

CADMO

REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

28



CENTRO DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA
2019



CADMO

REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY



CADMO
REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

28

Editor Principal | Editor-in-chief
Nuno Simões Rodrigues

CH
CENTRO DE HISTÓRIA

Centro de História da Universidade de Lisboa

2019



CADMO
REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

Editor Principal | Editor-in-chief
Nuno Simões Rodrigues

Editores Adjuntos | Co-editors

Agnès García-Ventura (Universitat de Barcelona), Amílcar Guerra (Universidade de Lisboa),
Breno Batistin Sebastiani (Universidade de São Paulo), Rogério Sousa (Universidade de Lisboa)

Assistentes de Edição | Editorial Assistants

Ana Catarina Almeida, Catarina Pinto Fernandes, Denise Calado, Martim Aires Horta, Violeta D'Aguiar

Revisão Editorial | Copy-Editing

André Margado, Martim Aires Horta, Violeta D'Aguiar

Redacção | Redactorial Committee

Agnès García-Ventura (Universitat de Barcelona), Amílcar Guerra (Universidade de Lisboa), Ana Catarina Almeida (Universidade de Lisboa),
António Ramos dos Santos (Universidade de Lisboa), Armando Norte (Universidade de Coimbra), Breno Batistin Sebastiani (Universidade de São Paulo),
Cláudia Teixeira (Universidade de Évora), Elisa de Sousa (Universidade de Lisboa), Francisco Borrego Gallardo (Universidad Autónoma de Madrid),
Francisco Gomes (Universidade de Lisboa), José das Candeias Sales (Universidade Aberta), Loïc Borgies (Université Libre de Bruxelles),
Maria Ana Valdez (Universidade de Lisboa), Nelson Ferreira (EU Business School - Barcelona) Nuno Simões Rodrigues (Universidade de Lisboa),
Rogério de Sousa (Universidade de Lisboa), Saana Svård (University of Helsinki), Susan Deacy (University of Roehampton), Suzana Schwartz
(Universidade de São Paulo), Telo Ferreira Canhão (Universidade de Lisboa).

Comissão Científica | Editorial and Scientific Board

Antonio Loprieno (Universitat Basel), Delfim Leão (Universidade de Coimbra), Eva Cantarella (Università degli Studi di Milano), Giulia Sissa, (University of California, Los Angeles), John J. Collins (Yale University), Johan Konings (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia de Belo Horizonte), José Augusto Ramos (Universidade de Lisboa), José Manuel Roldán Hervás (Universidad Complutense de Madrid), José Ribeiro Ferreira (Universidade de Coimbra), Juan Pablo Vifa (Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Madrid), Judith P. Hallett (University of Maryland), Julio Trebolle (Universidad Complutense de Madrid), Ken Dowden (University of Birmingham), Lloyd Llewellyn-Jones (Cardiff University), Luís Manuel de Araújo (Universidade de Lisboa), Maria Cristina de Sousa Pimentel (Universidade de Lisboa), Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra), Marta González González (Universidad de Málaga), Monica Silveira Cyrino (University of New Mexico).

Conselho de Arbitragem para o presente número | Peer reviewers for the current issue

Agnes García-Ventura (Universitat de Barcelona), Amílcar Guerra (Universidade de Lisboa), André Carneiro (Universidade de Évora), Carlos Martins de Jesus (Universidade de Coimbra), Fábio Lessa (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Fernando Bermejo Rubio (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Inês de Ornelas e Castro (Universidade Nova de Lisboa), Inês Vaz Pinto (Sítio Arqueológico de Tróia), Isaías Hipólito (Universidade de Coimbra), Javier Andreu Pintado (Universidad de Navarra), José Luís Brandão (Universidade de Lisboa), Juan José Castillos (Instituto Uruguayo de Egiptología), Maria de Fátima Rosa (Universidade Nova de Lisboa), Marta González González (Universidad de Málaga), Pedro Carvalho (Universidade de Coimbra), Raquel dos Santos Fumari (Universidade Estadual de Campinas), Ricardo Duarte (Universidade de Lisboa), Susana Schwartz (Universidade de São Paulo), Victoria Emma Pagán (University of Florida).

Editora | Publisher

Centro de História da Universidade de Lisboa | 2019

Concepção Gráfica | Graphic Design

Bruno Fernandes

Periodicidade: Anual

ISSN: 0871-9527

eISSN: 2183-7937

Depósito Legal: 54539/92

Tiragem: 150 exemplares

P.V.P.: €15,00

Cadmó - Revista de História Antiga | Journal for Ancient History

Centro de História da Universidade de Lisboa | Centre for History of the University of Lisbon
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | School of Arts and Humanities of the University of Lisbon
Cidade Universitária - Alameda da Universidade, 1600 - 214 LISBOA / PORTUGAL
Tel.: (+351) 21 792 00 00 (Extension: 11610) | Fax: (+351) 21 796 00 63
cadmo.journal@letras.uilisoa.pt | www.centrodehistoria-flul.com/cadmo



This work is funded by national funds through FCT - Foundation for Science and Technology under project UID/HIS/04311/2013, UID/HIS/04311/2019 and UIDP/04311/2020.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

SUMÁRIO

TABLE OF CONTENTS

09 AUTORES CONVIDADOS

GUEST ESSAYS

11 MATERNIDADE E FILICÍDIO

MATERNITY AND FILICIDE

Maria de Fátima Sousa e Silva

31 THE ENEMY AT THE CITY GATES.

Seven against Thebes, 287-368

Marta González González

51 ESTUDOS

ARTICLES

53 DEUSES BANQUEIROS:

uma seleção de contratos paleobabilônicos de empréstimos
feitos por templos

BANKING GODS:

a selection of Old Babylonian temple loan contracts

Lucas G. Freire

77 A "TERRA BÍBLICA" DO PRIMEIRO TESTAMENTO:

construção de um espaço religioso

THE "LAND OF THE BIBLE" OF THE FIRST TESTAMENT:

building of a religious space

Sofia Beato

93 "A MALDIÇÃO DA MÚMIA".

Relatos na imprensa portuguesa sobre a descoberta do Túmulo de
Tutankhamon

"THE CURSE OF THE MUMMY".

Reports in the Portuguese press on the discovery of the Tomb of Tutankhamun

José das Candeias Sales & Susana Mota

- 119 A DIMENSÃO VISUAL DO CÂNONE NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA
THE VISUAL DIMENSION OF THE CANON IN CLASSICAL ANTIQUITY
Sílvia Catarina Pereira Diogo
- 139 A HÉLADE EM ROMA.
A recepção do estilo de vida da aristocracia ática através das *fabulae palliatae* de Plauto: a alimentação, as heteras e o *damnum*
GREECE IN ROME.
The reception of the lifestyle of the Attic aristocracy through Plautus' fabulae palliatae: the food, the hetaerae and the damnum
Álvaro Martinho
- 165 ALARGAMENTO DO DOMÍNIO ROMANO NA ITÁLIA CENTRAL EM MEADOS DO SÉCULO IV A.C.
EXPANSION OF ROMAN POWER IN CENTRAL ITALY IN THE MID-4TH CENTURY B.C.
Filipe Carmo
- 187 RIFLETTENDO (SU) LUCIO (ANNEO SENECA), UN POLITICO IN FILOSOFIA E UN FILOSOFO IN POLITICA
REFLECTING UPON LUCIO ANNEO SENECA, A POLITICIAN IN PHILOSOPHY AND A PHILOSOPHER IN POLITICS
Carlotta Montagna

219 NOTAS E COMENTÁRIOS

COMMENTS AND ESSAYS

- 221 OS TOPÓNIMOS PRÉ-ROMANOS DA HISPÂNIA:
a propósito dos *Monumenta Linguarum Hispanicarum*, VI
PRE-ROMAN TOPONYMS IN HISPANIA:
on the Monumenta Linguarum Hispanicarum, VI
Amílcar Guerra
- 235 HOMENAGEM A ALICIA MARAVELIA
TRIBUTE TO ALICIA MARAVELIA
Telo Canhão

251 RECENSÕES

REVIEWS

333 IN MEMORIAM

341 POLÍTICAS EDITORIAIS E NORMAS DE SUBMISSÃO

JOURNAL POLICIES AND STYLE GUIDELINES

A DIMENSÃO VISUAL DO CÂNONE NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

THE VISUAL DIMENSION OF THE CANON IN CLASSICAL ANTIQUITY

Sílvia Catarina Pereira Diogo

ARTIS-IHA, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

silviadiogo@campus.ul.pt |  : <https://orcid.org/0000-0002-6945-0822>

proposta: 02/12/2018 | aceitação: 30/09/2019
submission acceptance

Resumo

Neste estudo, dar-se-á conta dos significados subjacentes ao Cânone no período da Antiguidade Clássica. Após traçar a arqueologia do Cânone, enquadrá-la-emos numa análise teórica de base ontológica, repassada de hermenêutica, fundamentada, sobretudo, pela filosofia platónica – que aliás veremos ser auxílio recorrente na pesquisa –, permitindo-se a dois significados socioculturais artísticos – tais como os conhecemos, um no tratado, outro na sua prática operacionalidade, associados à ideia de Cânone – que subsumem para um terceiro significado unificador, mais homogêneo, perfazendo aquilo a que apelidamos de “dimensão visual do Cânone”. Interessa-nos, sobretudo, abordar a temática do Cânone duma perspectiva visual, comparada, pela filosofia, pela literatura e pela escultura na literatura, esferas estas subordinadas ao panorama da História e Teoria da Arte dos Clássicos.

Palavras-chave

Cânone, *Canon*, Policlito, Platão, Belo

Abstract

This research inquires about the several underlying meanings of the Canon in Classical Antiquity. We begin by tracing the archeology of the Canon, whereupon we proceed to analyze it ontologically, and hermeneutically, founded, essentially, on platonic reasoning – which we will be referring to along the text – allowing for two main significances to occur, one as the treaty, the other essentially as mechanic form. Both, which associate to the idea of Canon, subjoin under a third unifier meaning, rather homogeneous, that converts into that which we call the “visual dimension of the Canon”. We are particularly concerned about literature and sculpture in literature, both subjected to the framework of History and Theory of Classical Art.

Keywords

Canon, *Canon*, Polyclitus, Plato, Beauty

Introdução ao Cânone Grego

Desde o momento em que teve início o presente estudo, deparámos com duas grandes questões entre mãos, que dizem respeito a problemas de diagnóstico em retrospectiva: o historiador de arte versado nos temas da Antiguidade Clássica parece abordar a matéria do cânone pela perspectiva de Policlito (séc. V a.C.),¹ como um manual de regras visuais (ou talvez as apelidemos de regras de mimese), apreendidas tão somente pela capacidade fruitiva do indivíduo que as identifica; por outro lado, o historiador que se encarrega de estudar matérias posteriores à Antiguidade parece convencionar uma outra abordagem ao cânone, como tratado e tradição, pois não é certo que esta acepção de cânone, mais lata e encorpada, se transfere do mundo greco-romano em diante, pela acção de Plínio, o Velho, asseveramos –, para ser escolhida e vingar no universo da História da Arte?²

1 Somos, inevitavelmente, herdeiros dessa percepção canónica de Policlito, dessa consciência original de cânone. Ver notas 3, 6 e 11.
2 Quanto a isto, sugere-se, por exemplo, uma leitura lúcida de Eco (2000).

Francamente, não temos grande interesse em identificar o cânone nos seus diversos formatos tratadísticos, uma vez que estes foram previamente remoçados pela sua historiografia em notável trabalho veiculado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.³ Ao invés, somos impelidos a fazer o levantamento do cânone como “modelo” na literatura greco-romana, pois é evidente que ele se integra nessas superfícies literárias sobre que é discorrido. Ele existe, principalmente, em diversas descrições de estátuas na literatura (écfrase), ou descrições de figuras ilustres equiparadas a estátuas e/ou a deuses. Não nos parece inusitado dizer que o cânone, na sua versão operacional, isto é, na sua imediata apreensão visual, comunica o belo. O belo é, à vez, louvado na literatura.

Em termos gerais, o Cânone é a medida.⁴ Por evolução do lexema, passou a ser a norma, o conjunto de elementos que definem uma norma ou um conjunto entendido como essencial (no caso de um *corpus* literário), podendo ser comparado a uma experiência teórica levada a cabo pela sua materialização no mundo prático. Ele impõe um isolamento dos valores que reivindica em relação a tudo o que lhe é externo. E a hipervalorização das artes do passado, que caracteriza o cânone na sua vertente de tradição, como haste, é motivada pela construção de uma identidade como parte de um programa político e ideológico grego, cuja filosofia em torno do naturalismo faz valorizar as artes num enquadramento intelectual.⁵

Dando conta desta realidade, decidiu-se conceptualizar o cânone em três principais vertentes (no modelo ou *Doríforo* (séc. V a.C.), no Tratado e no Cânone, terceiro significado que une os dois primeiros), mais à frente com Platão – pela figura de autoridade que é este filósofo nas mais diversas disciplinas em torno da Antiguidade Clássica e do seu transporte para contexto hodierno –, seguindo em diacronia pelo espaço sociocultural greco-romano. Dado que o cânone assume dois grandes significados culturais, de modelo e de tradição, abriremos o estudo com a distinção entre estes dois prismas. Este será o ponto de partida fundamental para o

3 Afonso 2017.

4 Tomemos como nosso um excerto da designação de cânone encontrada na enciclopédia *Brill's New Pauly (DNP)*: “In general, canon means ‘measure’, which yielded the metaphorical and abstract meanings of ‘rule, paradigm, model, canon’ in various applications (such as a metric scheme, a prescriptive norm or paradigm of inflection in Greek philology and grammar, an exemplary artistic or literary model). . . . In rhetoric and literary criticism, the term canon is well documented to designate an exemplary model that should be followed (what today would be called a ‘classic’)” (Landfester 2011, 4, 1053).

5 Plin. *HN*. 34.19.124-132; 35.5.42-43, 8.46-48, 32.63-77; 37.6.38-40, 7-8, 41-43, 10.45-55; Tanner 2006.

bom entendimento do assunto e para que se possa identificar, a partir dos autores em estudo, o tipo de cânone a que eles poderão fazer menção nas suas obras. Temos, por isto, de reconhecer que é evidente que os excertos dos autores antigos seleccionados para o trabalho conduzem à dimensão visual do cânone, isto é, ao cânone como “modelo”, feita a identificação em plano literário.⁶

A Hermenêutica do Cânone

Se pretendemos reflectir sobre o objecto de estudo, neste caso, o cânone, na sua totalidade, em diálogo com o seu percurso histórico na Antiguidade Clássica e com o panorama artístico que o permeia, podemos, assim, dizer que o que se está a fazer é pensamento iconológico, mas porque não apelidá-lo de pensamento hermenêutico? Esmiuçemo-lo. Se por hermenêutica⁷ entendemos a ciência ou o ramo que se encarrega da interpretação, não será de todo despropositado aliar este conceito ao de cânone e, desta amálgama, retirar aquilo a que podemos chamar de “hermenêutica do cânone”.

O conceito de Cânone grego como matéria isolada e descontextualizada é coisa que não existe. Ele pode e deve ser entendido em duas grandes dimensões que o desvelam à luz de um enquadramento característico de uma época na História, a Antiga Grécia. E, para as designarmos, far-se-á uso de duas expressões tão bem conhecidas do vocabulário platónico, o mundo visível e o mundo inteligível,⁸ que

6 Este é um estudo que se debruça para os substratos linguístico e metatextuais gregos: não encontramos fundamento que justificasse a inserção de conteúdos de contexto histórico e sociológico porque não é esse o nosso propósito, para já. Resolvemos, então, subtrair certos aspectos histórico-contextuais e de circunstância que podem ser lidos nas epígrafes ou missivas prefaciais às obras mencionadas ao longo do texto, e apela-se a essa leitura ciente da remissão de detalhes sociais e de biografia.

7 Para um entendimento mais aprofundado sobre a hermenêutica, consultar Zimmermann (2015).

8 A propósito, destacamos o próximo excerto de Platão referindo-se à função do filósofo, de natureza asceta, e a relação do filósofo com a teoria das formas: “E o mesmo se aplica ao justo e injusto, ao bom e o mau e a todas as *formas*. Cada uma delas é ela mesma uma, mas porque elas se manifestam em todas as partes associadas a ações, corpos e em recíproca associação (as *formas* entre si), cada uma delas *parece* ser múltipla.” (Pl. R. 476a, 605b). Atenemos também nos seguintes excertos: “Olha agora, . . . se de tudo quanto dissemos se pode concluir que a alma tem grande semelhança com o divino, imortal, inteligível, uniforme, indissolúvel e como o que permanece sempre o mesmo e se comporta da mesma maneira; ao passo o corpo é um extremo semelhante ao humano, mortal, não inteligível, multiforme, dissolúvel e ao que nunca se comporta do mesmo modo. . . . Aproximar-se, porém, da espécie divina só é permitido a quem amou a sabedoria, não àquele que não se deu a filosofar, nem saiu do corpo completamente puro” (Pl. *Pbd.* 80a-b. 82b). Ver também Panofsky (1994, 17).

muito bem ajudam a separar e a situar as duas noções de cânone que estamos a tratar. Torná-las-emos cognoscíveis pela exacta separação que podemos estabelecer delas, a saber no que divergem, para que mais tarde possamos escrever uma concordância entre ambas e uni-las em pensamento hermenêutico. Existe, primeiro que tudo, o cânone como “medida”, numa dimensão sensível, em que o modelo plástico é representativo de características perfeitas;⁹ numa outra perspectiva, identificou-se o cânone na dimensão inteligível, a que, à conta da história, obedecem conjuntos de estilemas representativos do gosto dominante dos períodos históricos¹⁰ – um acumulado de selecções que moldam, também, a ideia de belo. Na perspectiva histórica, há uma consciência mais pragmático-conceptual dessa diferença formal e da evolução formal do cânone, incluído na sua pluralidade e nas várias versões que este assume pela mão da tradição artística.

O cânone, na acepção que primeiro identificámos, a “medida”, pertença do mundo sensível,¹¹ que podemos apelidar de restritiva e de aspecto quase “instrumental”, é como que mecanismo de diálogo que serve de utensílio à veiculação de mensagens pela transmissão visual. Ora é esta transmissão visual do cânone (veiculada sob as mais variadas formas, na literatura que é aqui a nossa fonte principal, depois nas estátuas clássicas) que o presente trabalho pretende destrinçar.

Note-se que o exercício sociocultural feito no mundo Helénico, no áureo período Clássico, de dotar de componente intelectual o ofício artístico e, sobretudo, o objecto de arte, que até então, e sobretudo na óptica de Platão (séc. V-IV a.C.),¹² era considerado inócuo,¹³ é, primeiramente, visível no tratado de Policlito, o *Canon*,¹⁴ sobre aquela que é considerada a sua maior obra – o *Doríforo*. Torna-se imperioso

9 Sobre este assunto, remetemos, invariavelmente, para o *Canon* de Policlito, sobre que discorre Plínio-o-Velho com acuidade em *História Natural*. Mais à frente falaremos sobre Policlito. (Plin. *HN*. 34.55).

10 Aqui, pode fazer-se menção à grande obra tratadística de Vasari (1949) ou Bellori (2005).

11 Relembramos que fundamentamos a nossa análise numa abordagem platónica.

12 Pl. R. 476a-b, *Soph.* 236a.

13 Para Platão, o artista e as artes em geral operam ao nível do mundo sensível, não sendo possível conduzir-se a uma mais ínfima aproximação entre a matéria e a Ideia. Se a arte e os artistas imitam o que os rodeia, é verdade que se ficam pelo exercício sensível no mundo visível. Pela designação que adquire o exercício sensível, Platão, que reduz este mundo à Forma – e note-se aqui o cuidado em alertar o leitor para o sentido que é atribuído ao conceito de Forma, pois na filosofia platónica, a Forma é equivalente à Ideia, adquirindo sentido de infinitude, mas para nós, pessoas hodiernas, adquire um significado redutor, uma vez que a Forma enclausura toda a espécie de contacto da Ideia com quaisquer propriedades do sensível ou que comuniquem com o sensível –, aproxima-o da abstracção. (Pl. R. 476a).

14 Quanto ao *Canon*, de Policlito, sabe-se que a totalidade deste tratado perdeu-se no tempo, somente existindo algumas passagens dele na obra de Galeno (séc. II), *De Placitis Hippocratis et Platonis*.

asseverar que a palavra cânone, o *Canon*, surgiu com Policlito, o que quer dizer que este é verdadeiramente o primeiro indício da existência do conceito de cânone tal como hoje o conhecemos.¹⁵ Só mais tarde esta designação pragmática expandiu para o sentido mais lato que dela temos, tal como concebido por Plínio, o Velho,¹⁶ em *História Natural* – de herança artística pela selecção de obras perfeitas do seu tempo.¹⁷ Noutras palavras, o cânone tem de início o significado de “modelo” e evolui, mais tarde, para a concepção aumentada de “tradição”, não deixando de existir um significado em detrimento do outro – eles coexistem, perduram e renovam-se no *kosmos* temporal.

Nomenclatura: cânone, cânone, Cânone e Cânone

Posto isto, para determinarmos a dimensão visual do cânone é preciso haver uma concordância entre as duas definições que identificámos para o cânone. É fundamental não descurar-se que a concepção mais lata associada ao cânone tenha sido consideravelmente mais dominante com o curso da História, uma vez que o sentido mais amplo do cânone permitiu ser-lhe reutilizado de forma teórica ao longo do tempo; similarmente, o sentido restritivo do cânone pôde ser invariavelmente associado a uma matriz visual aos poucos construída e reinterpretada, também ao longo do tempo. Embora estas duas dimensões existam, *a priori*, separadas, é de lembrar que uma não existe sem a outra, pois que uma leitura mais amplificada do cânone se espelha na outra mais restritiva. Isto acontece porque

15 Não só é notório Policlito ter providenciado à humanidade a primeira designação de cânone, como é admirável ele vir com este tratado e avançar em direcção ao progresso, ao dotar de virtuosismo e de componente intelectual a profissão artística, em oposição a Platão, por exemplo. (Landfester 2011, 4, 1053).

16 A propósito deste assunto, ver Plínio, o Velho (Plin. HN. 34.19).

17 As obras de arte gregas reúnem em si um conjunto de atributos que configuram a excelência e que as classificam como cânone, pois projectam o cânone; são depois copiadas porque são canónicas, o cânone é copiado e dessa cópia gera-se a tradição. A partir do étimo da palavra grega (de cânone) ela sofre uma evolução pelos tempos; em vez de modelo concreto vê-se transformada em modelo-tradição. Deu-se uma evolução de um significado objectivo (em Policlito) para um outro significado mais plural e abrangente (em Plínio). Para ser cânone, o modelo teve de ser primeiro aceite e aprovado numa comunidade artística relevante. E mediante que condições é feita essa aprovação? Não terá essa aceitação sido levada a cabo pela reprodução desse mesmo modelo? Suponhamos que sim, que a aceitação é feita pela reprodução generalizada dessas mesmas regras expostas no cânone de Policlito. Neste sentido, não nos parece inusitado afirmar que tanto a aceitação quanto o consenso só são consumados pela mimese deste mesmo modelo comensurável, que então passa a ser cânone numa comunidade artística relevante.

uma origina da outra, a base donde surgem e por onde operam é a mesma – isto é, a expressão da perfeição de determinada época –, ambas possuem significados equiparáveis, embora em diferentes escalas: homólogos de duas dimensões. Por esta ordem de ideias, propomos uma relação muito mais próxima, e, atrevemo-nos a dizer, uma reconciliação, entre as duas leituras conceptuais de cânone ao invés daquela mais afastada que hoje impera.

No que diz respeito à dimensão restritiva e visual, o cânone é também selecção e listagem: é selecção e listagem de vários componentes que configuram a perfeição ao nível visual e das artes. Assim sendo, e invocando a holística em auxílio do fenómeno que pretendemos ilustrar, que se opera de um estado de cânone para o outro: esta listagem supracitada, de atributos, em ponto pequeno e restritivo, é depois transportada para um contexto maior, donde se extrai o cânone na sua versão de tradição, que em si compreende obras consideradas perfeitas e artistas considerados perfeitos pelo gosto de época. Passam estes elementos a constituir essa selecção de perfeição, reunidos em si, na produção do artista, na matéria e génese, e na própria materialização artística de época, os tais elementos de perfeição apregoados pela primeira dimensão, mais pequena e palpável, de cânone.

Seja na sua dimensão mais reduzida ou na sua vertente mais ampliada, no cânone estão reunidas buscas insaciáveis pela perfeição, perfeição esta que diz respeito a uma determinada época e ilustrada tanto pela lógica e ordem formais (quanto ao cânone como modelo), quanto pelas listagens feitas a partir de uma pré-selecção do conjunto que se considera como máxima artística de uma época (no que respeita ao cânone como ilustrativo da tradição).

Propomos que, doravante, se utilizem as seguintes expressões a par dos três significados que podem ser dados à expressão cânone: o termo “cânone”, de caracteres desprovidos de floreos formais, terá equivalência ao cânone como modelo, a coisa comensurável, restritiva; “*cânone*”, em fonte cursiva, deverá corresponder à ideia ampliada de cânone enquanto tradição na sua dimensão histórica – visto que o *cânone* se inclui num domínio mais próximo do inteligível, quase que elevado ao plano erudito, achou-se correcto associar-lhe a forma cursiva; por “*Cânone*”, em letra maiúscula e cursiva, tenha-se o significado de cânone como um todo que em si incluía a reconciliação entre os dois significados associados a

esta palavra; e a “Cânone” corresponde o seu sentido lato, generalizado, como temos vindo a usar.

Arqueologia literária do *Cânone*

De agora em diante, seguem-se diversos excertos representativos do cânone na sua dimensão visual.

Sendo que o cânone está invariavelmente associado à *beleza*, comecemos por confrontar dois cânones visuais, de Platão e Policlito – duas verdades clássicas antagónicas no mesmo contexto histórico. Na realidade, não só na esfera platónica, mas também remontando aos escritos homéricos, aquilo que é verdade alia-se ao divino e, por conseguinte, ao que é belo.¹⁸ Nas civilizações grega e romana, a unidade predomina associada à concepção dominante de *kosmos*,¹⁹ assim como ao *Cânone*. O estudo de Jackie Pigeaud interpreta excertos do tratado de Policlito com especial interesse. Destacamos uma passagem fundamental desse mesmo estudo:

Galien, dans une passage que nos commenterons à loisir, nous parle d'un traité (*syngramma*) appelé le *Canon*, 'où Polyclète nous a enseigné les proportions (*symmétrias*) du corps; et, dit-il, il assura son discours par une réalisation, en fabriquant une statue répondant à la prescription du discours, et il donna à la statue, comme il avait fait pour le traité, le nom de *Canon*'. On est à peu près d'accord pour reconnaître dans le *Doryphore* cette statue du Canon.²⁰

18 A título de exemplo, considere-se o seguinte exemplo: “Divino é o que é belo, sábio, bom e quanto é do mesmo género; e nada contribui mais do que isto para a nutrição e crescimento das asas da alma...” (Pl. *Phdr.* 246e). Outro exemplo consta n’*A República*, no excerto “Alguma coisa que é ou alguma coisa que não é?” em que o “é?” refere-se aos conceitos de existência, verdade e belo. (Pl. *R.* 476).

19 Pl. *Ti.* 30a; Rodrigues 2017, 12-29.

20 Acrescente-se de igual forma a parte que segue: “. . . écrit Galien, ‘tous les médecins et tous les philosophes définissent la beauté du corps dans la *proportion des parties* et la santé dans la *proportion des éléments*’. . . Ils est difficile de douter qu’il y ait eu, à la période hellénistique, une discussion sur la beauté, et la formation d’une topique autor des définitions du *Canon* de Polyclète. . . . Pour revenir à notre texte, tous les philosophes et les médecins doivent adopter la définition canonique de la beauté comme proportion des parties entre elles et avec tout . . . Un corps qui maintient les rapports des parties organiques les unes par rapport aux autres sera le plus beau à voir” (Pigeaud 1995, 29, 36).

A leitura geral de Pigeaud feita ao *Canon* de Policlito é sintomática de uma exaustiva pesquisa, de base Antiga, cujas fontes vai enumerando ao longo do estudo. Afigura-se-nos, portanto, necessário dizer, a partir desta leitura, que o próprio Policlito vem provar que o cânone como um conjunto de fundamentos teóricos exequíveis necessita de materialização *in situ*, isto é, de atestado visual para que depois de apreendido visualmente se possa convencionar como regra. E, assim, nasce o nosso primeiro exemplo da dimensão visual do *Cânone*, que, de certa maneira, serve de motor à pesquisa e contribui para uma leitura tão menos heterogênea do conceito de *Cânone*.

Movimentemo-nos, agora, por um enquadramento ainda mais lógico da dimensão visual do cânone. Na Antiguidade, o *kosmos* estrutura-se ao racional. Platão, avesso às artes, todavia incontestável admirador da verdade, do racional e da proporção, elogia a prática artística da civilização egípcia que associa a um exercício de origem divina, de regras prescritas ao ser humano pela divindade.²¹ Na mitologia grega, encontramos semelhante ideia à de Platão, de que as práticas artísticas se originam com a divindade: na obra de Ésquilo (séc. VI-V a.C.), Prometeu afirma-se tutor dos homens, aquele que terá ensinado todas as artes ao sujeito mortal. Tal constata-se na seguinte passagem de *Prometeu Agrilhoado*:

Para eles inventei o número, cúpula do saber, e as combinações com as letras, memória de tudo, trabalho criador das Musas. . . . Em poucas palavras, ficarás a sabê-lo em síntese: aos mortais todas as artes vieram de Prometeu.²²

E um outro bom exemplo da generosidade divina aos homens, pelas artes, é encontrado na *VII Ode Olímpica* de Píndaro (séc. VI-V a.C.), sobre a formação da ilha de Rodas:

21 “ . . . It appears that long ago they determined on the rule of which we are now speaking, . . . these they prescribed in detail and posted up in the temples, and outside this official list it was, and still is, forbidden to painters and all other producers of postures and representations to introduce any innovation or invention, whether in such productions or in any other branch of music, over and above the traditional forms. (...) To effect this would be the task of a god or a godlike man,—even as in Egypt they say that the tunes preserved throughout all this lapse of time are the compositions of Isis” (Pl. *L. 656d-e, 657a-b*).

22 Esq. *P4. 460, 505* apud Rocha Pereira 1990, 191, 193.

E a deusa de olhos garços lhes concedeu superar todos os homens na destreza das mãos. Obras, semelhantes a seres vivos que caminhavam, seguiam pelos caminhos. E a glória deles era imensa. Para quem sabe julgar, a Arte sem falsidade é a que mais brilha.²³

Estas duas últimas passagens mostram-se instrutivas no sentido em que nos fazem reflectir sobre a construção do cânone em associação à mitologia.²⁴ E é pelo contributo destes dois excertos, mais o platónico, que podemos compreender que Platão sugere uma perfeição nas artes pela associação que ele próprio faz da arte à tarefa divina criadora – demiúrgica. Para ele, apesar de a arte ser coisa degenerada, corroída até, quando se lhe aplica estes termos de racionalidade, ligados ao papel da divindade, a arte consegue ganhar algum protagonismo – é evidente que não deixa de ser ofício adulterado – na sua obra, descortinada pelos modos como as personagens dos diálogos se referem a ela em momentos específicos, pelo léxico sereno, à junção de um leve entusiasmo pela matéria. A menção do cânone egípcio também nos diz que Platão havia de querer enquadrar semelhante disciplina na sua utópica “república” – a funcionar como que uma abstracção formal do exercício intelectual do filósofo em torno de *Ideia e Forma*.

E ainda quanto a Píndaro, contemple-se nos primeiros versos as “Obras, semelhantes a seres vivos que caminhavam” cuja expressividade do verso remete para uma concepção tão perfeita da obra de arte que esta atinge um estado de personificação.

A dimensão visual do cânone é especialmente desvelada quando a descrição de estátuas é feita em contexto literário. O cânone equivale à beleza, uma forma encontrada pelo homem heleno de tentar contactar mais de perto com a perfeição. O cânone procura a perfeição e a perfeição é bela. Os dois excertos seguintes são representativos dessa perfeição canónica pela simetria e pelo *belo*. O primeiro da autoria de Teócrito (séc. IV-III a.C.):

Mas anda lá, pega na túnica e no manto. Vamos ao opulento palácio real de Ptolomeu, ver Adónis. Ouvi dizer que a rainha ordenou qualquer coisa de belo. . . .’Atena venerável, que

23 Pínd. 7 *Od.* 50-54 apud Rocha Pereira 1990, 160.

24 Não menos importante neste quadro é o antropomorfismo: “In answer to him spoke lord Agamemnon: ‘Do not thus, mighty though you are, godlike Achilles, seek to deceive me with your wit; for you will not get by me nor persuade me’” (Hom. *Il.* 1.129-130). Conferir também Plínio, o Velho (Plin. *HN.* 34.9).

artistas os que as executaram! Que pintores os que desenharam tão perfeitas figuras! Que posições tão exactas, que movimentos tão certos! São vivas, não são tecidas. Que esperta coisa é o homem! Vale a pena olhar para ele, como está deitado no leito de prata, com a barba a despontar nas fontes, Adónis três vezes querido, amado até no Aqueronte!²⁵

O segundo excerto é extratado de Vitruvius (séc. I), sobre uma virtual correspondência entre a simetria do corpo humano e aquela de uma construção arquitectónica:

Therefore, if it is agreed that number was found out from the human fingers, and that there is a symmetrical correspondence between the members separately and the entire form of the body, in accordance with a certain part selected as standard, we can have nothing but respect for those who, in constructing temples of the immortal gods, have so arranged the members of the works that both the separate parts and the whole design may harmonize in their proportions and symmetry.²⁶

Nos deliciosos escritos de Luciano de Samósata (séc. II), encontramos em tom satírico, todavia não menos minucioso e rigoroso na descrição pelo emprego da sátira, importantes relatos sobre a *Afrodite* de Cnido, de Praxíteles, e o seu efeito naqueles que de perto contactam com ela. Note-se o efeito que as palavras produzem. Elas inspiram não somente à compreensão, mas também à elaboração de uma imagem.

Ora, tendo nós decidido aportar a Cnido, a fim de visitarmos o templo de Afrodite, onde é muito gabada a obra verdadeiramente “*afrodisíaca*” saída das mãos hábeis de Praxíteles . . . , dei uma volta por Cnido, observando, não sem grandes risadas, as figuras de barro lascivas, próprias da cidade de Afrodite.²⁷

. . . entrámos no templo. A parte central é ocupada pela deusa – uma belíssima obra de arte em mármore de Paros –, que sorri com uma certa arrogância, com um sorriso de boca entreaberta. Completamente nua, sem qualquer veste a envolvê-la, toda a sua beleza está a descoberto, com excepção das partes pudendas, que ela discretamente cobre com uma das

25 Theoc. *Id.*20, 80 apud Rocha Pereira 1990, 449, 453.

26 Vitruvius. *De arch.* 3.1.9.

27 Luc. *Am.* 11.

mãos. A arte do seu criador foi tão forte, que a natureza tão dura e tão resistente da pedra cede perante (a delicadeza de) todos os membros. Então Cáricles exclamou, como um louco fora de si: ‘*Ó Áres – disse –, o mais venturoso entre os deuses, preso na rede por causa desta deusa!*’; e ao mesmo tempo, avançando com os lábios sófregos, beijava-a, estendendo o pescoço o mais que podia. . . . Ora, o templo possui uma porta de cada lado, para os que pretenderem contemplar atentamente a deusa pelas costas, a fim de não deixarem dela nada por admirar. É, pois, muito cómodo, para quem entre pela outra porta, examinar a beleza traseira da deusa.²⁸

Note-se que pelo recurso à sátira Luciano evidencia o gosto grego pelo corpo masculino, de aspecto quase andrógino (talvez hermafrodita!),²⁹ que imperava no gosto da sociedade da época. Passaremos a transcrever alguns excertos particularmente elucidativos desse facto:³⁰

. . . um súbito espanto se apoderou de nós, à vista de tanta beleza. Então o ateniense, que momentos antes olhava para aquilo com indiferença, ao reconhecer as partes da deusa semelhantes às de rapazinho, exclamou em voz muito alta e ainda com mais fúria que Cáricles: ‘*Ó Hércules! Que dorso tão bem proporcionado! Como os flancos são carnudos, num abraço de encher as mãos! Como a carne das nádegas se curva tão graciosamente, nem demasiado magra e pegada aos ossos, nem exageradamente transbordante de gordura! Ninguém poderia exprimir como é suave a graça de duas covinhas marcadas de cada lado dos rins. São exactas as proporções da coxa da perna, que se estende em linha recta até ao pé. . . .*’³¹

Os visitantes depararam com uma mancha na estátua, ao que coube ao narrador algumas reflexões: “A própria alvura geral da pedra punha em evidência essa imperfeição. . . . julguei que aquilo que estávamos a ver se devia a uma imperfeição natural da pedra . . . , pois muitas vezes uma circunstância accidental impede belas obras de virem a ser perfeitas.”³² E remata o diálogo desta forma: “Julgando, pois, que aquela mancha negra era um defeito natural, mesmo assim

28 Luc. *Am.* 13.

29 Sobre este assunto e especificidades históricas, vide Marie Delcourt (1980). Também, Luciano de Samósata serve-se n’*As Imagens* de um exemplo masculino com o intuito de ilustrar a voz perfeita numa mulher. (Luc. *Im.* 13).

30 É também, n’*(Os dois) Amores*: “De facto o ateniense era servido por formosos moços, e todos os seus criados eram particularmente imberbes, permanecendo em sua casa até que lhes despontasse o primeiro buço . . .” (Luc. *Am.* 10).

31 Luc. *Am.* 14.

32 Luc. *Am.* 15.

admirei Praxíteles, pelo facto de ter dissimulado o defeito da pedra, pondo-o na parte menos susceptível de ser detectada.”³³ Após sumirem-se os sentidos em tanta beleza diz, por fim: “*Quer isto dizer que o género feminino, ainda que de pedra, se faz amar! Que seria, se víssemos uma tamanha beldade animada de vida!*”³⁴

Pela perfeição assume-se um estado de espírito mais elevado em torno das formas contempladas mas também dos contempladores, pelo elo infável da obra de arte com o espectador. Estes dois últimos extractos do texto de Luciano conduzem-nos, assim, a uma breve reflexão sobre o corpo na obra de arte da Antiguidade Clássica, que obviamente segue por um pensamento que configura a obra numa esfera matemática e científica: a forma abstracta não deturpa os sentidos nem a perspectiva, isto é, não sugere mais do que aquilo que lá está, não incita ao acto imaginativo. Simplesmente é e existe como tal. Já a forma mais complexa e naturalista permite que o olhar se demore e perscrute, pelo que a descoberta visual se faz acompanhar do pensamento, inevitavelmente ressurgido, e a imaginação ganha uma certa autonomia. É um acto mental mais demorado, não contido. Ora, compreendemos efectivamente que estas duas vertentes, que radicam na mesma disciplina, do número e da proporção, todavia caminham em direcções opostas.

N’*As Imagens*, de Luciano de Samósata, pode-se descobrir o ponto máximo da dimensão visual do cânone, após Policlito, pois se reconstitui a imagem perfeita de uma mulher (de nome Panteia) pela receita do “cânone literário”. As personagens descrevem uma mulher, segundo eles, de beleza divina, muito rara, conjurando os mais célebres artistas e as mais belas obras, a fim de comporem o seu físico a partir dessas estátuas, donde se extrai o culto do cânone grego.³⁵ Nos diálogos abundam referências a estátuas, linguagens metafóricas pela alusão a estátuas, as mais diversas personificações pela escultura, e outras menções que tais. É, por isso, evidente que a “estátua” se assume como canónica neste período romano, pois nos parece que ela quase transcende a comensurabilidade que é inerente ao cânone, passando a escultura (e quem nela está representado, assim como o seu escultor) – e pelo acto de reprodução em massa de que é alvo no tempo da civilização romana, que

33 Luc. *Am.*

34 Luc. *Am.* 17.

35 Luc. *Am.* 4-5.

resulta, também, naquilo a que podemos chamar de culto do cânone –, enquanto obra acabada, a deter um certo domínio sobre o conceito de cânone. E através de inversões do platonismo, a ideia toma plena forma terrena no corpo das estátuas, configurando, assim, uma aura canónica renovada, neoplatónica.

O próximo diálogo inicia com: “Licino – Essas, companheiro, são as mais belas, . . . apresentar-te-ei, com base em todas elas, uma única imagem, que possua a excelência de cada uma (em particular).” Após o que continua com qualidades físicas roubadas de várias esculturas.³⁶ Colmata-as pois com renovada prescrição para os ornamentos externos, contanto que a “medida” do aspecto seja extraída da bula de Praxíteles.³⁷ Na certeza de uma imagem acabada, o belo acomete-se-lhe: “Que é que te parece, ó Polístrato? A imagem sairá bela? Polístrato – Com certeza... desde que esteja completamente acabada...”³⁸

Mais à frente no diálogo, colaboram também pintores e poetas na composição visual do conjunto. Sobre os dentes, falam da proporção e da semelhança destes com pedras preciosas e marfim; por fim, diz Licino: “. . . numa palavra, uma grande maravilha e uma visão que ultrapassa a beleza humana”.³⁹ Não de todo satisfeitas com o resultado de tamanho empreendimento, as personagens dão conta da componente intelectual em falta na construção da mulher perfeita e propõem corrigir esse falho elemento: “. . . necessito de colaboradores para (traçar) esta imagem, e não apenas de escultores ou de pintores, mas também de filósofos, a fim de produzir uma obra segundo os seus cânones e exhibi-la modelada de acordo com as antigas normas plásticas”.⁴⁰ E remata Polístrato: “Então, se estás de acordo, reunamos já a nossas imagens: aquela que tu modelaste, a do seu corpo, e as que eu

36 Atravemo-nos a extractar: “Da (Afrodite) que vem de Cnido toma somente a cabeça, pois não vai precisar do resto do corpo, que está despido; no que respeita à cabeleira, ao rosto e ao belo traçado das sobrancelhas, deixá-los-á ficar tal qual Praxíteles os fez, e no que toca à ternura dos olhos, juntamente com o seu brilho e a sua graciosidade, também isso a eloquência manterá, segundo o gosto de Praxíteles. As maçãs e toda a parte da frente do rosto serão tomadas de Alcámenes e da (Afrodite) dos Jardins (de Atenas). Além disso, as pontas das mãos, a harmonia dos pulsos e a flexibilidade dos dedos a terminarem muito finos, também serão da (Afrodite) dos Jardins. A (Afrodite) Lémnia, de Fídias, fornecerá o contorno de todo o rosto, a delicadeza da face e o seu nariz bem proporcionado. Além disso, ela (a eloquência) tomará da Amazona a linha dos lábios e o pescoço.” (Luc. *Am.* 5).

37 “A *Sosandra* e *Cálamis* ornamentá-la-ão com toda a decência. E o seu sorriso será grave e contido, tal como o daquela; também serão de *Sosandra* a simplicidade e o decoro do seu vestuário, com excepção da cabeça, (que ficará) descoberta. E quanto à medida da altura, ficará muito próxima da (Afrodite) de Cnido. Realmente este aspecto deve ser medido segundo Praxíteles.” (Luc. *Am.* 6).

38 Luc. *Am.*

39 Luc. *Am.* 9.

40 Luc. *Am.* 12.

tracei, as da sua alma; e compondo de todas elas uma só, lancemo-la num livro, a fim de que todos – os contemporâneos e os vindouros – a admirem. . . . constituirá um retrato mais fiel (da pessoa), ao representar conjuntamente a beleza do corpo e a virtude da alma.”⁴¹

Tendo ou não tendo existido um propósito lúcido, Luciano de Samósata traça efectivamente n’*As Imagens* uma evolução do significado do cânone. A imagem feminina da bela Panteia, representativa do cânone, serve de espelho à estratificação dos componentes que vão sendo aduzidos pouco a pouco a um resultado final coeso na matéria e pleno de significado. Esta imagem utópica feminina, que numa primeira fase é “reduzida” (aqui em força o bom uso da linguagem platónica) aos constituintes terrenos e numa segunda etapa se socorre da componente inteligível, a virtude da alma,⁴² faz com que as duas esferas actuem em simbiose. Disto tudo origina o significado que propusemos, ao início deste trabalho, de *Cânone* como organismo onde abundam tanto cânone quanto *cânone*.

Cânone e, por extensão, mimese: mote para interpretações futuras

Sobre a *beleza* grega, podemos presumir que ela decorre de um processo de renovação e de amadurecimento do cânone, de aspecto comensurável, pela Antiguidade Clássica, mas que em contexto Clássico não deixa de constituir e resumir-se ao cânone quando a inspecionamos sob uma lente pragmático-dialéctica. Assim, apesar de tudo o que descortinámos, alertamos quanto às duas dimensões separadas, que delineámos inicialmente neste trabalho, da palavra “cânone”, por um lado o modelo, por outro, a tradição. Na eventualidade de se não produzir uma simbiose de ambos os termos e acepções, isto é, não havendo compatibilidade entre os dois estados de cânone que foram discutidos, a concepção de cânone enquanto modelo passa a induzir numa interpretação de base platónica em que a ideia, a razão e/ou a teoria são incompatíveis com o concreto e o visível.

41 Luc. *Am.* 23.

42 Luc. *Am.* 10.17.20.22.23.

Pretendemos que essa interpretação de incompatibilidade figure apenas na filosofia platónica. Mas nessa impossibilidade, eis que surge espaço para lacunas na ontologia do cânone – que até então pretendemos abafar com a reconciliação de ambas as acepções de cânone –, que fazem com que o seu posicionamento no quadro da *mimesis*, a que lhe destina a filosofia platónica, seja bruscamente questionado pelo quadro teórico moderno. Platão cultivava uma ideia de belo sendo que a Natureza deve reflecti-la e a arte deve, na sua essência, imitá-la. Quanto mais perfeita for a imitação, mais bela é a obra de arte e mais próxima da ideia pura de belo vai estar. A mimese tem como objectivo aproximar-se da perfeição, portanto. Mas a mimese não é a perfeição. Todavia, Platão destina o cânone para a *mimesis*. A par desta leitura, acompanhada de Platão, emitir-se-ão perguntas de resposta agitada, tais como: mas se cânone e *cânone* forem porventura incompatíveis, não seria, pois, mais correcto dizer que o cânone é inconciliável com a *mimesis*? Se nestes parâmetros apurados o cânone adquirir sentido mecanizado pelo elo terreno e pela reprodução – como coisa reproduzível e que gera reprodução – e a *mimesis*, por outro lado, for qualidade depurada e mística, próxima de tudo quanto é belo e verdadeiro – a resposta é simples: o cânone, visto separadamente, apenas como modelo e leis esvaziados de conteúdo intelectual, na sua prática operacionalidade, é evidente que sim, é inconciliável com a *mimesis*, porque se assume como esqueleto vazio de substância/ideias. Mas, por outro lado, se virmos o cânone pela concepção de *Cânone*, tal como ajuizámos, em que o modelo operacional é também teórico, esbatemos as barreiras que o fazem desaproximar da *mimesis*, e torna-se dessa forma conciliável com ela. Posto estas meditações, admitimos ser o cânone um conceito plural integrado numa História da Arte onde não cabem restrições, em contínua associação com o seu homónimo de base fundamentalmente tradicional e intelectual – o *cânone*.

Mais a mais, a mimese põe-nos perante um problema fenomenológico porque é lida com uma identificação aurática e inefável – estaremos a restringir o seu significado *ad nauseam*? Terminamos com uma questão de peso – ao analisarmos o passado através de uma perspectiva hodierna, será o *Cânone* arte ou é morfologia da arte? Ele participa da arte, é parte essencial dela e comunica com ela; está permanentemente em associação com a arte. Mas convenhamos que o *Cânone* é teoria, teoria morfológica – Teoria da Arte! E sendo que é teorização

também ganha conotação estética e valor estético.⁴³ Devemos por isto dizer que o cânone/*Cânone* é a estética da Antiguidade Clássica? O *kosmos*, a unidade e a ordem tornados visuais e visualizáveis pelo cânone, um imaginário helénico tão rico e profundo, reestruturaram-se em contornos palpáveis aos sentidos mortais. O *Cânone* é, antes de mais nada, matriz de formas e para as formas.

43 Becker 2008, 134.

BIBLIOGRAFIA

- Afonso, Luís Urbano. 2017. *Cânones Artísticos, Coleções e Mercados de Arte em Três Grandes Unidades Geoculturais (c.1550-c.1650): Uma Abordagem Comparativa*. Sumário pormenorizado da lição para a obtenção do título de agregado. Universidade de Lisboa.
- Clark, Kenneth. 1960. *The Nude: A Study of Ideal Art*. Middlesex: Penguin Books.
- Cooper, John, ed. 1997. *Plato: Complete Works*. Indianapolis: Hackett.
- Delcourt, Marie. 1980. *O Mito de Hermafrodita*. Lisboa: Arcádia.
- Dodds, Eric Robertson. 1988. *Os Gregos e o Irracional*. Trans. Leonor Santos B. de Carvalho. Lisboa: Gradiva.
- Dubois, Claude-Gilbert. 1985. *L'Imaginaire de la Renaissance*. Paris: PUF.
- Ginsburgh, Victor, Weyers, Sheila. 2006. "Persistence and Fashion in Art. Italian Renaissance from Vasari to Berenson and Beyond." *Poetics* 34 (Setembro):24-44. doi:10.1016/j.poetic.2005.07.001
- Grimal, Pierre. 1951. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 2.^a ed. Linda-A-Velha: Difel.
- Godley, Alfred Denis. 1920. Herodotus. *The Histories*. Cambridge: Harvard University Press.
- Landfester, Manfred, ed. 2006-2011. Brill's New Pauly, *Encyclopaedia of the Ancient World: Classical Tradition*. Vol. IV. Leiden: Brill.
- Lesky, A. 1995. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Magueijo, Custódio, ed. 2012. Luciano de Samósata. *Luciano, II*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- . 2013. Luciano de Samósata, *Luciano, VII*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Morgan, Morris Hicky. 1914. *Vitruvius: The Ten Books on Architecture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Murray, Augustus Taber, trans. 1924. Homer. *The Iliad*. Cambridge: Harvard University Press.
- Panofsky, Erwin. 1994. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martin Fontes.
- Pigeaud, Jackie. 1995. *L'Art et le Vivant*. Nantes: Gallimard.
- Rackham, Arthur, ed. 1958-1968. Pliny, the Elder. *Natural History: In Ten Volumes*. London: William Heinemann.
- Rocha Pereira, Maria Helena. 1990. *Hélade: Antologia da Cultura Grega*. 5.^a ed. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- Rodrigues, Nuno. 2017. "Três mitos gregos de caos e de ataxia." *Phoenix* 23:12-29.
- . 2006. "A donzela de marfim. A agalmatofilia como representação estética na Antiguidade Clássica." *Artis* 6:61-71.
- Tanner, Jeremy. 2006. *The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zimmermann, Jens. 2015. *Hermeneutics: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

CH

CENTRO DE HISTÓRIA
