem culpa, a menos que chames de crime o amor. As lágrimas são o único consolo dos amantes. E mais, minhas lágrimas são um prazer delicioso para aqueles que estão em tormento e convidam a um doce sono com seus murmúrios. Quando o cão de Ícaro queima os campos sedentos, pássaros vêm aqui para beber e pular entre os galhos ao redor e acima. Em seguida, a terra fértil floresce com grama jovem, e maçãs de ouro avermelham-se em meio a seus galhos, aqui onde o arvoredor perfumado erguendo-se em sombras densas não incomoda as ricas árvores do Jardim das Hespérides.¹⁶³ (CURRAN, 2011, pp. 116-117, tradução nossa).

¹⁶³ O texto em língua estrangeira é: “Cleopatra // Whoever you are who sees arms bitten by harsh snakes and eyes grown dim in eternal night carved in this marble, do not believe that I lay down in death unwilling. For a long time my conquerors forbade me to break off my life, doubtless so I, a captive queen, might be borne in a thronging triumphal procession, and, turned slave, wait upon Roman daughters-in-law. I, that scion descended from so many ancient kings, whom the favored race of Pharian Canopus worshiped, and Egypt fostered with her luxuries, and all the Orient deemed worthy of honors fit for gods. But virtue and noble desire for an honorable death overcame shameful life and the tyrant's snares, for freedom was achieved by death, and I felt no chains: I went down to the waters of the Underworld a free shade. // The faithless foe raged that this had been granted to me, and his rage blazed up with the mad goads of his cruelty; for he, unconquered in his triumphal chariot, between the blazoned inscriptions and enslaved peoples, led through the Capital the luckless image of a dead woman. And, so ancient, long ages would not destroy the fame of the deed, nor my lot by unknown to late-born descendants, he ordered an image to be from breathing marble, to testify wretchedly to my fate and misfortunes. // Thereafter Julius, marveling at the splendid genius of the artist, placed it in a celebrated place among the figures of ancient heroes, and set the stone beneath eternal tears, the solace of a grieving heart: not so I might lament the happiness of longed -for death—since for me the serpent with its lethal bite drove away tears, and death itself held no fear—but so I could bestow eternal tears upon the dear ashes and shade of my beloved husband, as a pledge of love eternal, a sorrowful and melancholy gift for the helpless dead. Yet even these the bitter Romans snatched away. // But you, great Leo, sprung from the gods, under whom the golden age and honors of ancient glory have returned, if the all-powerful Father sent you down from heavenly Olympus as a guardian for wretched mortals, and if your immeasurable virtue is matched by your power and you dispense divine gifts with a beneficent hand, nod to my humble prayers, and do not let me pray in vain. What I seek is little. Restore those tears, excellent father. Restore, I beg, that weeping, a weeping which is almost a gift for me, since now heartless fortune has left me nothing else. // Even Niobe, who dared insult the gods with her wicked tongue, her heart encased in hard marble, is still permitted tears, and an unceasing trickle drips from the marble. My life was different, I lived blamelessly, unless you call it a crime to love. Tears are lovers' sole consolation. And more, my tears are a delightful pleasure to those in torment, and invite sweet sleep with their murmuring. When the hound of Icarus bakes the thirsting fields, birds come here to drink, and hop among the branches around and above. Then the fertile earth burgeons with young grass, and golden apples redden amid their branches, here where the fragrant grove rising over dense shadows does not grudge gardens the rich trees of the Hesperides.”

Em seu ensaio, Sara Agnoletto (2019) comenta sobre o sucesso imediato da identificação como *Cleópatra*, bem como sobre o poema de Castiglione. Ela esclarece que a descrição da estátua como *Cleópatra* foi bem-sucedida, talvez pela apresentação de características iconográficas semelhantes de algumas gravuras. Do mesmo ano do poema de Castiglione, encontramos uma gravura de Maestro del 1515 na qual Cleópatra está deitada sob uma árvore, sugerindo o suicídio pela mordida de uma cobra enrolada no braço (Figura 55). O mesmo artista, em outra gravura, mostra a morte de Cleópatra como uma mulher nua reclinada, com uma serpente em torno de seu braço e mordendo seu seio esquerdo (Figura 56).

Figura 55 - Maestro del 1515, *Cleópatra*, deitada ao pé de uma árvore, gravura, 1515. Chicago, Art Institute of Chicago. 102 mm x 147 mm



Fonte: GETTY RESEARCH INSTITUTE, acesso jul. 2020.

Figura 56 - Maestro del 1515, *Morte de Cleópatra com serpente*, gravura, c. 1500-1548. Amsterdam, Rijksmuseum. 152 mm × 242 mm



Fonte: RIJKSMUSEUM, acesso em dez. 2019.

Mais um exemplo é o desenho em que Marcantonio Raimondi apresenta a rainha com as pernas cobertas por um manto, seguindo o modelo da estátua do Vaticano, e recostada em um sofá com a serpente enrolada em seus braços (Figura 57).

Figura 57 - Marcantonio Raimondi, *Cleópatra recostada em um sofá, uma serpente em torno de seus braços*, desenho, c. 1490-1534. Londres, Victoria and Albert Museum



Fonte: VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, acesso em ago. 2021.

Outra evidência da influência da estátua então reconhecida como *Cleópatra* do Vaticano está na gravura de Agostino Veneziano. Nela, a morte de Cleópatra é representada com um cupido chorando à direita, com a cabeça entre as mãos e Cleópatra com uma serpente entrelaçada ao redor do braço direito (Figura 58).

Figura 58 - Agostino Veneziano, *Morte de Cleópatra e cupido chorando*, c. 1528-1540, gravura em papel. Londres, The British Museum. 86 mm x 126 mm



Fonte: THE BRITISH MUSEUM, acesso em ago. 2021.

A estátua do Vaticano manteve-se como uma *Cleópatra* indiscutivelmente e, pouco depois de 1550, foi instalada em uma sala no *Belvedere*, que se transformou em *Stanza della Cleopatra*. Esta identificação foi mantida por séculos como pode-se verificar em uma xilografia da estátua *Cleópatra* do Vaticano (Figura 59) e no texto de 1725 de Giovanni Francesco Cecconi¹⁶⁴: “Cleópatra, que pode ser vista deitada sobre uma fonte, próxima do grande corredor do Belvedere.”¹⁶⁵ (p. 358, tradução nossa). Segundo Barba (2010, p. 16), houve até quem, independentemente do enorme peso da peça, a considerasse a própria estátua utilizada por Augusto em sua procissão triunfal conforme os versos de Dion Cássio:

Esta terceira procissão triunfal possuía os mais esplêndidos ornamentos que os outros dois anteriores, devido à grande quantidade de despojos do Egito. A quantidade de despojos reunida lá foi tantas que eles bastariam para todas as procissões. A celebração egípcia, entretanto, era mais suntuosa e mais soberba que as outras. Entre tantas coisas que carregaram naquele triunfo, havia também uma efígie da Cleópatra morta sobre um leito, representada no ato da morte [...].¹⁶⁶ (CASSIUS DIO, 1823, pp. 38-39, tradução nossa).

¹⁶⁴ A última parte da obra é dedicada ao *Diario Istorico* de Cecconi, uma verdadeira crônica dos acontecimentos mais relevantes ocorridos em Roma desde 1700, sob o papado de Clemente XI, até 1724 com o Papa Bento XIII. O autor foi uma pessoa de reconhecido prestígio em Roma na primeira metade do século XVIII. Sua posição muito próxima à cúria papal, permitiu-lhe relatar o acontecimentos de uma posição privilegiada de narrador onisciente, isto porque ele é ao mesmo tempo o protagonista. As xilografuras que acompanham o texto dizem respeito quase exclusivamente à estatuária romana.

¹⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “[...] la Cleopatra, che scorgesi distesa sopra la fontana, che viene in faccia al corridore grande di Belvedere.”

¹⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “Questo terzo trionfo avea somministrati gli splendidissimi ornamenti anche agli altri due passati, attesa la gran quantità del bottino d ' Egitto, di cui riportato se n ' era una copia sì gran de, che bastò facilmente pel magnifico preparativo di tutti i trionfi. L ' egiziano però fu il più suntuoso ed il più superbo degli altri. Fra le altre cose che in quel trionfo portavansi, eravi anche un simulacro di Cleopatra sopra un letto, figurata in atto di morte [...]”

Figura 59 - Francesco Cecconi, *Cleópatra no Vaticano*



Fonte: CECCONI, 1725, p. 359.

Todas as esculturas semelhantes à do Vaticano também foram consideradas efígies de Cleópatra, pelo menos até meados do século XVIII, segundo Barba (2010, p. 17). O professor exemplifica com o caso da estátua adquirida pela rainha Cristina da Suécia (obra já mencionada nesta dissertação) que recebeu o título de *Cleópatra* no século XVII e que o abade Eutichio Ajello¹⁶⁷ (1711-1793) entre 1750 e 1759 quando estudou a obra, ratificou no seu catálogo da coleção do Palácio Real de La Granja como uma efígie de Cleópatra. Além disso, Antonio Ponz¹⁶⁸ (1725-1792), em uma visita ao Palácio Real de La Granja antes de 1787, referiu-se à estátua como “Uma estátua colossal da antiga Cleópatra, e uma cópia daquela que está no chamado Belvedere do Vaticano.”¹⁶⁹ (1787, p. 131, tradução nossa). Barba (2010, p. 17) ainda pondera

¹⁶⁷ Eutichio Ajello, nascido em Gala, atual Barcelona, estudou no mosteiro de São Basílio e ingressou na Ordem dos Basilianos. Anos mais tarde, receberia o título de doutor em Sorbonne — Paris. Foi chamado em 1750 pela Rainha Elizabeth de Farnese para a atividade de bibliotecário e antiquário, começou então a examinar as obras raras do Museu Real de San Ildefonso, que a partir de 1750 estariam expostas no Palácio Real de La Granja.

¹⁶⁸ Antonio Ponz, foi um historiador, pintor e viajante espanhol. Fez uma famosa viagem pela Espanha para inspecionar o patrimônio artístico da Andaluzia que havia pertencido à Companhia de Jesus. Após, publicou sua *Viagem a Espanha* em 17 volumes que começaram a ser impressos em 1772.

¹⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “Una estatua colossal de Cleopatra antigua , y repetición de la que está en el sitio llamado Belvedere del Vaticano.”

sobre os Inventários Reais feitos em 1794 no Real Sítio de San Ildefonso, após a morte de Carlos III, onde encontra-se a citação da estátua como uma Cleópatra deitada. E também sobre o inventário do Museu do Prado em 1857 que manteve a mesma identificação.

“[...] quando um nome se impõe à mente dos estudiosos, é muito difícil excluí-lo por completo e substituí-lo por outro mais correto [...]”¹⁷⁰ (BARBA, 2010, p. 17, tradução nossa). Ademais, segundo Barba (2010, p. 17) a representação do momento da morte de Cleópatra foi um fenômeno comum em toda a Europa, um assunto muito frequente na pintura e escultura entre os séculos XVI e XVIII. Porém foram poucos artistas que fizeram esta representação a partir do modelo da estátua do Vaticano e suas similares. Além disso, o professor acrescenta que ao longo dos séculos a identificação da estátua como *Cleópatra* ficou restrita ao campo dos estudiosos. Um exemplo é a obra atribuída a Jan van Scorel (1495-1562) que apresenta Cleópatra reclinada e que mostra muitas diferenças em relação à escultura do Vaticano (Figura 60).

Figura 60 - Atribuído a Jan van Scorel, *A Cleópatra moribunda*, óleo sobre tela, c. 1520-c. 1524. Amsterdam, Rijksmuseum. 36,3 cm × 61,3 cm¹⁷¹



Fonte: RIJKSMUSEUM, acesso em dez. 2019.

¹⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “[...]cuando un nombre se impone en las mentes de los estudiosos, es muy difícil desalojarlo por completo y sustituirlo por otro más acertado [...]”

¹⁷¹ Esta obra foi quase universalmente aceita como Jan van Scorel em literaturas anteriores. A maioria dos estudiosos supôs que o artista executou quando estava em Veneza, c. 1520-1521, uma vez que mostrou a influência de Ticiano e Giorgione. O historiador da arte Godfridus Johannes Hoogewerff (1884-1963) foi o primeiro a propor a influência mais específica da ninfa retratada em uma paisagem por Jacopo Palma (1480-1528) em exposição em Dresden, que é datada de c. 1518-1520. Recentemente muitas dúvidas foram expressas sobre a atribuição desta obra. Quando comparada com as obras conhecidas de Jan van Scorel, a Cleópatra exibe muitas diferenças, tanto no estilo quanto na técnica. E Scorel não é conhecido por ter pintado temas mitológicos ou eventos da história antiga. (Cf. FARIES, 2010).

A personagem aparece completamente nua, com os olhos abertos e com uma das mãos colocada entre as pernas, uma serpente enrolada na mão direita morde seu seio. Cleópatra está reclinada sobre almofadas em um monte de pedras na base de troncos de árvores. A historiadora da arte Molly Faries (2010) aponta que o artista se inspirou na tradição das ninfas na fonte em um cenário paisagístico. Comenta também as referências a Vênus que podem ser encontradas na multiplicidade de assuntos de outras representações de nus reclinados do início do século XVI.

De outra forma, Barba (2010, p. 17) registra que praticamente a única representação de Cleópatra a partir do modelo da estátua do Vaticano e suas análogas foi produzida no século XVII. É uma restauração, de certa forma alegórica, de uma escultura antiga da coleção da família Chigi¹⁷². A reutilização de um torso de uma escultura de uma ninfa deu origem à *Cleópatra jacente* da coleção da família. Esta obra foi enviada para Dresden e está no desenho de Raymond LePlat na publicação de 1733 onde ele registra a coleção de mármore antigos da Galeria do Rei da Polônia em Dresden. Neste modelo da obra do Vaticano, a serpente ganha vida e se levanta da rocha para morder o seio da rainha (Figura 61).

Figura 61- Raymond Leplat, *Cleopatra*



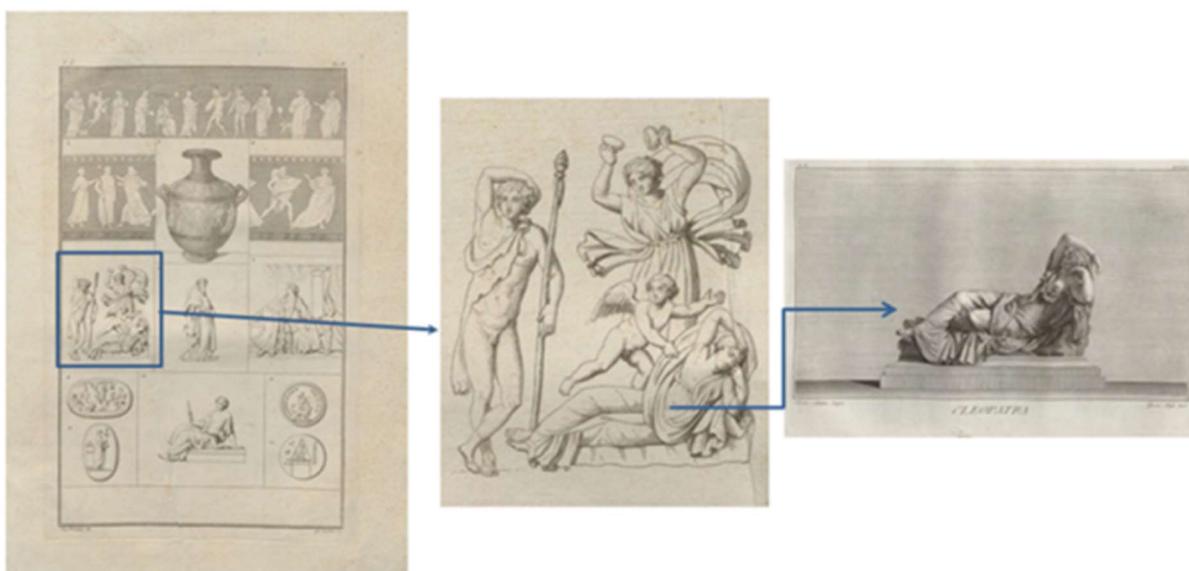
Fonte: LEPLAT, 1733, p. 116.

É importante ressaltar que Ennio Q. Visconti foi o primeiro a reconhecer a estátua como *Ariadne*. Visconti reconheceu, em seu catálogo de 1784, a semelhança entre a representação de Ariadne abandonada por Teseu na ilha de Naxos, em um relevo descoberto no século XVI na

¹⁷² A coleção Chigi encontra-se atualmente no Palazzo Chigi em Ariccia e teve sua origem em meados do século XVII. Esta coleção teve o patrocínio inicial do cardeal Flavio Chigi (1631-1693). A família Chigi, após a eleição do Papa Alexandre VII (nascido como Fabio Chigi) em 1655, encomendou aos principais artistas em Roma no século XVII, obras que passaram a constituir sua vasta coleção familiar. A coleção é constituída por quadros, esculturas, decorações e mobiliário de grande valor artístico que documentam a presença da família Chigi ao longo dos séculos.

Villa Adriana em Tivoli, com a estátua *Cleópatra* no Vaticano (Figura 62). Visconti, na edição de *Il Museo Pio Clementino* (1784, pp. 283-284), elogiou a escultura e lançou uma polêmica contra Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), enfatizando especialmente a incorreção do estudioso alemão em identificar a figura como uma ninfa. Visconti estava se referindo à colocação de Winckelmann que não valorizou a escultura e se limitou a escrever no seu livro *Geschichte der Kunst des Alterthums*¹⁷³: “A cabeça da primeira [da estátua do *Belvedere*] não tem nada de especial e, de fato, há algo de errado.”¹⁷⁴ (WINCKELMANN, 1764, p. 386, tradução nossa).

Figura 62 - Ennio Q. Visconti, *Statue del Museo Pio Clementino*



Fonte: VISCONTI, Vol. II, 1784, pp. 433 e 475, tabelas XLIV e B.

Winckelmann chegou a Roma no final do ano de 1755, pouco após ter publicado, em Dresden, seu livro sobre a imitação dos antigos — *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*¹⁷⁵. A obra, que descrevia de forma entusiasmada as condições econômicas e climáticas que teriam levado a arte grega à perfeição,

¹⁷³ O título correspondente na tradução é: “História da Arte Antiquidade” — publicado em 1764.

¹⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “Der Kopf an der erftern hat nichts befonders, und er ift in der That etwas fehief [...]”

¹⁷⁵ O título correspondente na tradução é: “Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura” — primeira edição de apenas 50 cópias em 1755 e segunda edição em 1756.

tornou o seu nome familiar para os principais intelectuais da Europa. No ambiente intelectual romano deixou de ser um estudioso dedicado a especulações sobre os princípios da beleza na Antiguidade para assumir uma parte ativa na vida artística e no ambiente antiquário da cidade.

Winckelmann apontou como era incoerente identificar a figura como Cleópatra e reconheceu que as estátuas do Vaticano e da Villa Medici poderiam representar uma ninfa ou a Vênus. Observou inclusive que não são obras que podem nos fornecer informações sobre a arte no período de Augusto.¹⁷⁶ Sobre o uso das pulseiras, ele indicou que na Antiguidade os braceletes eram colocados sobre os braços como um ornamento e comumente possuíam a forma de uma serpente. Alguns inclusive eram redondos e fechados por meio de duas cabeças de cobras (WINCKELMANN, 1872, p. 386).

O desgaste das denominações da escultura como *Cleópatra* ou *Ninfa* foi acontecendo do mesmo modo e ao mesmo tempo, uma vez que outras representações pictóricas dessa imagem como Ariadne eram bem conhecidas no século XVIII. Isto porque o ano de 1748 marca o início das escavações em Pompéia (a chamada *Cività*), e assim algumas pinturas murais de Pompéia foram bastante exploradas. Como as cenas de Ariadne abandonada por Teseu e de Dioniso/Baco encontrando Ariadne em Naxos que parecem ter sido bastante populares entre os romanos (Figura 63).

¹⁷⁶ Cf. WINCKELMANN, 1764, p. 386. Na edição original o autor cita: “Zwo liegende Weibliche Statuen, eine im Belvedere, die andere in der Villa Medicis, führen den Namen der Cleopatra, weil man das Armband derfelben für eine Schlange angefehen, und itellen etwa schlafende Nymphen, oder die Venus vor [...]” Na tradução nossa: “As duas estátuas femininas reclinadas, uma no Belvedere e a outra na Villa Medici, levam o nome de Cleópatra, porque possuem um bracelete em forma de serpente, porém representam uma ninfa adormecida ou a Vênus [...]”

Figura 63 - Dioniso encontra Ariadne com a ajuda de dois cupidos, afresco de Pompéia, casa de Marco Lucrezio Frontone, século I. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. 76 cm x 63 cm



Fonte: MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI, acesso ago. 2021.

Diante desse amplo cenário, evidencia-se que o reconhecimento da estátua como *Cleópatra*, tanto no contexto da carta de Grossino e de G.F. Pico della Mirandola, como nos versos de Serena, nos desenhos, pinturas, esculturas e registros impressos apresentados, atesta uma interpretação política, conforme concluem Miletta e Tuccinardi (2017, p. 14). Demonstrando que, ao chegar ao *Belvedere*, a escultura deveria ser necessariamente a imagem de Cleópatra, atendendo ao projeto de Júlio II de uma autopropaganda vinculada aos triunfos de Otaviano Augusto e sobrepondo-se às demais implicações ideológicas e artísticas da coleção do *Cortile*.

3 A FORTUNA DE ARIADNE

Neste último capítulo, foi usado o “fio” de Ariadne para “traçar” as linhas de *Nachleben* do tipo iconográfico da figura dormente que está notoriamente fixado aos estudos de Aby Warburg e de seu *Atlas Mnemosyne*.

Será apresentado um pequeno álbum de imagens que traz à luz a tradição representativa do mito de Ariadne; algumas imagens são identificáveis visualmente, outras conceitualmente. Trata-se de uma pesquisa iconográfica que aponta para a farta disponibilidade de referências à figura mitológica de Ariadne, cuja imagem permanece viva, de forma bastante abrangente, e ainda sujeita a discussões e pesquisas.

Para a organização deste pequeno álbum de imagens optou-se por representações caracterizadas pela pose enigmática de *Ariadne*. Foram destacadas duas particularidades dessa imagem do mito: a melancolia do abandono e o êxtase. Por êxtase, entende-se não apenas o fenômeno em que a alma, absorta na contemplação divina, descola-se do corpo, transfigurando-o e transformando-o, mas também o seu significado original¹⁷⁷. Ou seja, a condição de quem está emocionalmente fora de si ou que apresenta outras maneiras e intensidades de sensações — como felicidade, prazer, alegria, medo, etc. — de forma delirante, alucinada ou extasiante. Vale ressaltar aqui que embora o grande recorte desta dissertação seja feito em torno da imagem da ninfa reclinada, serena e melancólica — isto é, o oposto do êxtase —, este capítulo extrapola esse limite. Vai além desse intervalo de observação original e trata especificamente de representações do mito de Ariadne. A sua pose característica que evoca reações diferentes, ilustra também ambiguidades, como o êxtase e a melancolia.

Duas imagens de *Ariadne* foram definidas como guias para os seus respectivos grupos que contêm imagens com possibilidade de leituras entrecruzadas. A imagem guia para o primeiro álbum é um detalhe da *Ariadne* dos Museus do Vaticano (Figura 68) em que transparece a melancolia do abandono. A imagem feminina está reclinada com os olhos fechados e a mão esquerda apóia o rosto enquanto o braço direito está voltado para trás em um gesto de abandono lânguido, como se estivesse paralisada pelo sofrimento. A imagem guia para o segundo álbum é um detalhe da *Ariadne* das Gallerie degli Uffizi (Figura 69). Esta representação se abre para uma leitura do êxtase e suas possibilidades de sensações. A posição

¹⁷⁷ ÊXTASE. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/êxtase/>. Acesso em: jun. 2021.

de seu quítton que deixa parte de seu seio descoberto, talvez devido à sua agitação, e ao mesmo tempo a expressão facial com a boca entreaberta, apontam para a chegada de Dioniso, possivelmente já em êxtase como as mônades. De alguma forma, essa figura de *Ariadne* consegue condensar toda a narrativa mitológica; a figura patética tomada por um tormento psicológico ganhou vida em contato com outros personagens. O artista consegue fazer a figura despertar, ela se torna outra,

[...] ocorrendo uma verdadeira metamorfose de salvação, cujo segredo é guardado pela própria Ariadne, imersa na atmosfera suspensa e rarefeita que precede um acontecimento extraordinário: a epifania de Dioniso e a prodigiosa metamorfose de uma mortal em uma verdadeira deusa.¹⁷⁸ (VALERI, 2019, tradução nossa).

As imagens de *Ariadne*, portadora da polaridade (melancolia e êxtase), colocadas na posição de abertura dos dois grupos do álbum acionam um primeiro caminho visual. Portanto, ativam um importante “fio condutor” para entrar no sentido da composição que se confirma pelos vínculos com as outras figuras do álbum. A trajetória da imagem de Ariadne, amplamente reapropriada e ressignificada na história da arte, apresenta o uso do seu gesto característico como um modelo que permite continuamente estabelecer essas relações com a imagem clássica da deusa.

Mas é precisamente o duplo movimento dos braços que torna a iconografia do mármore vaticano [a estátua *Ariadne*] tão intensa e expressiva, conseguindo condensar dois episódios do mito de Ariadne: o abandono de Teseu na ilha de Naxos e o subsequente encontro da princesa cretense com Dioniso. A pose ambivalente de Ariadne, retrata um *Pathosformel* complexo que expressa um sentimento duplo: tanto o de ter sido *abandonada* quanto o de *abandonar-se* na languidez do desespero. Uma melancolia *ex maerore*, portanto, originada da perda da pessoa amada e do desespero; mas a mão direita que apoia melancolicamente o rosto, para falar da desolação da jovem, confunde-se com a mão no rosto da 'melancolia profética'. Ariadne é (como nos diz Ovídio) "feita de pedra", quase morta de dor, mas parece que já sonha com o próprio renascimento. Com o braço esquerdo languidamente dobrado atrás da cabeça, Ariadne nos conta que, junto com a postura de dor e saudade, representa também a pose de abandono extático, típica da ninfa que logo será despertada para a vida e o amor por Dioniso.

Ariadne, primeira representante do *Pathosformel* da dolorosa melancolia, também nos promete, com a beleza de seu corpo desnudo e a postura extática do braço dobrado, a próxima bem-aventurança dionisiaca.¹⁷⁹ (CENTANNI, 2017, grifo do autor, tradução nossa).

¹⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “[...] si sta compiendo infatti una vera metamorfosi di salvazione, il cui segreto è custodito dalla stessa Arianna, immersa nell’atmosfera sospesa e rarefatta che precede un accadimento straordinario: l’epifania di Dioniso e la prodigiosa metamorfosi dalla donna mortale a vera e propria dea.”

¹⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “Ma è proprio il doppio movimento delle braccia che rende così intensa ed espressiva l’iconografia del marmo vaticano, riuscendo a condensare due episodi del mito di Arianna: l’abbandono da parte di Teseo sull’isola di Nasso e il successivo incontro della principessa cretese con Dioniso.

Assim dizendo, em primeiro lugar a posição ambivalente de *Ariadne* extrapola a especificidade da melancolia originada pela perda da pessoa amada. No século XV, e pode-se dizer até na contemporaneidade, esses sentimentos opostos possuem uma certa relação com o tempo. Na melancolia, ele parece inerte, o que aumentaria a angústia da espera por alguma conclusão de um problema. No êxtase, o tempo não daria conta para que um objetivo se realizasse. Havia também a ideia que o êxtase produziria pessoas ignorantes e desequilibradas, e que a melancolia não era apenas um sentimento paralisante, mas uma postura que envolvia autocontrole, racionalidade e despojamento. A representação com a mão suportando o rosto de *Ariadne* confunde-se com a melancolia cuja serenidade possibilita um saber profético. Como no caso da suposta inatividade na gravura *Melancholia I* (Figura 64) de Albrecht Dürer que pode não representar somente depressão e fracasso. Ou também como as sibilas que são representadas com a mesma pose e eram consideradas, na tradição clássica, seres superiores dotados de uma clarividência, sacerdotisas encarregadas de divulgar os oráculos de Apolo¹⁸⁰. Uma imagem preeminente dessa melancolia é a escultura *Sibila* (Figura 65) de Alonso Berruguete (1490-1561).

Posa ambivalente questa di Arianna, ritratta in una Pathosformel complessa che esprime un doppio sentimento: sia il suo essere abbandonata, sia il suo abbandonarsi al languore della disperazione. Una malinconia ex maerore, dunque, originata dalla perdita dell'amato e dalla disperazione; ma la mano destra poggiata malinconicamente al volto, a dire la desolazione della fanciulla, si confonde con la mano al volto della 'malinconia profetica'. Arianna è (come ci racconta Ovidio) "fatta pietra", quasi morta dal dolore, ma pare che già stia sognando la sua propria rinascita. Con il braccio sinistro languidamente piegato dietro il capo, Arianna ci dice che, insieme alla postura del dolore e della nostalgia, sta mettendo in scena anche la posa dell'abbandono estatico propria della ninfa che sarà presto risvegliata alla vita e all'amore da Dioniso. // Arianna, protomartire della Pathosformel della malinconia dolorosa, ci promette anche, con la bellezza del suo corpo svelato e con la postura statica del braccio piegato, la prossima beatitudine dionisiaca."

¹⁸⁰ Cf. GRIMAL, 2005, pp. 416-417.

Por sua vez, a questão do êxtase foi inicialmente buscada neste capítulo através da etimologia. A palavra êxtase vem do grego, cuja forma original é *ékstasis* e significa abstração do espírito¹⁸¹, ou, em uma tradução mais livre, o estado em que o indivíduo sai de si mesmo. Tendo em vista essas primeiras noções do êxtase, a pose da imagem guia da *Ariadne* de Florença parece que se abandona e entra em um estado no qual toda comunicação com o mundo exterior é rompida. Essa ação de se deslocar, que perturba o espírito, aponta para a união a algo transcendente. É uma promessa, um crer sem ver, algo anunciado como a chegada de Dioniso e seu cortejo de sátiros e mênades, mas que ainda não é de todo visível.

Entretanto, esse pequeno álbum de imagens não foi feito pelas semelhanças formais, ou seja, não foi utilizada apenas a referência à pose característica dentro de um contexto de recepção. Em vez disso, determinadas imagens escolhidas apontam um posicionamento crítico e político diante da carga simbólica que a imagem da princesa cretense (logo “humana” e depois transformada em deusa) traz consigo.

Então, no contexto da recepção da tradição clássica dessa imagem, conforme o entendimento warburgiano em seu *Atlas Mnemosyne*, o processo de interpretação, cópia e apropriação de um tipo já conhecido, resignificando-o e transfazendo-o em outra obra mantém um tipo de sobrevivência independente de uma leitura historicizante ou de mera afinidade com o artista. Assim, para compreender a sobrevivência dessa imagem, foram articulados traços da memória dessa imagem que permanecem no presente. Esses variados traços imagéticos formaram combinações que permitiram avançar na análise das imagens do álbum e chegar a variadas respostas às questões relativas às suas temporalidades. Desse modo, consegue-se ter uma ideia por que as cenas de Ariadne abandonada por Teseu e encontrada por Dioniso/Baco em Naxos eram populares entre os romanos, fato comprovado com as escavações em Pompéia (a partir de 1748) que revelaram pinturas parietais com esse contexto. E devido a essas descobertas, as representações pictóricas de Ariadne se tornaram ainda mais conhecidas no século XVIII.

Seguindo esse pensamento concatenado, onde “[...] cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. [...] estruturável, mas nunca definitivamente estruturado.” (ECO, 1985, p. 22), uma espécie de memória coletiva vai sobrevivendo em distintas temporalidades. Como Barba (2010, p. 23) exemplifica, mesmo quando houve uma queda de popularidade, no início do Neoclassicismo, quando as ninfas tiveram sua importância diminuída, o tíaso de Dioniso

¹⁸¹ Cf. NASCENTES, 1966, p. 311.

retomava o seu destaque. As figuras de mênades, de sátiros e o tema do encontro de Dioniso/Baco com Ariadne foram evidenciados com representações clássicas e o papel que as ninfas desempenhavam na iconografia antiga perdeu um pouco a relevância.

Outrossim, de acordo com Barba (2010, p. 25) ficou evidente que as interpretações anteriores das representações dos sarcófagos romanos de uma ninfa adormecida no cortejo de Baco na verdade apresentavam o momento da descoberta de Ariadne por Dioniso. O professor cita (BARBA, 2010, p. 25) que alguns relevos com o mesmo enredo ilustram de um modo singular o texto de Filóstrato na obra *Imagens* quando trata do mito de Ariadne.

Vejam Ariadne, ou melhor, vejam o seu próprio sono: o tronco está nu até a cintura, o pescoço dobrado para trás revela um colo delicado, o ombro direito está visível, enquanto a mão esquerda repousa sobre o manto para evitar que o vento a despisse por completo. Quão doce e agradável é seu hálito, Dioniso! Tem cheiro de maçã ou uva? Você vai nos contar no seu primeiro beijo.¹⁸² (FILOSTRATO, 2008, p. 39, tradução nossa).

Conceitualmente, essa passagem da história do mito explicaria o uso dessa representação na esfera funerária. A interpretação seria que o deus, em seu trajeto de Creta a Atenas, encontrou Ariadne abandonada por Teseu. Eles se casaram e Ariadne passou a ter uma condição divina, por conseguinte essa imortalidade seria concedida à alma do falecido que jazia naquele sarcófago. De outra forma, Paul Zanker, em seu artigo *Reading images without texts on Roman sarcophagi*, faz perguntas instigantes sobre a utilização desta imagem no âmbito funerário:

Qual é o significado alegórico subjacente desta escolha da famosa estátua de Ariadne para um monumento funerário? O espectador deve pensar na Ariadne abandonada ou na futura noiva de Dioniso, ou seja, na separação dos amantes ou a passagem da morte para uma vida melhor, ou ele deveria combinar as duas interpretações ao mesmo tempo?¹⁸³ (2012, pp. 173-174, tradução nossa).

Para induzir respostas, Zanker (2012, p. 174) aponta que a posição prostrada de Ariadne é ambígua e que isto pode ser demonstrado observando as pinturas parietais de Pompéia, nas quais as situações indicadas por ele na citação acima não são frequentemente combinadas.

¹⁸² O texto em língua estrangeira é: “Guarda anche Arianna, o meglio guarda il sonno stesso: il petto è nudo fino alla vita, il collo piegato all’indietro rivela una gola delicata, tutta la spalla destra è scoperta, la mano sinistra trattiene i panni per prevenire la temerità del vento. Com’è dolce e soave il suo alito, Dioniso! Ha il profumo delle mele o dell’uva? Ce lo dirai al tuo primo bacio.”

¹⁸³ O texto em língua estrangeira é: “What is the allegorical meaning underlying this choice of the famous statue of Ariadne for a funerary monument? Is the viewer supposed to think of the abandoned Ariadne or Dionysos is future bride, in other words the separation of the lovers or the passage of the dead to a better life, or is he supposed to combine both interpretations at the same time?”

Como pode-se perceber, a representação do mito de Ariadne é muito utilizada no campo funerário, porém, até a descoberta de Perge, apenas versões bidimensionais eram conhecidas para decoração de sarcófagos (conforme apresentado no subcapítulo 2.1 desta dissertação). Essas representações de Ariadne abandonada no âmbito funerário também são diferentes entre si e fazem um contraste com a situação de morte e luto. Esse cenário com a personagem reclinada, geralmente com poucas roupas, em uma paisagem rochosa, observando o navio de Teseu enquanto ele parte, está longe de sentimentos que remetem ao luto. Zanker (2012, p. 174) exemplifica esse tipo de leitura rara apontando o sarcófago romano em Cliveden (palácio inglês localizado no Buckinghamshire), o qual apresenta a abandonada Ariadne de luto por Teseu. Ela é retratada chorando, praticamente seminua em um tipo de leito, um modelo muito próximo das pinturas de Pompéia com um uso completamente diferente do mito no meio funerário. Aqui, o luto de uma mãe que perdeu o filho foi comparado com o de Ariadne, e seu filho falecido relacionado ao personagem Teseu; trata-se, portanto, de um exemplo do envolvimento direto do enlutado na temática mitológica (Figuras 66 e 67). Supõe-se assim que, quando se visita o túmulo, essa imagem seja uma expressão de esperança: o morto estaria em paz no além-túmulo. “Porém todo o restante dos sarcófagos com representações de Dioniso com Ariadne provenientes de oficinas romanas remetem apenas à alegria e à felicidade dionisíaca na presença de Ariadne adormecida.”¹⁸⁴ (ZANKER, 2012, p. 174, tradução nossa).

Figura 66 - Sarcófago romano em mármore, 240-250 d.C.. Buckinghamshire, Cliveden House



Fonte: CLIVEDEN HOUSE ENGLAND, acesso em ago. 2021.

¹⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “But all the rest of the Dionysiac sarcophagi with Ariadne that come from Roman workshops know only Dionysiac joy and happiness in the presence of the sleeping Ariadne.”

Figura 67 - Detalhe: sarcófago romano em mármore



Fonte: CLIVEDEN HOUSE ENGLAND, acesso em ago. 2021.

Finalizando, o conteúdo apresentado neste capítulo gira em torno do grau de continuidade e vicissitude da imagem de Ariadne. Essa inconstância e variação demonstra como a arte em geral é feita de momentos e pode ser articulada de acordo com demandas, seja do artista, do patrocinador ou de um grupo. Para desenvolver este contexto, foram levados em consideração alguns conteúdos dos estudos de Aby Warburg, nos quais se percebe que ele não descreveu sistematicamente suas aplicações metodológicas em um livro ou texto fechado. Na realidade, o desenvolvimento dos conceitos de "pós-vida" ou "sobrevivência" da Antiguidade (*das Nachleben der Antike*) e de "fórmula de páthos" (*Pathosformel*) ocorreu durante as pesquisas que ele efetuou em toda sua trajetória.

De forma modesta, com o pequeno álbum de imagens pretende-se acompanhar a concepção e depois a *Nachleben* do tipo iconográfico de Ariadne, que serviu de modelo para outras imagens e sua circulação ao longo dos séculos. Essas imagens se tornaram populares e isso é parte do processo de desdobramento da longevidade da imagem através dos tempos. O episódio da descoberta de Ariadne não apenas desempenhou um papel significativo nos primeiros cenários conhecidos, mas tem uma vida longa e diversificada, que vai muito além de uma característica sensual ou da felicidade reservada apenas aos deuses.

Os conteúdos sobre os mitos relatam a criação do mundo e do homem, bem como o surgimento de todas as coisas. São essas narrativas simbólicas que o homem usou para entender o que vai além de si, como bem explica Eliade (1972, p. 13): “O mito lhe ensina [ao homem arcaico] as ‘histórias’ primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona

com a sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente.” Uma análise do mito de Ariadne a fim de mostrá-lo como uma imagem arquetípica¹⁸⁵ da condição humana mantida na cultura greco-romana pode fornecer sentido às ações coletivas, criar memórias, atribuir valor ao que parece ordinário ou concretizar desejos e conquistas. Pois, de um ponto de vista alegórico, mesmo depois de elevada à categoria de salvadora de Teseu, Ariadne se vê em Naxos absorvida no desespero do abandono, passando a necessitar de ser ela mesma salva. O uso do termo arquétipo da teoria junguiana, compreendido etimologicamente, pode ser considerado aqui como o fenômeno concernente ao modelo primitivo¹⁸⁶, à forma originadora¹⁸⁷. Então, a partir da imagem inaugural de cada grupo, foi utilizada uma maneira de apresentação nesse pequeno álbum que assumiu as imagens não só como tema de uma história das representações, mas como plataforma de observação privilegiada de algumas experiências humanas. De fato, a recepção (a fortuna) da obra *Ariadne* é capaz de passar pelos temas da mulher salvadora, ardilosa e abandonada, da melancolia, da “Bela Adormecida” (quando as experiências do mundo material a fazem adormecer), do afastamento da família, do exílio da terra natal, da capacidade de recuperação do ser humano, do júbilo, do êxtase, entre outros, como se fosse um estreitamento iconográfico de várias narrativas sobre um mesmo tema.

3.1 Melancolia do abandono

Melancolia é um termo que ao longo da história escapa de uma definição única e a representação da melancolia está presente em muitos momentos da História da Arte.

¹⁸⁵ Para compreender melhor a profundidade do conceito de arquétipo elaborado pelo psicólogo suíço Carl Jung (1875-1961), indica-se: JUNG, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, 2002. Segundo Jung, todos têm figuras fixadas no imaginário desde a infância. Essas imagens são formadas pela repetição progressiva de experiências, enraizadas no inconsciente coletivo. “Os arquétipos são formas de apreensão, e todas as vezes que nos deparamos com formas de apreensão que se repetem de maneira uniforme e regular, temos diante de nós um arquétipo, quer reconhecamos ou não o seu caráter mitológico.” (JUNG, 1991, §280).

¹⁸⁶ Cf. NASCENTES, 1966, p. 64.

¹⁸⁷ Cf. JUNG, 2002, p. 16: “Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos.”

Manifestações artísticas clássicas, modernas ou contemporâneas buscam expressar esse estado inerente à condição humana. No cruzamento das várias áreas do conhecimento, devido à sua complexidade e paradoxos, o tema da melancolia estabeleceu-se como um espaço fértil para a produção de obras literárias e visuais. No Renascimento, pensava-se que a experiência melancólica conseguiria despertar uma certa criatividade artística, pois era considerada uma condição para que a inspiração se desenvolvesse, e um arcabouço do conhecimento e do êxtase. Essa melancolia de *Ariadne* (do Vaticano, imagem guia desse grupo) que acontece a partir da perda da pessoa amada, representada pela mão esquerda que apoia o rosto, às vezes é relacionada com a figura alada de Dürer. Porém, na gravura *Melancholia I*, exaustivamente estudada e interpretada, a figura alada está pensativa, na clássica posição dos melancólicos: apoia sua cabeça em seu punho esquerdo. Em *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Panofsky (1955, p. 170) cita que a personagem demonstra tristeza, decepção e frustração, pois mesmo estando no campo da imaginação onde poderia criar e construir, ela não tem acesso ao mundo metafísico.

[*Melancholia I*] Tipifica o artista do Renascimento que respeita a habilidade prática, mas anseia com mais fervor pela teoria matemática — que se sente "inspirado" por influências celestiais e ideias eternas, porém ainda sofre mais profundamente com sua fragilidade humana e finitude intelectual.¹⁸⁸ (PANOFSKY, 1955, p. 171, tradução nossa).

Neste subcapítulo, foram elencadas e afixadas no pequeno álbum de imagens algumas produções que abordam questões relacionadas à melancolia causada especialmente pelo abandono¹⁸⁹. Visto que, metaforicamente, é na solidão e desencanto de Ariadne em sua situação de abandono que as ambiguidades humanas são evidenciadas. Seria uma distinção entre humanos e deuses: mortais e imortais respectivamente, por isso a força e a fragilidade de cada condição. A percepção da fragilidade da condição mortal de Ariadne coloca em destaque a complexidade do ser humano, a qual implica em impasses e contradições, ambiguidades que não se enquadram em definições preestabelecidas. No âmbito formal, algumas representações são claramente manifestas e revelam a dor física ou sofrimento psicológico. E assim, por todo o álbum de imagens, os artistas através de suas produções expõem sentimentos e

¹⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “It typifies the artist of the Renaissance who respects practical skill, but longs all the more fervently for mathematical theory — who feels “inspired” by celestial influences and eternal ideas, but suffers all the more deeply from his human frailty and intellectual finiteness.”

¹⁸⁹ O substantivo está sendo usado no seu sentido mais amplo, a ação do esquecimento, da renúncia, do descuramento, do desleixo, da desistência, da deserção, do desabrigo, do desamparo, do desarrimo, da orfandade, etc. Cf. ABANDONO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/abandono/>. Acesso em: mai. 2021.

ressentimentos, registros de suas memórias, ou ainda a condição resignada enfrentando algo que parece ser irreversível. As imagens se encontram e dialogam, mesmo girando em torno de diferentes argumentos (artístico, histórico, religioso, político, científico, etc.) conseguem expor a melancolia do abandono.

Figura 68 - Detalhe: *Ariadne*



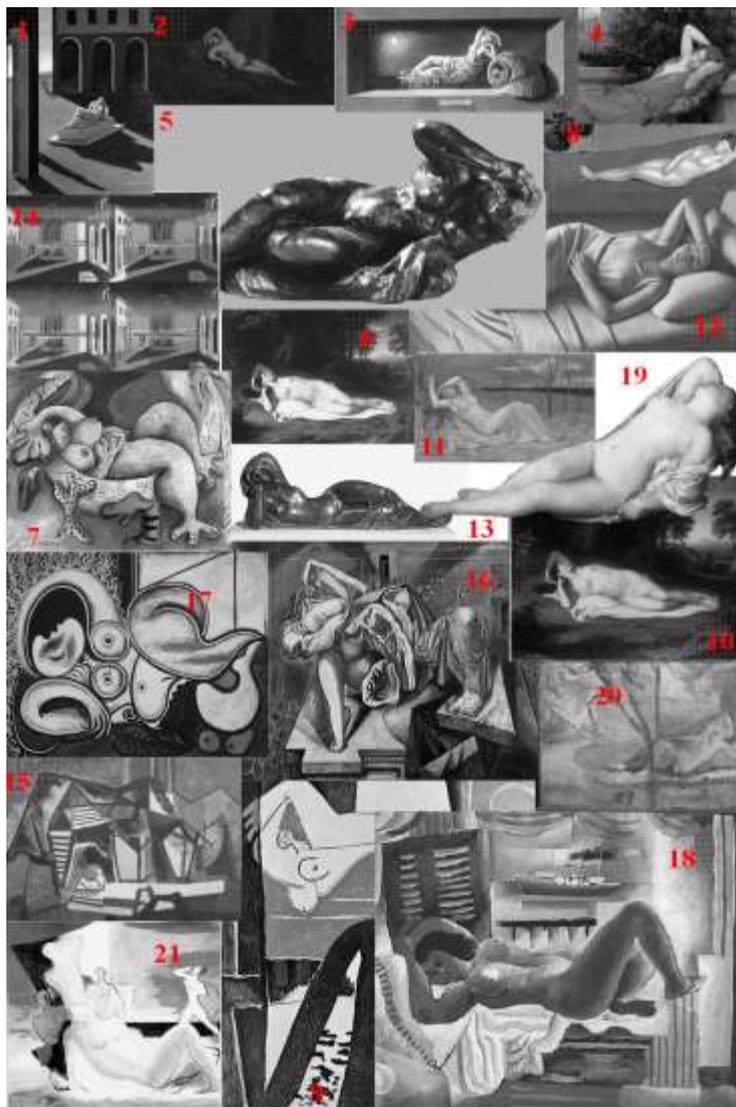
Fonte: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 1974, p. 181.

Figura 69 - Álbum I.



Fonte: O autor, 2021.

Figura 70 - Esquema das imagens do Álbum I.



- Legenda: 1. Giorgio de Chirico, *Melancolia*, 1912, óleo sobre tela. Londres, coleção particular. 79 cm x 63,5 cm.
2. Detalhe: Claude Lorrain, *Paisagem com Narciso e Eco*, 1644, óleo sobre tela. Londres, The National Gallery. 94,6 cm x 118,7 cm.
3. Wolfgang Lettl, *Ariadne*, 1987. Augsburg, LETTL — Museum für surreale Kunst. 23,5 cm x 54 cm.
4. Detalhe: John William Waterhouse, *Ariadne*, 1898. Coleção particular. 91 cm x 151 cm.
5. Auguste Rodin, *Estudo para Ariadne*, ca.1890, bronze com pátina castanha. San Angel, Museo Soumaya. 23,7 cm x 51 cm x 23,9 cm.
6. John Vanderlyn, *Ariadne adormecida na ilha de Naxos*, 1809-1814, óleo sobre tela. Filadelfia, Pennsylvania Academy of the Fine

Arts. 174 cm x 221 cm.

7. Oswald de Andrade Filho, *Mulher na Rede*, 1949, óleo sobre tela. 73 cm x 93 cm. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8234/mulher-na-rede>>. Acesso em: mai. 2021.

8. Félix Vallotton, *Roger délivrant Angélique*, 1907, óleo sobre tela. Zurique, Kunsthaus. 80 cm x 100 cm.

9. Pablo Picasso, *L'Ombre*, 1953, óleo e carvão sobre tela. Paris, Musée National Picasso. 129,5 cm x 96,5 cm.

10. Asher Brown Durand, *Ariadne*, ca. 1831-1835, óleo sobre tela. Nova Iorque, The Met Fifth Avenue. 43,5 cm x 49,2 cm.

11. Pierre Puvis de Chavannes, *Tamaris*, 1886-1887, óleo sobre tela. Nova Iorque, The Met Fifth Avenue. 25,4 cm x 39,4 cm.

12. Dod Procter, *Morning*, 1926, óleo sobre tela. Londres, Tate Modern. 762 mm x 1524 mm.

13. Alfredo Ceschiatti, *Guanabara*, 1960, bronze. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo. 48 cm x 18cm.

14. Andy Warhol, *Piazza d'Italia with Arianna (from de Chirico)*, 1982, acrílico sobre tela. Pittsburgh, Andy Warhol Museum. 114,3 cm x 127 cm.

15. Roberto Burle Marx, *Ariadne*, 1988, litografia. Coleção privada. 39 cm x 54 cm.

16. André Masson, *Gradiva*, 1938-1939, óleo sobre tela. Paris, Musée National d'art Moderne — Centre Pompidou. 97 cm x 130 cm.

17. Pablo Picasso, *Nu reclinado*, 1932, óleo sobre tela. Paris, Musée National Picasso. 130 cm x 161,76 cm.

18. Di Cavalcanti, *Mulher e Paisagem*, 1931, óleo sobre cartão. Campos do Jordão, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. 40 cm x 50 cm.

19. Detalhe: Ticiano, *A Bacanal de Andros*, 1523-1526, óleo sobre tela. Madri, Museo del Prado. 175 cm x 193 cm.

20. Teseu abandonando Ariadne, afresco da casa de Lucio Cecilio Giocondo em Pompéia, século I. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale.

21. Gerasimos Steris, *Ariadne*, 1931-1935, guache sobre papel. Atenas, coleção privada. 48 cm x 62,5 cm.

3.2 Êxtase

Indissociável da representação de Ariadne é a experiência do êxtase, “a saída de si mesmo” (ELIADE, 2002, p. 251) e se encontrar em outro plano existencial. Como se *Ariadne*, portanto, adquirisse vida e revelasse diferentes, variados e múltiplos comportamentos.

A história do mito, o percurso da princesa de Creta, ilustra bem as oscilações da vida humana, pois ela parte da melancolia até chegar ao êxtase. Entre esses dois extremos há esperança, desilusão, sofrimento, felicidade e muito mais, sentimentos que possibilitaram uma série de produções artísticas que utilizam o mesmo modelo, porém abordando esses diferentes temas.

Sendo assim, *Ariadne* revela essas vertentes: a figura feminina abandonada e estática; e o amor extático e sensual, que se manifestam pela materialidade do corpo e pela intervenção de um deus que a conduz a um contexto divino. Frustrada em seu projeto de felicidade entre os mortais, a princesa cretense se torna esposa do deus Dioniso, é a bem-aventurança no refúgio de um deus. Conforme as palavras de Eliade: “O êxtase é apenas a experiência concreta da morte ritual ou, em outras palavras, da superação da condição humana, profana.” (2002, p. 115).

A próxima imagem guia do álbum é um detalhe da *Ariadne* de Florença (Figura 71). A estátua vista hoje é fruto de sucessivas intervenções. De acordo com o site dos Uffizi, a parte original da estátua é apenas a peça central do corpo, entre os anos quarenta e oitenta do século XVI ela teve a cabeça adicionada, juntamente com outras partes do corpo e de quase toda a sua base rochosa. Os restauradores do século XVI teriam seguido o modelo da *Ariadne* do Vaticano para a integração da parte inferior do corpo e para a posição dos braços. A inclusão da cabeça antiga na estátua de Florença possivelmente sofreu alguma influência do modelo do *Grupo Laocoonte*, exumado em 1506.

Sobre a proveniência da *Ariadne* de Florença, sabe-se que ela chegou em Roma no cardinado de Ferdinando de Medici, naquela ocasião a estátua já estava completa, e em 1588 a estátua estaria na *Loggia della Cleopatra* na Villa Medici. Foi transferida para Florença em 1787, concomitantemente à remoção de todos os mármores da Villa Medici. A cabeça atual é o resultado de uma integração do final do século XVIII que pode ser atribuída a Francesco Carradori, também influenciada pelo modelo romano. Essa substituição da cabeça do século XVI por uma nova, envolveu portanto a retirada da cabeça antiga de *Ariadne* que foi

reconhecida em 1883, pelo arqueólogo Adriano Milani (1854-1914), em uma das salas do Museo Nazionale del Bargello (MILANI, 1912, p. 313).

Sobre a afinidade com o *Laocoonte*, talvez seja possível notar, onde a relação entre o sofrimento e o êxtase é primorosamente apresentada, na expressão do rosto do personagem que revela que o pavor de ser atacado pelas serpentes é suportado, mesmo com a evidência de sua morte. O *Laocoonte* parece ter sido representado em seu último instante de vida, os músculos de seu corpo contraídos conseguem expor a dor e o sofrimento. E mais, sua expressão facial, mesmo figurando extremo sofrimento com lábios entreabertos, demonstra que o personagem não foi levado ao desespero absoluto, talvez uma espécie de aflição ou tristeza, mas nenhum sentimento de fúria pelo seu implacável destino. Uma citação bastante contundente sobre essa representação é feita por Winckelmann:

A dor do corpo e a grandeza da alma [do *Laocoonte*] são sabiamente distribuídos por toda a composição da figura mantendo a mesma força e mesmo equilíbrio. *Laocoonte* sofre, mas sofre como os Filoctetes de Sófocles; seu sofrimento penetra em nossos corações, mas ainda assim gostaríamos de poder suportar a dor como aquele grande homem a suporta.¹⁹⁰ (1831, p. 330, tradução nossa).

A descoberta do *Laocoonte* certamente provocou um novo modelo de representação seja pela pose, pela expressão ou pela robustez anatômica. Além disso, como destacado por Maria Berbara (1999, p. 121), a união dos simbolismos aconteceu com um conjunto de obras do início do século XVI que combinaram mitologia e santos em uma mesma unidade cênica.

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 martir cujo sacrifício possibilita a fundação da futura sede da Igreja Apostólica. (BERBARA, 1997, p. 220).

A influência laocoontiana na adição da cabeça da *Ariadne* florentina pode ser indicada por esse tipo de representação do caráter “regenerativo” do ser humano, capaz de transitar da dor até o júbilo. Na escultura *Ariadne* de Florença, o braço direito que repousa sobre a cabeça aponta, indica uma promessa de êxtase, é um signo indicativo do êxtase que está por vir.

O grupo de imagens que remete ao êxtase foi possibilitado a partir do restauro iniciado durante o Renascimento na escultura. Porém, essa pesquisa iconográfica apresentada nesse álbum de imagens concentrado no êxtase necessita, sem dúvida, de desdobramentos posteriores. Longe de dar conta da tradição das figuras reclinadas dormentes na produção artística, apontam-se apenas algumas imagens consideradas (neste momento do trabalho) representativas ao longo

¹⁹⁰ O texto em língua estrangeira é: “Il dolore del corpo e la grandezza dell'anima sono saviamente distribuiti in tutta la composizione della figura con equal forza e con eguale ponderazione. *Laocoonte* soffre, ma soffre come il Filottete di Sofocle; il patir suo ci penetra il cuore, ma pur brameremmo poter sopportare il dolore come quel grand'uomo il sopporta.”

dos tempos. Também é importante explicar que o álbum deste subcapítulo não é formado apenas por imagens que expressam a ideia de êxtase limitado ao momento da sua ocorrência. O êxtase apontado pelo braço direito sobre a cabeça de *Ariadne* se desdobrará nas imagens selecionadas. A ideia é reunir do mesmo modo imagens que mostrem a continuidade da vida depois do exato momento de êxtase.

Figura 71 - Detalhe: *Ariadne*



Fonte: LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, acesso em nov. 2019.

Figura 73 - Esquema das imagens do Álbum II.



- Legenda: 1.Di Cavalcanti, *Mulheres com Frutas*, 1932, óleo sobre tela. Coleção particular. 60 cm x 100 cm.
- 2.Henri Matisse, *Blue Nude (Souvenir de Biskra)*, 1907, óleo sobre tela. Baltimore, Baltimore Museum of Art. 92,1 cm x 140,3 cm.
- 3.Di Cavalcanti, *Mulher e Paisagem*, 1931, óleo sobre eucatex. Campos do Jordão, Palácio Boa Vista. 40 cm x 50 cm.
- 4.Campanha da loja de departamento russa Tsum, 2010. Fotógrafos: Mert Alas & Marcus Piggott.
- 5.Elisabeth Hadley, *Ariadne*, 2014, bronze e metal. Coleção particular. 77 cm x 30 cm x 18 cm.
- 6.Thomas Lennon, *Ariadne abandonada*

- por Teseu, 2020, giclée. Coleção particular. 29,71 cm x 41,91 cm.
- 7.Detalhe: Ticiano, *Baco e Ariadne*, 1520-1523, óleo sobre tela. Londres, The National Gallery. 176,5 cm x 191 cm.
- 8.Guido Reni, *Baco e Ariadne*, 1619-1620, óleo sobre tela. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. 96,5 cm x 86,4 cm.
- 9.Detalhe: *Marte e Vênus*, afresco da Casa de Marte e Vênus em Pompéia, século II a.C.. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
- 10.Oscar Gustav Rejlander, *Ariadne*, 1857, fotografia em impressão de prata de albumina com negativo de vidro. Nova Iorque, The Met Fifth Avenue. 40,8 cm x 33,2 cm.
- 11.Desfile da grife Chanel em St. Tropez, 2010. Foto: Reuters.
- 12.Claudia Andujar, *Êxtase*, 1976-2011, fotografia com impressão jato de tinta sobre papel canson BFK Rives 310 g. São Paulo, Acervo Banco Itaú.
- 13.Giovanni Battista Tiepolo, *Baco e Ariadne*, ca. 1740, caneta e tinta marrom, lavagem marrom sobre giz preto. Nova Iorque, The Met Fifth Avenue. 31,2 cm x 24,3 cm.
- 14.Jacopo Amigoni, *Baco e Ariadne*, ca. 1730, óleo sobre tela. Coleção privada. 104,1 cm x 129 cm.
- 15.Guido Reni, *Santa Maria Madalena*, 1633, óleo sobre tela. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica. 234 cm x 151 cm.
- 16.Detalhe: Jeff Koons, *Gazing Ball (Ariadne)*, Edição 3/3, 2013, gesso e vidro. Londres, Monsoon Art Collection. 112,7 cm x 238,4 cm x 93 cm.
- 17.Giorgio De Chirico, *A Recompensa da Adivinha*, 1913, óleo sobre tela. Filadélfia, The Philadelphia Museum of Art. 135,5 cm x 180,5 cm.
- 18.Detalhe: Ticiano, *Júpiter e Antíope*, também conhecido como *A Vênus de Pardo*, 1525-1550, óleo sobre tela (transposição). Paris, Musée du Louvre. 1,96 m x 3,85 m.
- 19.Escola Holandesa, *Baco e Ariadne*, 1540-1550, óleo sobre tela. Edimburgo, National Galleries of Scotland. 104 cm x 120,30 cm.
- 20.Luca Giordano, *Baco e Ariadne*, ca.1685-86, óleo sobre tela. Norfolk, Chrysler Museum of Art. 121,9 cm x 175,3 cm.

21. Diego Velázquez, *Vênus ao Espelho*, 1644, óleo sobre tela. Londres, The National Gallery. 122,5 cm x 175,0 cm.

22. Detalhe: foto publicada em 1914 mostrando os danos causados à obra *Vênus ao Espelho* por Mary Richardson. Londres, The National Museum.

23. Jean Hughes Taraval, *Baco e Ariadne*, século XVIII, desenho com giz preto e branco. Nova Iorque, The Met Fifth Avenue. 39 cm x 53,7 cm.

24. Sarcófago com Dioniso e Ariadne, século II. Roma, Museo Nazionale Romano.

25. Donatello, círculo com Dioniso e seu tiaso encontrando Ariadne, ca. 1460. Florença, Palazzo Medici Riccardi.

Fonte: O autor, 2021.

A figura feminina reclinada dormente é um tema que se estende claramente até os dias atuais, e a imagem de Ariadne desempenha um papel importante para isso. A *Ariadne* incorpora perfeitamente em sua concretude a postura dupla da melancolia e do modo extático. Essa iconografia permite que a representação do mito de Ariadne oscile entre desespero e melancolia, abandono e sofrimento, êxtase erótico e dionisíaco.

A pesquisa para esse pequeno álbum de imagens constitui-se a partir dos contornos assumidos pelas imagens e das causas que estabelecem suas alterações durante tempo. Certamente o que intriga é o embate direto entre essas imagens; na análise do álbum as características de cada imagem se acentuam diante da presença de outras imagens. A imagem inicial de *Ariadne* é o ponto de partida para que se possa compreendê-la nesse espaço de relação com outras imagens e, até mesmo, com modos da produção da cultura contemporânea. É uma obra que claramente permite pensá-la na tradição dos femininos reclinados e seminus, sem negar uma forte e importante predisposição contemporânea.

CONCLUSÃO

Chega-se à última parte desta dissertação, “a caminho” da conclusão. A metáfora do do mito, vital para esta pesquisa, continua “tecendo o fio de Ariadne” para conseguir encontrar a “saída do labirinto” e finalizar a escrita deste trabalho.

Nesse “traçado”, buscou-se apresentar um texto que pudesse ser abrangente e compreensível. Mas a completude dificilmente pode ser alcançada. E pesquisar é se deparar com hiatos que se tornam cada vez maiores com as descobertas realizadas, é ainda deixar “fios” soltos pelo caminho. Evidentemente não é um trabalho conclusivo, todas as reflexões, análises e estudos desenvolvidos durante esse percurso também não se findam aqui. Está aberto para novos questionamentos e argumentos, sempre em construção, receptivo a possibilidades emergentes.

Esta dissertação teve como objetivo principal analisar os princípios e modalidades que acompanham a recepção do tipo iconográfico da estátua *Ariadne*, alojada nos Museus do Vaticano, quando reconhecida como *Cleópatra* e *Ninfa* durante o Renascimento. Uma biografia do objeto, cujo modelo gerou perturbações dentro do “labirinto” em que a história de suas imagens foi composta ao longo dos tempos.

Contudo, no percurso dessa análise, foram atravessadas outras obras que terminam por se relacionar, de alguma forma, com a imagem da deusa cretense. Procurou-se abordá-las através de fios temáticos que as unem, mesmo que sutilmente, percebendo um “labirinto” narrativo que está sempre em processo de arranjo¹⁹¹. Esses diálogos com outros contextos também estão sempre envoltos em uma atmosfera desafiadora, principalmente aqueles que dizem respeito às obras clássicas, como as narrativas míticas. Porém, “[...] se a religião e a mitologia gregas, radicalmente secularizadas e desmitificadas, sobreviveram na cultura europeia, foi justamente por terem sido expressas através de obras-primas literárias e artísticas.” (ELIADE, 1972, p. 113).

Então, a partir da protagonista deste trabalho, apresentou-se um contexto longitudinal da história da obra, destacando acontecimentos que a precedem e que a sucedem. Uma incursão pelo momento histórico e cultural do fim do século XV e início do século XVI, não apenas com

¹⁹¹ Entende-se aqui o conceito das várias combinações possíveis, em qualquer ordem, que se pode formar em certo número de quantidades. Cf. ARRANJO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/arranjo/>. Acesso em: mai. 2021.

o foco de atenção na *Ariadne*, mas também no espectador que é convocado sistematicamente a se implicar na obra.

Ariadne, a princesa de Creta que em nome de uma paixão traiu sua família e renegou seu reino, teve sua história contada e recontada ao longo dos séculos. A história de seu abandono é bem conhecida, porém, em muitas versões, ela não se encerra nesse momento de melancolia.

Figura 74 - Ticiano, *Baco e Ariadne*, 1520-1523, óleo sobre tela. Londres, The National Gallery. 176,5 cm x 191 cm



Fonte: THE NATIONAL GALLERY, acesso ago. 2021.

Em um dos fios dessa narrativa, Teseu abandona Ariadne durante uma parada na ilha de Naxos; assim que a embarcação se afasta, Ariadne procura pelo barco de Teseu que acabara de partir. Ticiano em uma de suas monumentais obras (Figura 74) ilustrou parte dessa narrativa dos autores clássicos Ovídio¹⁹² e Catulo¹⁹³. Ele representou o momento em que o olhar de

¹⁹² O poeta romano escreveu as *Heroides* que são um conjunto de cartas imaginárias dirigidas aos amantes pelas heroínas da épica e tragédia helênicas. A obra tem como tema principal o amor. A carta X, *Ariadne a Teseu*, é uma das vinte e uma cartas que compõem a obra. Essa carta é escrita por Ariadne na Ilha de Naxos logo após descobrir-se sozinha e abandonada por Teseu. A carta em latim pode ser consultada cf. OVÍDIO, 1829. p. 225-245. Análise e tradução cf. SILVA, 2009, pp. 87-88.

¹⁹³ Caio Valério Catulo (ca 87a.C. - ca54 a.C.) nasceu em Verona e passou maior parte de sua vida em Roma. Sua obra é considerada rica e complexa. A linguagem utilizada, inovadora para a época, é uma combinação de

Ariadne é capturado pela figura do deus que salta de sua carruagem puxada por duas panteras; é possível vê-lo suspenso no ar. Atrás dele está sua comitiva de sátiros, bacantes e Sileno. Baco lança uma coroa no ar, afinal, na Grécia e na Roma Antiga, a coroa era um símbolo de consagração e para que Ariadne fosse aceita pelos deuses, deveria estar coroada. Assim, a princesa cretense foi imortalizada na forma de uma constelação, a Corona Borealis¹⁹⁴, representada na tela pelas estrelas acima de sua cabeça.

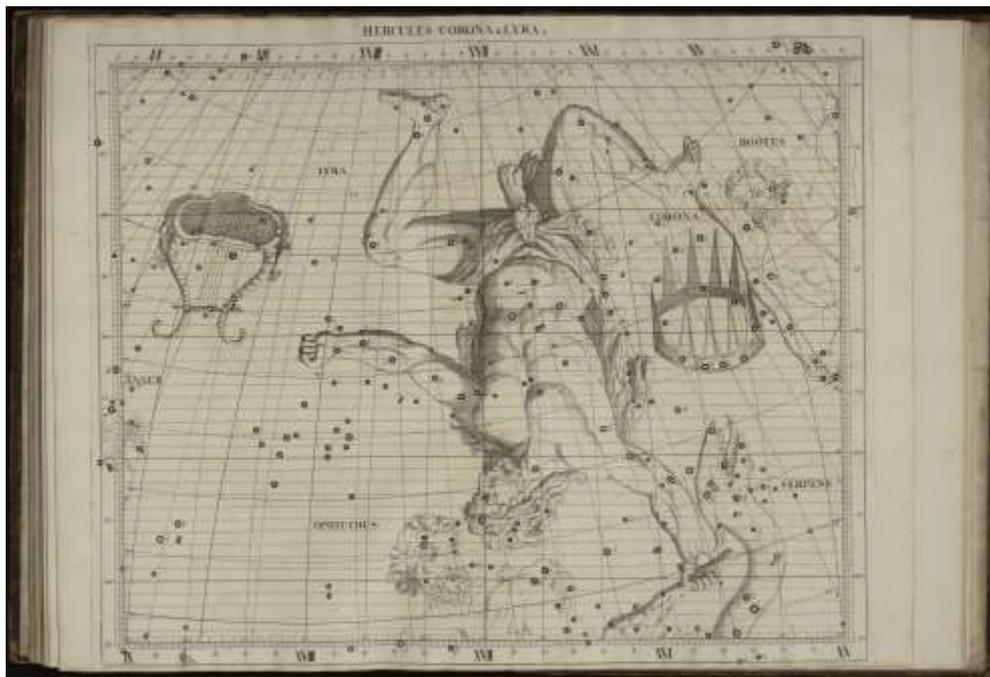
Outra versão¹⁹⁵ dá conta de que Ariadne teria cometido suicídio em Naxos; outra conclui que ela morreu no parto de seu filho, em Chipre. Uma outra narrativa relata que Afrodite, deusa da beleza e do amor, teve compaixão do destino de Ariadne e teria-lhe oferecido Dioniso como marido e ambos teriam gerado dois filhos. Dioniso, logo após a união, teria presenteado sua esposa com uma coroa de ouro, a qual era revestida de pedras preciosas; depois da morte de Ariadne, Dioniso lançou a coroa na direção do céu para realizar o último desejo de sua amada. Então aconteceu o catasterismo da heroína em estrelas, formando uma constelação na forma de coroa que foi posicionada entre as constelações Boötes e Serpente (Figura 75).

jargão literário com a fala cotidiana. Os poemas mais conhecidos em língua portuguesa são os do *Ciclo de Lésbia*, do restante de sua obra, são poucas as traduções. O poema 64, pertence a um grupo de poemas (61-68) reconhecidos como *Carmina Maiora*. São poemas com muitas imagens e referências mitológicas gregas e latinas. No *Carmen 64*, conhecido como *Epitalâmio de Tétis e Peleu*, o poeta entrelaça a narrativa acerca do mito de Ariadne com a celebração do casamento da deusa Tétis com o mortal Peleu. A tradução com análise desse poema pode ser consultada em: LAGE; DIAS, 2003. Todos os poemas em latim podem ser consultados cf. CATULO. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2630.

¹⁹⁴ A Corona Borealis é uma constelação também conhecida como Coroa do Norte ou Coroa Boreal. A constelação é representada por uma coroa, um semicírculo de estrelas entre as constelações de Boötes, Serpente e Hércules.

¹⁹⁵ Várias versões sobre essa passagem do mito de Ariadne podem ser encontradas em: BULFINCH, 2013, pp. 254-255; GRIMAL, 2005, pp. 46, 441-442; BRANDÃO, 1987, v. 2, p. 133 e BRANDÃO, 1987, v. 3, pp. 163-168.

Figura 75 - John Flamsteed, *Atlas Coelestis*



Fonte: FLAMSTEED, 1729, n.p..

De acordo com uma outra narrativa, Ariadne, abandonada por Teseu, foi encontrada aos prantos pelo deus Dioniso ou Baco. Eles se apaixonaram e em seguida planejaram o casamento. O noivo encomendou um presente para sua amada ao deus do metal e dos ferreiros, Hefesto, que forjou uma coroa com pedras preciosas para que a princesa usasse em seu casamento. Ariadne, ao término da cerimônia de casamento, lançou a coroa para o céu, as joias se transformaram em estrelas e a coroa se transformou na constelação Corona Borealis. Em mais uma versão, o deus Baco teria enviado a coroa da princesa para o céu, garantindo sua glória eterna. Há ainda outra versão, menos conhecida, segundo a qual Diana, deusa da caça e da lua, seria a responsável por sua morte, em cumplicidade com Dioniso.

Os relatos, da mesma forma, são inúmeros sobre a origem da coroa de Ariadne. Uma narrativa diz que Afrodite lhe deu como presente de casamento. Outros dizem que Teseu a obteve da ninfa do mar Tétis e que sua luz cintilante ajudou Teseu a encontrar seu caminho pelo labirinto. Seja como for, na maioria das versões, a coroa foi lançada ao céu e suas joias se transformaram em estrelas, formando uma constelação.

Enfim, é um vasto repertório que pode ser enriquecido a cada momento por inúmeras representações, citações e marcas do modelo iconográfico. O mito de Ariadne atrai artistas há muitos séculos servindo de modelo para uma produção artística que vai além dos limites historicizantes; são experiências em diferentes contextos, as quais permitem verificar a

persistência vital de seus elementos. Diante dessas imagens e textos que compõem essas muitas versões da história mitológica em diversas épocas e contextos culturais, a representação da Ariadne dormente (a posição dos braços, o rosto enigmático, a pouca roupa) pode estar fazendo referência a diferentes momentos da sua própria história: melancólica ao fato de ter sido abandonada por Teseu, em atitude letárgica após uma exaustiva busca pelo amado ou extasiada pelo encontro com Dioniso.

Nesse sentido, desde o primeiro capítulo do presente trabalho, foi essencial a apresentação de poemas e narrativas de exaltação ou de melancolia que convergem na imagem de Ariadne, configurando um modelo que se sobrepõe e se entrelaça com outros modelos formais e iconográficos. Não há uma superposição de textos ou imagens. Há, sim, um diálogo entre eles, onde a importância do modelo da figura feminina dormente é reconhecida, seja como Cleópatra, ninfa ou Ariadne.

Da mesma forma, foram significativas as reflexões apresentadas por vários autores que demonstraram que o conjunto de obras adquiridas para o *Belvedere* estava constantemente sujeito a diferentes interpretações. Assim, a respeito da compra da estátua então identificada como *Cleópatra*, por Júlio II em 1512, deve-se permitir possibilidades de leitura: por seu valor estético, pois serve de modelo para inúmeras outras obras; por seu valor material, pois naquele momento foi uma aquisição de grande montante e ampliou o acervo patrimonial do Vaticano; pela abertura às narrativas pagãs que respondiam às necessidades da agenda papal. Neste caso, Júlio II, de maneira claramente pragmática, se identificava como o novo César, aquele que iria restaurar a supremacia da remota Roma Imperial.

O segundo capítulo trouxe, inicialmente, a versão clássica da ninfa da fonte, tanto no epigrama consagrado pela inscrição “Huius nympha loci, sacri custodia fontis, [...]” (FERRARINO; CARMELITA, 1401-1500, p. 114), como pela obra bem conhecida *Hypnerotomachia Poliphili*. As razões do fascínio dessa iconografia da ninfa na fonte no ambiente cultural renascentista foram sustentadas pela divulgação da presença de fontes similares nos famosos jardins de Colocci e Goritz.

Outrossim, a escultura deveria necessariamente representar a imagem da rainha Cleópatra ao chegar ao *Belvedere*. Esse fato foi atestado tanto no contexto da carta de Grossino, de G.F. Pico della Mirandola, como nos versos de Serena, nos desenhos, pinturas, esculturas e registros impressos apresentados nesta pesquisa. Foi uma interpretação obviamente política que atendia a uma autopropaganda do papa Júlio II que comparava seus feitos com os triunfos de Otaviano Augusto e sobrepunha-se às demais questões ideológicas e artísticas da coleção do *Cortile* (MILETTI; TUCCINARDI, 2017, p. 14).

Contudo, o desgaste das interpretações da escultura como *Cleópatra* ou *Ninfa* foi acontecendo longo do tempo. No século XVIII, devido às escavações em Pompéia, foram encontradas pinturas murais com cenas de Ariadne abandonada por Teseu e de Dioniso/Baco encontrando Ariadne em Naxos; essas representações pictóricas da imagem representando Ariadne foram bastante divulgadas. Porém, somente em 1784, na publicação *Il Museo Pio Clementino*, Visconti reconheceu e fez o registro da semelhança entre a representação de Ariadne abandonada por Teseu de um relevo da Villa Adriana com a estátua do Vaticano, então reconhecida como *Cleópatra*.

No terceiro e último capítulo desta dissertação foram trabalhadas, propriamente, as linhas de *Nachleben* do tipo iconográfico da figura dormente que está notoriamente ligado aos estudos de Aby Warburg e de seu *Atlas Mnemosyne*. Nesse sentido, apresentou-se um pequeno álbum de imagens que traz à luz a tradição representativa do mito de Ariadne. Trata-se de uma pesquisa iconográfica que apontou referências à imagem de Ariadne dormente para tentar evidenciar sua sobrevivência através do tempo. Na organização desse álbum de imagens foram destacadas duas faces extremas e opostas da imagem do mito, a melancolia do abandono e o êxtase, entre as quais várias outras particularidades revelaram-se possíveis.

Esteticamente as representações para a melancolia do abandono podem ser explícitas ou não. Porém por todo o álbum de imagens os artistas, através de suas produções, expuseram a condição de fragilidade do ser humano frente a situação de abandono. Nas produções artísticas para o êxtase, sensações adversas, intensas e contundentes são atravessadas e podem fazer associação com o místico. O álbum apresenta uma história da arte sem palavras a partir da análise sobre o que a imagem expõe, que sensações provoca. Essas imagens foram dispostas por afinidades para serem lidas simultaneamente, visto que *Nachleben* é a própria temporalidade da imagem, suas transformações, suas sobrevivências em função de novos contextos.

É clara a impossibilidade de dar conta de toda a tradição das figuras reclinadas dormentes e, por isso, foram apontadas apenas algumas imagens consideradas representativas. Pois a presença feminina reclinada dormente é um tema que se estende visivelmente até os dias atuais. E *Ariadne* é uma obra que claramente permite pensá-la na tradição dos femininos reclinados e seminus, e não se pode negar seu forte e importante movimento em direção a alguns contextos contemporâneos.

Espera-se que as inquietações despertadas nesta dissertação continuem “traçando caminhos” por mais tempo, servindo de incentivo às novas buscas e pesquisas, ampliando, dessa forma, os estudos sobre a imagem de Cleópatra, ninfa e Ariadne como poder simbólico.

Inclusive, como foram capazes de dar visibilidade, ou tornar invisível, as constantes transformações históricas, sociais e culturais que modificaram o cenário romano. E como esses três tipos de identificação para a mesma imagem conseguiram comunicar de forma abrangente sua visualidade, visto que a temporalidade dessas imagens está enraizada em seus diferentes tipos de narrativas.

Além disso, pretendeu-se também mostrar que ao realizar a biografia de um objeto, é necessário saber como o objeto foi construído culturalmente e como seus significados específicos foram concebidos. Através da biografia produzida nesta pesquisa, conseguiu-se interpretar que na materialidade há possibilidade de se despertar as imaterialidades. Sendo assim, é necessário que além dos estudos voltados para o material, sejam percebidas simbolicamente as propriedades “invisíveis” do objeto estudado.

No caso da estátua do Vaticano quando reconhecida como *Cleópatra*, a construção cultural em torno da figura da rainha egípcia, que se configura na concretude da imagem em relação às suas marcas e sua história, conceitualmente tende a não morrer devido à mordida da serpente. Simbolicamente, a imagem da rainha está ali, evidenciando sua presença, mesmo que ambigualmente divida entre o conflito que transformou o Egito em província romana e que criou o Império Romano, o triunfo do papa Júlio II e a desgraça com seu próprio fracasso. Por outro lado, quando a estátua do *Belvedere* é chamada de *Ninfa* — e isso é muito favorecido por colocá-la como uma fonte em um jardim — a imagem talvez exija uma atitude do espectador que vá além do domínio dos ideais de poder de Júlio II. Provavelmente demande uma abordagem sobre o tipo iconográfico no contexto das academias literárias em jardins e cavernas, além da relação dessas com a história da recepção dos epigramas. E por fim, quando é reconhecida como *Ariadne* devido a sua pose escultórica. Segundo Colpo (2011, pp. 72-73), no repertório imagético, Ariadne está quase sempre representada adormecida no momento da descoberta por Dioniso, porém a tradição literária dificilmente descreve explicitamente a jovem adormecida. Talvez esse desdobramento se deva à fortuna do forte valor simbólico do sono como a única condição em que um mortal pode se encontrar com um deus sem ser dominado por ele, um encontro que antecede a mudança de sua condição humana para a condição de deusa. Assim a imagem da *Ariadne* do Vaticano remete para as suas propriedades “invisíveis”, algo ausente que está sendo reproduzido. Segundo Belting: “As imagens são intrinsecamente ‘intermediais’. Vagueiam entre os meios históricos que foram sendo inventados. São nômades que armam a sua tenda em cada novo meio criado ao longo da história, antes de se dirigirem para o próximo.” (2014, p. 268).

Para não acabarmos confinados no labirinto é melhor retomarmos o fio da meada. Mesmo que a história da rainha Cleópatra e a propaganda imperial romana não sejam esquecidas, mesmo que a inscrição da ninfa da fonte nas margens do Danúbio não esteja incluída na escultura do *Belvedere*, mesmo que os cristãos estejam convictos de que apenas se utilizam das categorias do pensamento mítico quando assimilam o mito de Ariadne no momento de consagração, não se pode negar o caráter único da escultura do Vaticano. Pela ainda falta de informação sobre a origem específica da escultura, pode-se apenas supor que dificilmente uma personagem comum fosse representada com tal potência. O encontro com *Ariadne* é quase um impacto, um encontro com o desconhecido. Diante dela, o espectador busca encontrar seus significados, os quais, quando são entendidos como revelados, estabelecem novos significados, gerando assim uma “experiência labiríntica”. Essa dinâmica do espectador seria uma marca do mundo contemporâneo nas referências sobre a transformação, reinterpretação e longevidade do modelo iconográfico de Ariadne. O espectador está diante dela não apenas para entender uma narrativa e sim para compor as peças narrativas. E não seria esta então uma particularidade da arte contemporânea ? Um convite para participar e compor dispositivos ? Não se trata de uma narrativa, em que é possível entender o que se fala, mas da própria construção daquilo que pode ser narrado pelos espectadores. Na verdade, enquanto portadora de um sentido alegórico, a produção artística não existe isoladamente, ela existe efetivamente como parte de uma vasta e complexa rede de relações sócio-histórico-culturais. E, quem sabe, seja uma mediadora fundamental entre natureza e cultura, deuses e humanos, mortos e vivos, passado e presente, indivíduo e sociedade, melancolia e êxtase.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, James S. The Belvedere as a Classical Villa. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, v. 14, n. 1/2, p. 70-91, 1951. Disponível em: www.jstor.org/stable/750353. Acesso em: nov. 2020.

ADY, Julia M. C. *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, 1474-1539; a study of the renaissance*. Londres: J. Murray, 1915. Disponível em: <https://archive.org/details/isabelladestemar02adyj/page/60/mode/2up/search/Grossino>. Acesso em: maio 2020.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valência: Kadmos, 2010. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera.

AGNOLETO, Sara. Giocare a fare i Classici. L'epigramma "Huius Nympha Loci", l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani. *Engramma - la tradizione classica nella memoria occidentale*, Veneza, 2019. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3575#abstract. Acesso em: dez. 2019.

ALBERTINI, Francesco. *Mirabilia Rome. Opusculum de mirabilibus noue et veteris vrbis Rome editum a Francisco Albertino Florentino*. Lugdini: Romani Morin, 1520. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_10FrRdZvGpAC/page/n73/mode/2up?q=statuis. Acesso em: out. 2020.

ALONSO, Juliano G.. *Memórias de Ariadne em Pablo Picasso e Julio Cortázar*. 2008. 162 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura Comparada, Programa de Ciência da Literatura / Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ANTALYA MÜZESİ. Disponível em: <https://www.yerelnet.org.tr/il/antalya/antalya-muzesi/>. Acesso em ago. 2021.

ANTIENSAMMLUNGEN UND GLYPTOTHEK. Disponível em: <https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/en/>. Acesso em ago. 2021.

ARMENINI, Giovanni B.. *De veri precetti della pittura: Libri Tre*. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587.

BAERT, Barbara. The Sleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, Genius Loci and Silence. In: ENENKEL, Karl A.; TRANNINGER, Anita (ed.). *The figure of the nymph in early modern culture*. Leiden; Boston: Brill, 2018. p. 149-176.

BALLISTRERI, Gianni. Capodiferro, Evangelista Maddaleni (Maddalena) de', detto Fausto. In: ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.P.A (Itália) (org.). *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, 1975. (v. 18). Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/capodiferro-evangelista-maddaleni-de-detto-fausto_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em: dez. 2020.

- BARBA, Miguel A. E.. Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado. *Anales de Historia del Arte*, Madri, n. 20, p. 9-28, 2010. Anual.
- BARKAN, Leonard. The Beholder's Tale: ancient sculpture, renaissance narratives. *Representations*, [S.l.], v. 44, p. 133-166, 1993. University of California Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2928642>. Acesso em: jun. 2019.
- BÄTSCHMANN, Oskar. *Giovanni Bellini*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem - Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à Iconologia. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, n. 8, p. 32-60, jul. 2006. Tradução de Juliano Cappi. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf. Acesso em: jan. 2020.
- BERBARA, Maria Cristina L. Michelangelo e o Laocoonte. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S.l.], v. 9, n. 9/10, p. 197-223, 19 dez. 1997. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/523s://revista.classica.org.br/classica/article/view/523>. Acesso em: jun. 2021.
- BERBARA, Maria Cristina L. El Laocoonte y el tema del sacrificio entre el Renacimiento y la Contrarreforma. *Goya: Revista de Arte*, Rioja, n. 269, p. 112-124, jan. 1999. Trimestral. Disponível em: https://www.academia.edu/8899257/El_Laocoonte_y_el_tema_del_sacrificio_entre_el_Renacimiento_y_la_Contrarreforma. Acesso em: jun. 2021.
- BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA (Itália) (org.). *DigiVatLib*. Disponível em: <https://digi.vatlib.it/>. Acesso em: dez. 2020.
- BLUNT, Anthony. The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France. *Journal of The Warburg Institute*, Londres, p. 117-137, 1937. Disponível em: www.jstor.org/stable/750050. Acesso em: fev. 2021.
- BOBER, Phyllis P.. The Coryciana and the Nymph Corycia. *Journal of The Warburg Institute*, Londres, p. 223-239, 1977. Disponível em: www.jstor.org/stable/750997. Acesso em: dez. 2020.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Porto Alegre: L&PM, 2013. Tradução de Ivone C. Benedetti.
- BOISSARD, Jean-Jacques. *Romanae Urbis Topographia*. Frankfurt: Merian, 1681.
- BOISSARD, Jean-Jacques; BRY, Theodor de; PANVINIO, Onofrio. *I.[-VI.] pars Romanae vrbis topographiae & antiquitatum, quâ succinctè & breviter describuntur omnia quae tam publicè quam privatim videntur anim-adversione digna*. [Impressum Francofurti... Impensis Theodori de Bry...], 1597. Disponível em: <https://archive.org/details/iviparsrompt1thru3bois/page/n732/mode/thumb?q=virginis>. Acesso em: dez. 2020.

BORDIGNON, Giulia. Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della ‘bella addormentata’ prima della ‘Cleopatra’ vaticana (1512). *Engramma - la tradizione classica nella memoria occidentale*, Venezia, 2019. Disponível em: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3576. Acesso em: jun. 2019.

BORSOI, Maria B.G. *Gaspare Sibilla “scultore pontificio”, sculture romane del Settecento*. v. 2. Roma: Bonsignori Editori, 2002.

BRANDÃO, Juanito S.. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v.1.

BORSOI, Maria B.G. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2-3.

BRITISH MUSEUM (Inglaterra) (org.). *Department for Digital, Culture, Media & Sport*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/>. Acesso em: dez. 2019.

BULFINCH, Thomas. *O livro da mitologia: a Idade da fábula*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

BULL, David *et al.* The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation. *Studies in the History of Art*, Washington, Monograph Series II, p. 3-106, 1990. Disponível em: www.jstor.org/stable/42621814. Acesso em: jul. 2020.

BURCKHARDT, Jacob. *The Altarpiece in Renaissance Italy*. Oxford: Ed. Peter Humfrey, 1988. apud BÄTSCHMANN, Oskar. *Giovanni Bellini*. Londres: Reaktion books Ltd, 2008.

BURNE-JONES, Georgiana. *Memorials of Edward Burne-Jones*. v. 2. New York: Macmillan Co., 1906. Disponível em: <https://archive.org/details/memorialsfedwar02burn>. Acesso em: fev. 2021.

CAMPOS, Daniela Q. Ninfa: a imagem da vida em movimento. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v. 3, n. 34, p. 55-80, dez. 2018. Quadrimestral. Ano 19. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39900/27964>. Acesso em: mar. 2021.

CAMPOS, Daniela Q. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. *Modos*. Revista de História da Arte, Campinas, v. 4, n. 3, p. 225-245, 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4567>. Acesso em: abr. 2021.

CANEDY, Norman. The Decoration of the Stanza della Cleopatra. In: WITTKOWER, Rudolf *et al.* *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. Londres: Phaidon, 1967. p. 110-118. Parte II.

CARVALHO, Tânia K.. Variações sobre Vênus: Botticelli, Ticiano e os tratados sobre o amor. *Encontro de História da Arte*, Campinas, n. 14, p. 296-306, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3468>. Acesso em: dez. 2020.

CASTIGLIONE, Baldassare *et al.* *Carmina quinque illustrium poetarum, 1548*. Bérgamo: Editora Lancelottus P., 1753.

CATALOGUE OF THE MUSEO ARCHEOLOGICO DI NAPOLI (Nápoles). *Inventory MANN*. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_\(inventory_MANN\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_(inventory_MANN)). Acesso em: nov. 2019.

CATULO, Caio Valério. *Carmina*. [S.l.]: Éditions Ebooksfrance, 2001. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=2630. Acesso em: jul. 2021.

CAVALIERI, Giovanni B.. *Antiquarum statuarum urbis Romae primus et secundus liber*. Roma: [1585-1594]. Disponível

em:http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ184111008. Acesso em: jun. 2020.

CECCONI, Giovanni F. *et al. Roma sacra, e moderna. Già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da Francesco Posterla. Con una esatta notizia delle basiliche, chiese, ospedali, monasteri, confraternite, collegi, librerie, accademie, palazzi, ville, pitture, sculture e statue piu famose, opere pie, stazioni e reliquie de santi* : abbellita con nuove figure di Rame e varie erudizioni, ed istorie, e divisa in XIV rioni : e di nuovo con somma diligenza e studio ampliata, e riordinata: da Gio: Francesco Cecconi ... ; aggiuntovi anche dal medesimo in fine un diario storico che contiene tutto ciò che è accaduto di più memorabile in Roma della clausura delle Porte Sante 1700 fino all' apertura delle medesime nell' anno 1724. Roma: Nella Stamperia del Mainardi, 1725. Disponível em: <https://archive.org/details/A083105>. Acesso em: jan. 2019.

CENTANNI, Monica *et al.* A cura di Seminario Mnemosyne: Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall' Atlas Mnemosyne. *Engramma - la tradizione classica nella memoria occidentale*, Venezia, 2017. Disponível

em:http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3057. Acesso em: maio 2021.

CLIVEDEN HOUSE ENGLAND. Disponível em: <https://www.clivedenhouse.co.uk/>. Acesso em ago. 2021.

COLONNA, Francesco. *La Hypnerotomachia di Poliphilo, cioe pvgna d'amore in sogno. Dov'egli mostra, che tvtte le cose hvmane non sono altro che sogno: & doue narra molt'altre cose degne di cognitione*. Venezia: in casa de figliuoli di Aldo, 1545.

COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. 3. ed. Milão: Adelphi Edizioni, 2010. v. 2.

COLPO, Isabella. Tutte le Arianne di Ovidio. *International Journal of Classical Art History*, Pisa, p. 65-78, ago. 2011.

COMUNE DI CHIUSDINO. Disponível em:

<https://www.comune.chiusdino.siena.it/it/page/visita-abbazia-di-san-galgano-orari-di-apertura-e-p> . Acesso em ago. 2021.

CURRAN, Brain A. Love, Triumph, Tragedy: Cleopatra and Egypt in High Renaissance Rome. In: MILES, Margaret M. (ed.). *Cleopatra: a sphinx revisited*. Los Angeles: University

of California Press, 2011. p. 96-131. Disponível em:

www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnmvm.10. Acesso em: abr. 2020.

DAMAS, Naiara. A história da cultura e a temporalidade das formas culturais. Johan Huizinga e Aby Warburg. *Figura*, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 197-216, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/10004>. Acesso em: fev. 2021.

DAVIDSON, Bernice F.. The Landscapes of the Vatican Logge from the Reign of Pope Julius III. *The Art Bulletin*, v. 65, n. 4, p. 587-602, 1983. Disponível em: www.jstor.org/stable/3050369. Acesso em: set. 2019.

DE SOUZA, Maria. L. Z. A Viagem de Francisco de Holanda (c.1538-1540). *Revista Diálogos Mediterrânicos*, [S. l.], n. 15, p. 11-30, 2018. Disponível em: <https://dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/329>. Acesso em ago. 2021.

DESWARTE-ROSA, S. O ramo de ouro e do saber. F. Ollandivs Apoloni Dicavit. Tradução de Letícia de Andrade. In: MARQUES, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008. p. 269-292.

DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: maio 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Tradução de Vera Ribeiro.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates dirigida por J. Guinsburg).

ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés e Ivone C. Benedetti.

FARIES, Molly. Attributed to Jan van Scorel, The dying Cleopatra, c. 1520 - c. 1524. In: FILEDT KOK, Jan P.; UBL, Matthias (ed.). *Early Netherlandish Paintings*. Amsterdam: coleção on-line do Rijksmuseum, 2010. Disponível em: hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5442 . Acesso em: jan. 2021.

FERRARINO, Michaële; CARMELITA, Regiensi. *Collectio inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum*. [S.l.: s.n.], 1401-1500. Disponível em: <http://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc65181h> . Acesso em: jun. 2020.

FILOSTRATO. *Immagini*. Palermo: : duepunti edizioni, 2008. 152 p. Organização de Andrea L. Carbone.

FLAMSTEED, John. *Atlas coelestis*. Londres : [s.n.], 1753. Disponível em: <https://galileo.ou.edu/exhibits/celestial-atlas-1729>. Acesso em: maio 2021.

FONDATION CUSTODIA. Disponível em:

https://www.fondationcustodia.fr/universintime/8_van_cleve_1307.cfm. Acesso em ago. 2021.

FUNARI, Pedro Paulo A.; GRILLO, José. Os conceitos de “helenização” e de “romanização” e a construção de uma Antiguidade Clássica. In: NEMI, Ana; ALMEIDA, Néri de Barros; PINHEIRO, Rossana (org). *Construção da narrativa histórica, sec. XIX e XX*. São Paulo: UNIFESP, 2014. p. 205-214.

GAGLIANONE, Isabela. Histórias de fantasma — uma leitura sobre a ciência sem nome de Aby Warburg. *O Benedito - Resenhas e ensaios literário-filosóficos*, 2017. Disponível em: <https://obenedito.com.br/historias-de-fantasma/>. Acesso em: fev. 2021.

GALÉ, Pedro. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. 2016. 290 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GASPARRI, Carlo. O Clássico copiado. In: MARQUES, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008. p. 27-40.

GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER. Disponível em:

<https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/>. Acesso em ago. 2021.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/>. Acesso em: jul. 2020.

GHETTI, Fabrizio M. A.. Ninfe dormienti. In: GHETTI, Apollonj *et al. Strenna dei Romanisti*. Roma: Editrice Roma Amor, 1983. p. 7-14.

GIRALDI, Lilio G.. *Syntagma de musis*. Strasbourg: Matthias Schurerius, 1511.

GOFFEN, Rona. Renaissance Dreams. *Renaissance Quarterly*, Nova Iorque, v. 40, n. 4, p. 682-706, dez. 1987. Trimestral. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2862448>. Acesso em: jul. 2020.

GOMBRICH, Ernest. H. Hypnerotomachiana. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, v. 14, n. 1/2, p. 119-125, 1951. Disponível em: www.jstor.org/stable/750356. Acesso em: fev. 2021.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. Tradução de Victor Jabouille.

HALM, Philipp M. *Studien zur süddeutschen Plastik: Altbayern und Schwaben*. v. 2. Augsburg: Filser, 1927. p. 96-117. Disponível em: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/halm1927bd2/0113>. Acesso em: dez. 2020.

HOMERO. *Iliada*. [25.ed.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes.

HOMERO. *Odisseia*. [25.ed.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes.

JUNG, Carl G. *A natureza da psique*. VIII/2, § 423. Petrópolis: Vozes, 1991. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 89-121.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. Disponível em: <https://www.khm.at/en/>. Acesso em ago. 2021.

KURZ, Otto. Huius Nympha Loci: A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, v. 16, n. 3/4, p. 171-177, 1953. Disponível em: www.jstor.org/stable/750363. Acesso em: set. 2019.

LAGE Celina F.; DIAS, Maria Teresa. Poema 64 de Catulo. Apresentação e tradução. *Scripta Classica On-Line*, Belo Horizonte, n.1, abril 2003. Disponível em: <http://www.scriptaclassica.hpg.com.br>. Acesso em: jul. 2021.

LE GALLERIE DEGLI UFFIZI. Disponível em: <https://www.uffizi.it/>. Acesso em: nov. 2019

LEPLAT, Raymond. *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden: avec privilege du roy, l'année 1733*. Dresden: Stössel, 1733. Disponível em: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/leplat1733/0122>. Acesso em: jan. 2021.

MACDOUGALL, Elisabeth B.. The sleeping nymph: origins of a humanist fountain type. *The Art Bulletin*, v. 57, n. 3, p. 357-365, 1975. Disponível em: www.jstor.org/stable/3049403. Acesso em: dez. 2020.

MARQUES, Luiz. De Venere et Cupidine expellendis Carmen de Giovanni Pico della Mirandola. *Figura*, [S. l.], v. 1, p. 393-420, 2013a. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/13837>. Acesso em: out. 2020.

MARQUES, Luiz. L'attacco di Giovanni Francesco Pico della Mirandola alla "Venus Felix" e alla Stanza della Segnatura. *Figura*, [S. l.], v. 1, p. 312-392, 2013b. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/10208>. Acesso em: out. 2020.

MATTOS, Cláudia V. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22865/16305>. Acesso em: fev. 2021.

MATTOS, Cláudia V. Winckelmann e o meio antiquário de seu tempo. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, IFCH-UNICAMP, Campinas, n. 9, p. 69-79, jan. 2008. Semestral. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%209%20-%20artigo%204.pdf>. Acesso em: jun. 2020.

MCNALLY, Sheila. Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and early Roman Art. *California Studies in Classical Antiquity*, v. 4, n. 2, p. 152-192, 1985.

MEISS, Millard. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities. *Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 110, n. 5, p. 348-382, 1966. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/986024>. Acesso em: dez. 2019.

MENDONÇA, Antonio S.. Seleção e tradução da *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, IFCH-UNICAMP, p. 317-330, 1995/96. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista02.htm>. Acesso em: jan. 2021.

MENESES, Patricia D.. Arte e política: considerações metodológicas. *Locus — Revista de História*, Juiz de Fora, v. 19, n. 2, 2015.

MENESES, Patricia D.. Avignone e la politica artistica di Giuliano Della Rovere. In: MONTAUTO, NOVELLA B. *et al.* (org.). *Arte e politica: studi per Antonio Pinelli*. Florença: Mandragora, 2013. p. 33-38.

MICHIEL, Marcantonio. *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*. Veneza: Bassano del Grappa, 1880.

MILANI, Luigi A.. *Il R. Museo archeologico di Firenze: sua storia e guida illustrata ...*. Florença: B. Seeber, 1912. p. 312-313. Disponível em: <https://archive.org/details/ilrmuseoarcheolo00muse/page/313/mode/1up?q=Arianna>. Acesso em: jul. 2021.

MILETTI, Lorenzo; TUCCINARDI, Stefania. Una celebrazione poetica del Cortile delle Statue e della “Cleopatra” in Vaticano: Aurelio Serena da Monopoli. *Prospettiva*, Florença, n. 165-166, p. 3-19, 2017.

MILLNER KAHR, Madlyn. Vermeer's Girl Asleep. A Moral Emblem. *Metropolitan Museum Journal*, New York, n. 6, p. 115-132, 1972.

MUSÉE DU LOUVRE. Disponível em: <https://www.louvre.fr/en>. Acesso em: dez. 2019.

MUSEI CIVICI DI PALAZZO TE. Disponível em: <http://www.palazzote.it/index.php/it/>. Acesso em ago. 2021.

MUSEI VATICANI. Disponível em: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Museo-Pio-Clementino.html>. Acesso em: dez. 2019.

MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI. Disponível em: <https://mannapoli.it/>. Acesso em ago. 2021.

MUSEO DEL PRADO. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/>. Acesso em: dez. 2019.

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. Disponível em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnescultura/inicio.html>. Acesso em ago. 2021.

MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE. Disponível em: <https://mdbk.de/en/>. Acesso em ago. 2021.

MUSEUS DE FLORENÇA. Disponível em: <https://www.museusdeflorenca.com/capela-dos-medici/>. Acesso em ago. 2021.

NALEZYTY, Susan. Giovanni Bellini's "Feast of the Gods" and Banquets of the Ancient Ritual Calendar. *The Sixteenth Century Journal*, v. 40, n. 3, p. 745-768, 2009. Disponível em: www.jstor.org/stable/40540784. Acesso em: jul. 2020.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico Resumido*. Guanabara: Instituto Nacional do Livro, 1966.

NATIONAL TRUST COLLECTIONS. Disponível em: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk>. Acesso em: nov. 2019.

NOGUÉ, José M. L. Sobre la copia de antigüedades romanas y el caso del Westmorland. In: *Actas de los XIII cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*. Santander: Ed. Universidad de Cantabria, 2003, p. 17-30.

OETTINGER, April. *The Hypnerotomachia Poliphili: Image and Text in a Renaissance Romance*. 2000. 332 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – McIntire Department of Art, University of Virginia, Winston-Salem, 2000. p. 77-83.

OLIVA NETO, João A. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 15, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/114400>. Acesso em: jan. 2021.

OPERA DELLA PRIMAZIALE PISANA. Disponível em: <https://www.opapisa.it/>. Acesso em ago. 2021.

OVÍDIO. *Fastos*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior; revisão da tradução Júlia Batista Castilho de Avellar.

OVÍDIO. *Metamorphoseos vulgare*. Veneza: [s.n.], 1497. Tradução de Giovanni Bonsignori. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb120083304>. Acesso em: jan. 2021.

OVÍDIO. *P. Ovidii Nasonis Heroides et A. Sabini Epistolae*. v. 1-2. Colônia: M. DuMont Schauberg, 1829. p. 225-245. Disponível em: <https://archive.org/details/povidiinasonish00ovidgoog/page/n4/mode/1up?q=ariadne>. Acesso em: jul. 2021.

PANOFSKY, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. 4. ed. New Jersey: Princeton

University Press, 1955. p. 165-171.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PARASACCHI, Domenico; MIOTTE, Pierre; MAGGI, Giovanni. *Raccolta delle principali fontane dell'inclitta città di Roma*. Roma: Batta. de Rossin [sic] Pa. Nauona, 1647. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125012868101/page/n30/mode/1up?q=fontana. Acesso em: jun. 2020.

PEROSA, Alessandro; SPARROW, John. *Renaissance Latin Verse: An Anthology*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979. p. 193-195. apud CURRAN, Brain A.. Love, Triumph, Tragedy: Cleopatra and Egypt in High Renaissance Rome. In: MILES, Margaret M. (ed.). *Cleopatra: A Sphinx Revisited*. California: University of California Press, 2011. p. 96-131. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnvmm.10. Acesso em: abr. 2020.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni F.. *Illustrissimi ac doctissimi principis Jo. Francisci Pici Mirandulae domini, ... De venere et cupidine expellendis carmen. Item ejusdem Laurentius e Geminianus hymni*. Roma: [s.n.], 1513. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72778r>. Acesso em: out. 2020.

PLÍNIO, O VELHO (PLINY, THE ELDER). *Naturalis Historia*. Somerville: Karl Friedrich Theodor Mayhoff, 1906. Perseus Digital Library. Disponível em: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0978.phi001.perseus-eng1:35.38>. Acesso em: jan. 2021.

PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. v. 10. 2. ed. Madri: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787. Disponível em: bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=492975. Acesso em: jan. 2021.

POSSE, Hans. Die rekonstruktion der Venus mit dem cupido von Giorgione. *Jahrbuch Der Preuszischen Kunstsammlungen*, Berlin, v. 52, p. 29-35, dez. 1931. Publicação de Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Disponível em: www.jstor.org/stable/23350322. Acesso em: dez. 2020.

PREDEBON, Aristóteles A. *Edição do manuscrito e estudo das "Metamorfoses" de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RAGAZZI, Alexandre. O modelo renascentista e sua expansão para além da Península Itálica. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, n. 8, p. 99-119, 2015.

RAGAZZI, Alexandre. *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos*. Tese (Doutorado em História na área de História da Arte) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

RIJKSMUSEUM. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.461677>. Acesso em: dez. 2019.

ROSAND, David. So-And-So Reclining on Her Couch. *Studies in the History of Art*, Washington, v. 45, p. 100-119, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42621880>. Acesso em: nov. 2020.

R. SOCIETÀ ROMANA DI STORIA PATRIA. *Archivio della R. società romana di storia patria*, v. 9. Roma: nella sede della Società alla biblioteca Vallicelliana, 1886. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015069823329&view=1up&seq=545&q1=Grossino>. Acesso em: fev. 2021.

SALES, Erinaldo. O Sistema das Artes em Platão e Aristóteles. *Revista Estética e Semiótica*, v. 9, n. 1, p. 51-62, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/26898/23406>. Acesso em: out. 2020.

SAN ANTONIO MUSEUM OF ART. Disponível em: <https://www.samuseum.org/>. Acesso em: ago. 2021.

SAXL, Friedrich. A Heathenish Fountain in St. Wolfgang. *Journal of the Warburg Institute*, Londres, v. 1, n. 2, p. 182-183, 1937. Disponível em: www.jstor.org/stable/750060. Acesso em: dez. 2020.

SHAPERO RARE BOOKS LTD. Disponível em: <https://shapero.com/the-gallery>. Acesso em: ago. 2021.

SILVA, Márcia Regina de F. da. O amor nas Heroides de Ovídio. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA, 12., 2008, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro: Cifefil, 2009. p. 81-90. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiicnlf/13/completo_13.pdf. Acesso em: jul. 2021.

SITO UFFICIALE VILLA D'ESTE – TIVOLI. Disponível em: <http://www.villadestetivoli.info/index.htm>. Acesso em: ago. 2021.

TEIXEIRA, Felipe C. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 134-147, 2010. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>. Acesso em: jun. 2020.

THE BRITISH MUSEUM. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/>. Acesso em: ago. 2021.

THE HARVARD UNIVERSITY CENTER FOR ITALIAN RENAISSANCE STUDIES. Disponível em: <http://itatti.harvard.edu/>. Acesso em: ago. 2021.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (Nova Iorque) (ed.). *The Vatican: spirit and art of christian rome*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1975.

THE MUSEUMS OF FLORENCE. Disponível em: <http://www.museumsinflorence.com/>. Acesso em: dez. 2019.

THE NATIONAL GALLERY. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/>. Acesso em ago. 2021.

THE NATIONAL GALLERY OF ART. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/highlights/bellini-titian-the-feast-of-the-gods.html>. Acesso em: fev. 2021.

THE WARBURG INSTITUTE. School of Advanced Study, University of London. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/about-us> . Acesso em: abr. 2021.

THE YALE UNIVERSITY ART GALLERY. Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/6082>. Acesso em: nov. 2020.

TRANINGER, Anita; ENENKEL, Karl A. E. Introduction: The Figure of the Nymph in Early Modern Culture. In: TRANINGER, Anita; ENENKEL, Karl A. E. (org.). *The figure of the nymph in early modern culture*. Leiden; Boston: Brill, 2018. p. 1-12.

UNIVERSITY OF BASEL. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (Limc)*. Disponível em: <https://weblimc.org/page/home/Basel> . Acesso em: fev. 2021.

URBINI, Silvia. Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco. *Xenia Antiqua*, Roma, n. 2, p. 181-222, 1993.

VALERI, Claudia. L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere. *Engramma — la tradizione classica nella memoria occidentale*, Veneza, 2019. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3572#abstract. Acesso em: dez. 2019.

VALERI, Claudia. Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani. In: KANSTEINER, Sascha. *Ergänzungsprozesse: Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*. Berlin: [s.n.], 2013. p. 23-42.

VALERI, Claudia. Winckelmann and the sculpture collections in the Vatican. A long-distance dialogue with Giovan Battista and Ennio Quirino Visconti. In: CORNINI, Guido; VALERI, Claudia (ed.). *Winckelmann: masterpieces throughout the Vatican Museums*. Cidade do Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2018. p. 75-86.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. v. 6 . Florença: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987. Disponível em: <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html> . Acesso em: fev. 2021.

VASQUES, Marcia S. *Crenças funerárias e identidade cultural no Egito Romano: máscaras de múmia*. 2005. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.

VEYNE, Paul. O Império Romano. In: VEYNE, Paul (org.). *História da vida privada, 1: do Império Romano ao ano mil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Tradução de Hildegard Feist; consultoria editorial de Jonatas Batista Neto.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/>. Acesso em: ago. 2021.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2005.

VIRGÍLIO. *Eneida. Publii Virgilii Maronis Aeneis*. 2. ed. Quedlimburgo: Bassus, 1876.

VISCONTI, Ennio Q.; VISCONTI, Giambattista A.; LABUS, Giovanni. *Il Museo Pio Clementino*. v. 2. Milão: N. Bettoni, 1751-1818.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande. Escritos, esboços e conferências*. Org. Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Barbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARDROP, James. Six Italian manuscripts in the Department of Graphic Arts. *Harvard Library Bulletin*, Cambridge v. 7, n. 2, p. 221-225, 1953. Disponível em: <https://nrs.harvard.edu/URN-3:HUL.INSTREPOS:37363632> . Acesso em: jan. 2021.

WILLIAMSON, Beth. The Virgin Lactans as second Eve: image of the “Salvatrrix”. *Studies in Iconography*, Western Michigan University — Medieval Institute Publications, v. 19, p. 105-138, 1998. Disponível em: www.jstor.org/stable/23923610. Acesso em: jan. 2021.

WINCKELMANN, Johann J. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: Walther, 1764. Disponível em: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann>. Acesso em: fev. 2021.

WINCKELMANN, Johann J. *Opere di G.G. Winckelmann: Tomo VI*. Prato: Giachetti, 1831.

ZACCARIA, Raffaella. Ferrarini, Michele Fabrizio. In: ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.P.A (Itália) (org.). *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, 1996. (v. 46). Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-fabrizio-ferrarini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-fabrizio-ferrarini_(Dizionario-Biografico)). Acesso em: dez. 2020.

ZANKER, Paul. Die mythologischen Sarkophagreliefsund ihre Betrachter. *Bayerische Akademie Der Wissenschaftenphilosophisch-Historische Klasesitzungsberichte*, Munique, v. 2000, n. 2, p. 1-48, 2000. Apresentado na reunião de 4 de julho de 1997. Publicado pela Bavarian Academy of Sciences em colaboração com a editora C. H. Beck'schen. Disponível em: <https://docplayer.org/56401887-Die-mythologischen-sarkophagreliefs-und-ihre-betrachter.html>. Acesso em: nov. 2020.

ZANKER, Paul. Reading Images without texts on Roman sarcophagi. *Anthropology and Aesthetics*, Chicago, n. 61/62, p. 167-177, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23647827>. Acesso em: nov. 2020.