

LITERATURA E ESCULTURA: A POESIA E A ESTÁTUA

Prof. Dr. Gentil de Faria¹ (UNESP)

Resumo:

A célebre estátua de Laocoonte, uma das peças mais famosas do Museu do Vaticano, tem despertado o interesse dos estudiosos das artes de todas as partes do planeta, desde sua descoberta em 1506. O mito da punição do sacerdote troiano constituiu fonte de inspiração de grandes escritores do Ocidente, como Homero, Sófocles, Virgílio e Dante; e também de pintores, El Greco, por exemplo. No Brasil, a mais expressiva manifestação foi o poema “O cacto”, de Manuel Bandeira, escrito em 1925, e que se encontra em *Libertinagem* (1930). A Comunicação delineia breve percurso das várias interfaces da literatura com a escultura para se concentrar na análise comparada da realização poética do poeta brasileiro com a impressionante peça em mármore, esculpida quase meio século antes de Cristo.

Palavras-chave: literatura e escultura – Laocoonte – Virgílio – Dante – Manuel Bandeira

Introdução

Muito provavelmente foi Horácio (65-8 a.C.), na *Epistula ad Pisones*, mais conhecida por *Arte poética*, o primeiro autor a fazer uma comparação entre as artes, especialmente entre pintura e poesia. Nessa carta, redigida em versos e dirigida a um pai e seus dois filhos – os pisões do título – o escritor latino contou aos seus três anônimos destinatários o que pensava sobre os diversos aspectos da poesia do seu tempo, enfatizando mais as questões de forma e estilo. Vários séculos depois, o texto horaciano se espalhou pelo mundo com o aparecimento das traduções de Ben Jonson (1572-1637), para o inglês, e de Boileau (1636-1711), para o francês.

A conhecida fórmula “ut pictura poesis”, na qual Horácio comparou a pintura com a poesia, tornou-se referência obrigatória entre os comparatistas que se dedicam ao estudo da literatura em sua relação com as demais artes. Essa concepção crítica, que segundo alguns teóricos não é criação original de Horácio, pode ser lida na seguinte tradução brasileira:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (HORÁCIO, 2001, p. 65).

Como se percebe, ao contrário do que muitos ainda interpretam, Horácio não diz que a poesia é igual à pintura, mas que sua fruição estética é superior. Assim, segundo sua concepção, um poema não pode ser igualado a uma pintura. Ao contrário, ele faz clara distinção entre essas duas modalidades de manifestação artística, e não disfarça sua preferência pela poesia.

Horácio não se preocupou com as outras artes. A escultura como objeto de estudo só vai merecer a atenção crítica cerca de um século depois, com o trabalho de Plínio, o velho (23-79 a.D.), ao ensinar que a primeira escultura surgiu quando uma jovem apaixonada desenhou na parede o contorno da sombra do seu amado, que a abandonara. Seu pai, um ceramista, para aliviar o sofrimento da filha, fez uma escultura a partir dos traços desenhados.

No volume 36 da sua extensa *Naturalis Historia*, ainda não traduzida para o português, Plínio, o velho, lamenta a carência de escultores de grande prestígio na sua época. As melhores esculturas, segundo ele, não eram trabalhos de artistas individuais, mas produtos de ação coletiva, como era o caso do grupo escultórico Laocoonte, obra de três eminentes escultores: Agesandro, Polidoro e

¹ Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, SP.
gentil@riopreto.com.br

Atenodoro, nativos de Rodes. Plínio viu a estátua, esculpida em um só bloco de mármore, no palácio do imperador Titus (governo 79-81 a.D.) e a considerava a obra de arte mais bela de todos os tempos.

A escultura ficou desaparecida durante 15 séculos. Foi achada em 1506, e logo identificada como sendo a mesma obra descrita por Plínio, o velho. Michelangelo a venerava e fez dela uma fonte de inspiração para várias criações. Adquirida pelo papa Júlio II, hoje a estatuária pode ser admirada no Museu Vaticano, onde passou a ocupar lugar de destaque entre milhares de peças lá expostas à visitação pública.

1 A estátua de Laocoonte

O grupo Laocoonte é uma sólida peça feita em mármore. A escultura quando foi descoberta em 1506 se encontrava quebrada em cinco blocos. Além de danificada, estava incompleta, pois faltava o braço direito da figura do sacerdote. O papa Júlio II determinou sua restauração, e para isso instituiu uma comissão informal de artistas para realizar o trabalho de recomposição da importante peça reconhecida como representativa do período helenístico da civilização grega.

A restauração do braço instaurou uma célebre polêmica entre Michelangelo e os demais escultores. Ele dizia que o braço deveria ficar dobrado para se adequar ao movimento do corpo do sacerdote. Os outros diziam que o braço deveria ficar esticado, pelas mesmas razões. Rafael, presidente do júri, optou pela forma do braço esticado, e dessa maneira, a estátua foi restaurada.

A história veio dar razão a Michelangelo 450 anos depois. Em 1957, o verdadeiro braço perdido foi encontrado num antiquário italiano, tal como havia previsto Michelangelo: dobrado sobre o ombro. A partir de então, a estátua passou a ser exibida com o braço restaurado em sua posição original, conforme se vê na figura abaixo.



Não se sabe a data exata da composição dessa impressionante estátua, que mede 2,44 m de altura. Mas, pelo relato de Plínio, o velho, o levantamento biográfico da vida dos três escultores e o

fato de que ela representa a estética da fase Helenística, pode-se chegar aproximadamente ao ano 40 a.C.

2 Virgílio

A história de Laocoonte remonta aos tempos mais antigos. Sua origem está na lendária Guerra de Tróia, no famoso episódio do cavalo de madeira doado pelos gregos aos troianos. Segundo o mito, ele era sacerdote em Tróia, e denunciou o perigo que representava aceitar aquele “presente de grego”. Foi morto, juntamente com os dois filhos, por duas serpentes a mando da deusa Atena.

O sofrimento da injusta punição do pregador foi relatado de diversas maneiras por uma grande variedade de autores da literatura ocidental. Homero, na *Odisséia*, faz algumas referências ao célebre cavalo, sem mencionar o sacrifício imposto a Laocoonte. Vários outros autores da Antiguidade se referiram ao episódio, mas poucos textos chegaram até nós. Inúmeras fontes indicam que Sófocles escreveu uma peça à qual deu o nome do martirizado sacerdote, mas o texto desapareceu ao longo do tempo. Entretanto, o mito conseguiu sobrevivência e conquistou a posteridade universal com a *Eneida*, obra épica de Virgílio.

O episódio está relatado no “Livro II” – versos 199 a 227 –, no qual Enéias narra a destruição de Tróia, após ficar sitiada durante 10 anos. A rainha Dido o escuta com profunda emoção:

Então, um espetáculo mais impressionante e muito mais horrível oferece-se à vista dos desventurados troianos e perturba de improviso seus corações. Laocoonte, sacerdote de Netuno escolhido pela sorte, imolava um enorme touro diante dos altares consagrados. Eis, porém, que duas serpentes, vindas de Tênedos pelo mar tranqüilo (eu me horrorizo contando!) estendem pelas águas seus anéis imensos e emparelhadas avançam para a praia; seus peitos mostram-se no meio das vagas e suas cristas sangrentas erguem-se sobre as ondas; o resto dos corpos aflora a superfície marinha e seus dorsos imensos se contorcem em espirais. Ouve-se o ruído da espumante água salgada. Elas já estão chegando à terra e com os olhos ardentes, tintos de sangue e de sangue e fogo, lambem, com as línguas vibrantes, as sibilantes bocas. Fugimos, pálidos de susto, diante desse espetáculo. Elas, com um movimento certo, seguem em direção a Laocoonte; e, primeira, uma e outra serpente, enlaçando os pequenos corpos de seus filhos, enrolam-se em torno de suas presas e com suas dentadas despedaçam os pobres membros; depois, se apoderam do próprio Laocoonte, que correra em auxílio, empunhando uma arma, e o sufocam com suas dobras enormes; duas vezes já elas enlaçaram seu corpo pelo meio; duas vezes enrolaram em torno do pescoço seus dorsos cobertos de escamas, ultrapassando-lhe a cabeça e a alta cerviz. Ele esforça-se para afastar os nós com as mãos, molhado nas ínfulas pela baba e pela negra peçonha e ao mesmo tempo lança até os astros os seus gritos terríveis; assim muge o touro quando, ferido, foge do altar sacudindo no pescoço a machadinha mal segura. Entretanto, os dois dragões fogem, rastejando para as alturas do templo, alcançam o baluarte da Tritônia e escondem-se aos pés da deusa sob o disco de seu escudo. (JARDIM JÚNIOR, 1993, p. 39).

Uma das preocupações dos comparatistas em relação ao estudo do texto de Virgílio e a estátua é saber a precedência histórica. Quem surgiu primeiro: a narrativa poética ou a escultura? Ao longo do tempo, vários estudiosos tentaram responder essa intrigante questão. Uns atribuíram a primazia do feito ao poeta latino; outros, aos escultores gregos. Sem entrar na discussão, não importante para o escopo deste trabalho, creio que é muito provável que Virgílio não conheceu a estátua, mas é quase certo dizer a *Eneida* surgiu pelos menos duas décadas após o aparecimento da escultura. O traço de ligação que une o poeta latino aos escultores gregos é o fascinante fato de que ambos tiveram a mesma fonte de inspiração: Homero e a tradição oral propagada ao mundo após a destruição de Tróia.

A muita bem cotada tradução de David Jardim Júnior consegue reproduzir a força e a energia dos versos originais de Virgílio. As ações são narradas em estilo épico, majestoso, com o emprego de imagens grandiosas. As serpentes adquirem formas humanas apavoradoras: “anéis imensos”, “peitos”, “dorsos imensos”, “olhos ardentes”, “línguas vibrantes”, “sibilantes bocas”. Percebe-se que o poeta emprega sua extraordinária potência verbal focando a figura terrível das duas serpentes em contraste com a fragilidade do sacerdote e seus dois filhos pequenos. Na estátua ocorre uma relação exatamente oposta. O corpo gigante de Laocoonte aparece em primeiro plano e domina em maior proporção os corpos dos filhos e das serpentes. É ele o centro principal dos olhares fascinados de quem tem o privilégio de ver a estátua exposta no Museu do Vaticano.

É curioso apontar que Virgílio insere no relato de Enéias, antes dessa cena do sacrifício, a advertência que Laocoonte havia feito aos troianos para não confiarem nos gregos, mesmo quando eles nos trazem agrados. Esse famoso conselho deu origem à conhecida expressão popular, usada no mundo inteiro nas mais diferentes línguas: “Cuidado com os presentes de grego”.

3 Winckelmann e Lessing

No século 18, a estátua começa a ser estudada em profundidade. Nesse sentido, as interpretações dadas pelo historiador Winckelmann (1717-1768) e o filósofo Lessing (1729-1781), cada um a seu modo, estabeleceram uma sólida referência e o marco inicial da plethora de estudos que se avolumam com o passar do tempo.

Winckelmann foi o primeiro grande estudioso a fazer uma comparação entre a estatuária e o texto de Virgílio. Para ele, a arte grega se distinguia por “uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão” (p. 53). Ele via essas duas qualidades também na fisionomia de Laocoonte:

A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto de atitude. Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite; é antes um gemido angustiado e oprimido, como Sadolet² o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e por assim dizer se equilibram (WINCKELMANN, 1993, p. 53).

Essa interpretação de Winckelmann ficou famosa na história e demonstra sua grande admiração pela arte grega. Entretanto, um exame mais atento da estátua não evidenciará o equilíbrio enaltecido por ele. Ao contrário, a face angustuada pela dor profunda destoa bastante do resto do corpo. Por isso, a estátua é simbólica do período de transição representado pela decadência do mundo grego e ascensão de Roma como potência emergente (século 1 a.C.). Ela não é modelo clássico puro, como imaginou o historiador alemão, que, ao que se sabe, nunca esteve em Roma para ver a estátua que tanto admirava.

Lessing era profundo admirador de Winckelmann e dele recebeu poderosa influência na caracterização do ideal de beleza presente na arte grega. Apesar da admiração, ele contestou a análise do historiador a respeito de Laocoonte, fazendo a célebre distinção entre poesia e pintura. Segundo Lessing, a poesia existe no tempo e permanece em constante movimento. Sua essência não está na descrição, mas na representação do transitório. Nesse sentido, ele concorda com

² Jakobus Sadolet (1477-1547), humanista e poeta italiano (Jacopo Sadoletto). Nomeado cardeal pelo papa Paulo III em 1536.

Winckelmann dizendo que Laocoonte não está gritando na escultura, mas explica que isso se dá pelo fato de que a representação de um grito não ficaria bonita nas artes plásticas.

Percebe-se que Lessing, ao apontar a superioridade da literatura em comparação às artes plásticas, manifestava uma atitude crítica hostil à pintura. Hoje sabemos que as duas artes, diferentes entre si, guardam muitas homologias e se inter-relacionam. Não se questiona mais a existência de elementos pictóricos na poesia, e poéticos na escultura. Essa fascinante interface será demonstrada na análise de um poema de Manuel Bandeira logo a seguir.

4 Manuel Bandeira

O mito de Laocoonte inspirou inúmeras criações artísticas ao longo do tempo no mundo inteiro. O pintor El Greco (1541-1614), quase próximo da morte, período em que se entregou a uma fase mística, produziu o quadro – Laocoon³ (1610) – que se encontra exposto na *National Gallery of Art*, em Washington, DC. Uma réplica da estátua pode ser vista na praça central na cidade de Odessa, Ucrânia. O Parque do Ibirapuera, em São Paulo, ostenta uma reprodução, ainda que tosca e rudimentar, da famosa estátua com 2,20 m de altura.

A inspiração mais expressiva da repercussão da estátua no Brasil ocorreu com o poema “O cacto”, escrito em Petrópolis em 1925, de autoria do poeta Manuel Bandeira, e publicado pela primeira vez nesse mesmo ano na revista *Estética*, que logo desapareceu. Sua fama foi conquistada com a inclusão em *Libertinagem* (1930), obra que, segundo seu próprio autor, despertou grande admiração dos modernistas à época. Mário de Andrade (1967, p. 28) considerava *Libertinagem*, “o livro mais indivíduo Manuel Bandeira de quanto o poeta já publicou”.

Bandeira já havia escrito três livros: *A cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *O ritmo dissoluto* (1924), mas foi *Libertinagem* que consolidou seu valor literário, conforme demonstra um dos seus poemas mais esculturais, a seguir transcrito:

O CACTO

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessando na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade
[de iluminação e energia:

– Era belo, áspero, intratável.

A primeira impressão que toca os sentidos ao ler o poema é sua extraordinária visualidade, resultado de construção plástica muito bem arquitetada pelo uso expressivo das palavras. O cacto, a árvore-símbolo⁴ do Nordeste, é transportado para fora do seu habitat natural; sai do meio rural para se incorporar à paisagem urbana.

³ Aguinaldo José Gonçalves (1995) fez interessante estudo comparativo entre a concepção de Lessing e o quadro de El Greco.

⁴ A figura do cacto, como motivo recorrente na arte modernista brasileira, foi utilizada por outros artistas, como Tarsila Amaral e Lasar Segall.

O poema foi escrito em 1925, numa fase de intensa produção do poeta, que já morava no Rio de Janeiro, assumindo a crônica doença e uma vida solitária no seu quarto, mas tendo na memória o tempo em que viveu pela primeira vez em Petrópolis por volta dos três de idade: “De Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências”, dirá ele em seu *Itinerário* (p. 9).

Nesse período a história, o Brasil começava a experimentar grandes transformações sociais. Era o começo da industrialização, que desencadeou o processo rápido da urbanização, fazendo com que legiões de famílias deixassem a zona rural para se aventurar nos centros urbanos. A então Capital Federal era o destino mais atraente. Assim, o poema, fruto de uma construção altamente intelectualizada, que traz no seu bojo conceitos e conhecimentos de história da arte e de mitologia, evidencia essa fase de transição entre as agruras de um “seco Nordeste” e o conforto trazido pela modernidade.

Tendo ainda os olhos como observadores primeiros do texto, podemos verificar que o poema assume a própria configuração de um cacto gigantesco. Nesse sentido, os versos livres assumem tamanhos diversos. Nenhum tem a mesma quantidade de sílabas que um outro. O maior deles possui um número de pés mais do que o dobro do menor. A planta também possui uma configuração bastante assimétrica. Se colocarmos o poema sobre a figura de um cacto, vamos perceber que ambos se amoldam perfeitamente em sua aparente desarmonia de formas. Isso também ocorre com a estátua com suas variadas dimensões, tanto de altura quanto de largura.⁵

O último verso: – “- Era belo, áspero, intratável.” – o mais complexo de análise, tem a mesma função do suporte da estátua, e segura a energia vibrante dos seus movimentos. Esse mesmo verso foi escolhido por Mário de Andrade como a síntese da luta de duas forças resultantes da poesia de Bandeira: a essência “intratável” do indivíduo Manuel Bandeira e o lírico que tem nele (1967, p. 29).

Em sua aparente simplicidade de construção, o poema é dividido em três momentos representados pelas três estrofes, todas com número variado de versos. A primeira estrofe começa pelo processo descritivo, de caracterização, com o uso de uma linguagem de modulação épica, mas seca e objetiva.

Nos dois primeiros versos aparece a lembrança do mito grego: os gestos desesperados de Laocoonte estrangido pelas serpentes. O terceiro verso – “Ugolino e os filhos esfaimados” – é alusão direta à conhecida passagem do “Inferno” (Canto XXXIII, v. 13-78). Aqui, no 9º círculo do inferno, o mais profundo de todos, Dante ouve a história da morte trágica do conde Ugolino della Gherardesca, encerrado numa torre, condenado a morrer de fome juntamente com seus filhos:

Saber deves que fui conde Ugolino,
Que Arcebispo Rogério aquele há sido:
Direi qual nos juntou cruel destino.
Contar não hei mister como iludido
Por minha confiança, em cárcer posto.
Fui morto por maldade deste indido.
Não conheces, porém, que atroz desgosto
O meu fim precedera: atenção presta,
Quando ofendido fui verás exposto

Por vezes da prisão por breve fresta,

⁵ Antonio Candido (1996) apontou o processo metafórico da transferência de sentido utilizado por Manuel Bandeira nesse poema: “o cacto” (vegetal) equiparado, e igual à “estátua”.

Torre da fome – após o meu tormento,
Que há de a outros ainda ser funesta.

(DANTE, 1955, p. 147)

A morte imposta a Laocoonte e Ugolino guarda impressionante paralelismo com o perecimento do cacto. Os três morrem após sofrimento atroz, sem qualquer possibilidade de salvação. Os três são obstinados e lutam contra a sina cruel. Laocoonte não consegue livrar seus filhos do ataque inesperado das duas serpentes. Ugolino padece o martírio da morte pela fome, após assistir dolorosamente ao mesmo fim de seus filhos. O cacto é abatido impiedosamente por um “tufão furibundo”, que o arranca pela raiz, mesmo com seu porte gigante.

Não passa despercebida a força narrativa contida na primeira estrofe com o uso dos verbos no tempo imperfeito do modo indicativo: “lembrava”, “evocava”, “era”. O transcurso temporal – passado e presente – também se acentua nos contrastes do uso dos demonstrativos “aquele” cacto e “esta” terra de feracidades. Um mostra a distância; o outro, a proximidade em relação ao sujeito da enunciação. Que terra é essa? Seria o Brasil como seus problemas sociais ou apenas a cidade do Rio de Janeiro?

A segunda estrofe é marcada pelo uso dos verbos no pretérito perfeito do modo indicativo: “abateu”, “tombou”, “quebrou”, “impediu”, “arrebentou”, “privou”. Todos eles contendo forte carga significativa de violência com força irresistível. Em sua luta insana para não morrer, mesmo abatido, o cacto, como que por vingança, provoca estragos atrapalhando o conforto e a tranquilidade das pessoas. Num processo de identificação, o cacto pode representar o próprio poeta em seu duelo constante, mas resignado com o sofrimento, contra a implacável doença adquirida havia 20 anos.

A última estrofe, constituída de um único verso, introduzida no poema com o uso de travessão, indica a fala de um interlocutor vindo de fora. Quem seria ele? O encadeamento crescente dos três adjetivos – “belo”, “áspero”, “intratável” – que Mário de Andrade identificou como sendo qualidades antitéticas do próprio poeta, encarna o drama da criação artística a existência humana. Arte e ser humano se confundem e assumem as características de beleza (forma, plasticidade e caráter), aspereza (a arte e o ser humano podem ser rudes, e não apenas delicados e dóceis) e intratabilidade (arte e ser humano são difíceis de manipulação, isto é, são rebeldes e resistem à dominação).⁶

Conclusão

Como foi visto, o poema de Bandeira é modelar para os estudos de literatura comparada, na área das inter-relações da literatura com as demais artes; no caso, a escultura. O poeta brasileiro utilizou o mesmo processo artesanal da famosa estátua, apropriando-se de um mito da Antigüidade, para trazer o cacto, planta resistente e simbólica do Nordeste, para o ambiente da cidade, então em processo de rápido desenvolvimento urbano. O poema resgata a beleza da escultura com os seus gritos de dor. Até a fusão de estéticas antagônicas é perceptível na estátua e no poema. O grupo escultórico representa o apogeu do período Clássico Antigo (as formas bem delineadas e musculosas dos corpos) e a Era Helenística, notavelmente estampada na agonia da face e nos cabelos desgrenhados. O poema presta um tributo à tradição, com o uso de um verso decassílabo, e à ruptura, ao introduzir um longo verso livre. Tanto escultura quanto poema incorporam a tradição do passado, amalgamada na recepção de uma nova estética no presente.

Referências bibliográficas

⁶ Sérgio Motta (1991) e Davi Arrigucci Jr. (2000) fizeram acuradas análises desse poema.

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio: Livraria São José, 1957.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 1996.
- DANTE Allighieri. *A divina comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. Ilustrações de Gustavo Doré. São Paulo: Cia. Brasil Ed., 1955.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado.: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- HORÁCIO. *Introdução à poética clássica (Aristóteles, Horácio, Longino)*. Trad. Jaime Bruna. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MOTTA, Sérgio Vicente. A dialética do engenho – tradição e modernidade num poema de Manuel Bandeira, In: *Revista de Letras*. Unesp. São Paulo, 1991, v. 31, p. 45-60.
- PLINY the Elder. *The Natural History*. Vol. 36 “The History of Stones”. In: Perseus Digital Library Project. <http://www.perseus.tufts.edu>. Acesso em 6 de junho de 2008.
- VIRGÍLIO. *A Eneida*. Trad. David Jardim Júnior. Rio: Ediouro, 1993.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. 2ª ed. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993.