

PAULO MARTINS

Vt Pictura Rhetorica

PAULO MARTINS

é professor da
FFLCH-USP e autor
de *Algumas Visões
da Antiguidade*
(7 Letras).

PRESSUPOSTOS

H

omologias entre o verbal e o não verbal são frequentes na Antiguidade Clássica, não só como forma de estabelecimento de certa unidade “estética” – com o perdão do anacronismo –, ou mesmo artística, entre técnicas discursivas, mas também como procedimento argumentativo que – em chave dos *exempla*, das comparações, dos paradigmas – ensina, convence e deleita.

Pensando diacronicamente tais homologias, isto é, a relação do verbal com o não verbal, tem-se a aproximação entre artes específicas, basicamente *a pintura e a poesia*. *Auctoritates* poéticas e/ou filosóficas antigas circunscreveram, pois, essa confinidade no limite bem específico, e isso pode ser observado não só em Simônides de Ceos – Plutarco é fonte¹ –, como também em Aristóteles na *Poética* e na *Política*, afora o próprio Horácio na *Epístola aos Pisões*, superando aí pelo menos cinco séculos de distância.

No primeiro caso, Simônides de Ceos, ao propor que “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala”, salienta primeiramente a carência da pintura em relação à poesia, pois aquela é silenciosa e essa falante, verbal que é. Entretanto, ao construir a primeira metáfora – pintura é poesia silenciosa –, o poeta amplia o grau de importância da pintura uma vez

¹ Plutarco, *A Glória dos Atenienses*, 346 F.

que ela contém a própria poesia. Assim, além de ser propriamente pintura, poesia também é. Portanto, apesar de uma carência, tem-se a amplificação do cerne pictórico, pois esse contém poesia.

A segunda metáfora dessa homologia arcaica diz respeito à poesia em comparação com a pintura, propondo, assim, uma inversão de papéis entre “sujeito e predicado” se pensarmos na primeira metáfora. O que o poeta opera é agora a caracterização da poesia a partir da pintura, igualmente, continuando a amplificar, porém há que se pensar que a predicação da primeira metáfora já explicitara a maior importância da poesia em relação à pintura e, na segunda, ele amplifica aquilo que servira de elemento amplificador, afinal a poesia (que é falante e pode suprir a carência da pintura, que é muda) pode também conter qualidades específicas da pintura que seguramente atentam para sua capacidade de visualização, digamos, mental. Assim, Simônides apresenta, por assim dizer, sua tese de φαντασία já que é predicado da poesia ser pintura.

Aristóteles, por seu turno, apresenta certa homologia² entre a pintura e a poesia decisivamente em três momentos da *Poética* e em pelo menos um na *Política*. A primeira diz respeito ao objeto da imitação e põe em questão as pinturas de Polignoto, Páuson e Dionísio a fim de esclarecer e estabelecer relação entre elas e os gêneros poéticos elevados, baixos e médios de acordo com o objeto da imitação. Polignoto é elevado, Páuson é baixo e Dionísio é médio. Diz o Estagirita: “os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto³ representava os homens superiores; Páuson⁴, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós” (Aristóteles, 1973, 1448a).

Portanto, ele predica os poetas a partir não de uma metáfora, como fizera Simônides, mas por meio de um símile: “os poetas imitam [...] como o fazem os pintores” (ὡςπερ οἱ γραφεῖς). Ele mesmo já teria dito que a metáfora era mais poética do que o símile, na *Retórica*. Assim, o que fez foi distanciar-se dessa linguagem mais poética para explicitar a comparação. Curiosamen-

te, esse trecho de Aristóteles não coloca a imagem do poeta como superior à do pintor, não havendo, portanto, qualidades em um que não haja em outro. Para Aristóteles, assim, pintor e poeta estão não só no mesmo nível como a sua função de imitar ocorre tal e qual.

A segunda passagem diz respeito à constituição de caracteres dentro da tragédia em 1450a. Diz o filósofo que pode haver tragédia sem caracteres, mas não pode haver sem ação. Em artigo já citado propus:

“Ao tratar dos *éthe* da tragédia, mais uma vez Aristóteles propõe a aproximação entre pintura e poesia. Não sem antes reafirmar a preponderância da ação, elemento sem o qual não há tragédia, afirma que, da mesma forma que há tragédia de caracteres e sem caracteres, o mesmo ocorre entre a pintura de Polignoto e de Zêuxis. Enquanto o primeiro é um *agathós ethográfos*, a pintura do segundo não tem caracter” (Martins, 2011).

O que podemos supor do fato de Polignoto ser um *ἠθογράφος* e Zêuxis não realizar uma pintura com caracteres é que o primeiro mais se aproxima de um modelo específico e o segundo constrói seu modelo de beleza. Não é isso o que nos interessa aqui, mas sim a homologia: tanto a arte verbal da tragédia como a arte visual da pintura podem ser realizadas com ou sem caracteres e isso, em certa medida, singulariza a primeira enquanto generaliza a segunda.

Explicamos. O fato de termos uma tragédia sem caracteres, primeiramente, não indica ausência de personagens, mas tão somente uma tragédia sem personagens específicos, generalizados, portanto; já a tragédia de caracteres é aquela cuja ação é realizada por caracteres específicos e facilmente reconhecíveis, por exemplo: sua ira faz Aquiles, sua astúcia, Odisseu, sua capacidade de fundar cidades, Eneias, e assim por diante.

A pintura de Polignoto, um *ethógrafos*, tem equivalência nesse tipo de tragédia constituída por caracteres “histórica e misticamente” pautados, portanto mais fiéis as suas características modelares. Já a pintura

2 Sobre a homologia aristotélica, há um texto meu no periódico *Phaos* (Martins, 2011).

3 Cf. Pausânias I, 18, 1; I, 22, 6; 9, 4, 2; 9, 25, 1-31, 12. Pintor parietal de meados do século V a.C. Cf. Plínio, o velho – *HN*, 35, 42; 35, 58 e 35, 122-3; Lucas, 1972, p. 103.

4 Segundo Lucas (1972, p. 64), em seu comentário à *Poética*, seja a personagem comentada por Aristófanes em *Os Arcanenses*, 854 (“He corresponds to Hegemon the parodist, it is possible that he painted caricatures”).

de Zêuxis, generalizante que é, apresenta-se carente de características específicas “histórica e miticamente” estabelecidas. A beleza de Helena é uma beleza genérica, talvez, digamos, “simulacro de beleza em si” e, portanto, não “a beleza em si”, pois essa é irrepresentável se pensarmos platonicamente, já que apenas existe como ideia.

A ausência de modelos de tragédias e de pinturas com essas especificações, entretanto, nos impede de aferir com precisão a lição aristotélica, nesse caso. Porém, talvez, a reutilização da homologia entre a pintura de Zêuxis e a arte verbal, reciclada séculos após a escritura da *Poética*, venha a ser significativa ao seu desvelamento. Devemos pensar em Cícero e Dionísio de Halicarnasso.

ZÊUXIS EM CÍCERO

No início do segundo livro de seu tratado *Sobre a Invenção*, Cícero propõe como exórdio do livro uma anedota, cuja finalidade é o estabelecimento de metáfora, ou mesmo alegoria, para que, a partir de uma homologia discursiva (entre o verbal e o não verbal), apresente ao leitor o seu projeto retórico. Essa homologia, seguramente, por seu turno, afasta-se da lição aristotélica, pois nela há a imposição em um polo passivo de um gênero em prosa e, mais do que isso, um gênero doutrinário, a retórica (atividade/gênero meio), e, num polo ativo, a arte pictórica específica de Zêuxis de Heracleia (atividade/gênero fim), distanciando-se daquela homologia cuja aproximação era entre duas artes fins: a pintura em vários níveis e a tragédia, a comédia e mesmo a poesia lírica, a aceitarmos a possibilidade de um gênero cujo centro seja os homens como nós.

A homologia ciceroniana é enunciada da seguinte forma:

“Isso também ocorreu com nossa intenção, já que escrevíamos uma arte retórica: não propus um único paradigma do qual todas as partes devessem ser seguidas por mim,

qualquer que fosse a espécie, quando parecesse que isso fosse necessário. Ao contrário, num único local, de todos os escritores reunidos, tomei aquilo que cada um parecesse prescrever vantajosamente. E escolhi de vários engenhos e recolhi as melhores partes. Desses, pois, aqueles que são dignos do nome e da memória, nenhum me parecia dizer tudo de bom nem só coisas excelentes. Pelo que pareceu tolice ou afastar-me de algo bom de alguém que inventa, se por ele fui tocado no seu vício, ou, também, me aproximar do vício ao qual fui conduzido por algum bom preceito” (Cícero, 2006, 2, 2, 4).

A primeira informação que nos parece útil é a relação entre o que foi apresentado no trecho da “anedota”, que veremos a seguir, e aquilo que daquele momento em diante será observado por Cícero. Esse *isso* – anafórico por excelência – introduz o trecho e retoma a ideia contida nos parágrafos anteriores do exórdio: “Isso também aconteceu com a nossa intenção”, menos literalmente, “da mesma maneira”. Assim, o introito aponta que aquilo que Zêuxis fez ao pintar, Cícero, ao escrever uma *ars dicendi*, fará. A alegoria, portanto, se repete. As características da pintura de um estarão presentes na arte retórica do outro.

A pintura de Zêuxis, dessa maneira, é predicação à retórica ciceroniana. As qualidades contidas na primeira arte são aplicadas à segunda. Mas quais são as qualidades dessa pintura? Como Cícero as relata? Existe coincidência entre a leitura que Cícero faz da pintura de Zêuxis e aquela que está contida na *Poética* de Aristóteles ou é construída por Dionísio de Halicarnasso no *De Imitatione*?

Essas são algumas questões que devem ser respondidas neste texto a fim de que se tenha com precisão, de um lado, a concepção exata do projeto retórico ciceroniano de juventude, e, de outro, a avaliação ciceroniana da pintura de Zêuxis para que possamos suprir, nesse caso, a carência de cultura material.

Vejam, pois, no início do livro II (1, 1), como Cícero aponta as qualidades dessa

pintura. Primeiramente apresenta o pintor Zêuxis, dizendo que à época excedia aos outros pela qualidade de seu trabalho (“*longe ceteris excellere pictoribus existimabatur*”) e que fora convidado pela cidade de Crotona para pintar no templo de Juno daquela cidade um retrato de Helena de Troia (“*ut excellentem mulieris formae pulchritudinem muta in se imago contineret, Helenae pingere simulacrum velle dixit*” – ele disse desejar pintar uma representação [*simulacrum*] de Helena a fim de que a imagem muda em si mesma contivesse a excelente beleza da forma da mulher).

O primeiro ponto que nos parece fundamental nesse início é a apresentação do agente da pintura: ele excede a todos em seu tempo. Se a intenção de Cícero é estabelecer um ponto de contato entre a sua retórica e a pintura de Zêuxis, nos parece óbvio que ele irá se apropriar também da *auctoritas* do pintor. Dessa maneira Cícero também excede aos outros em seu tempo.

A segunda questão que se impõe diz respeito ao desejo do pintor (*dixit velle*) e, por força de consequência, do próprio doutrinador: “pintar uma representação de Helena para que a imagem muda em si contivesse a excelência de beleza da forma feminina”. Essa informação aproxima alegoricamente a beleza da forma feminina em excelência de representação da arte retórica que deseja Cícero, uma imagem eloquente que em si contivesse a excelência de beleza da forma retórica.

Em um momento subsequente, o insigne orador informa que os crotoniatas, receptores da pintura, julgam o pintor como o melhor nesse gênero de pintura cujo objeto é a forma e/ou a beleza feminina. Diz Cícero: “*Quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare saepe acceperunt, libenter audierunt*” (“Assim, os habitantes de Crotona, que a miúdo ouviam dizer que ele superava aos demais pintores ao pintar o corpo de mulher, de bom grado, ficaram satisfeitos”). Dessa forma, dentro da alegoria construída, Cícero traz para seu texto o assentimento do auditório à sua proposição de retórica, assim como

os habitantes de Crotona fizeram com o famoso pintor.

Já em outro trecho (2, 2) encontramos o cerne da alegoria e da homologia ciceroniana:

“Assim, Zêuxis perguntou-lhes se havia lá formosas virgens. Por sua vez, eles o conduziram imediatamente ao ginásio e a ele apresentaram muitos rapazes, reconhecidos por serem de extrema beleza. Porquanto, há tempos, os crotoniatas tiveram a primazia inegável entre todos pela força e pela beleza dos corpos e trouxeram para casa honradíssimas vitórias de certames de luta com máximo louvor.

Como, pois, ele admirasse verdadeiramente a beleza e os corpos, eles falaram: ‘As irmãs virgens deles estão em casa, podes, assim, a partir deles supor a beleza delas’. ‘Apresentai-me, pois, as mais bonitas destas virgens, peço, ele disse, enquanto pinto aquilo que vos prometi para que ao retrato mudo, a partir de um modelo vivo, a verdade seja transferida’” (Cícero, 2006, 2, 2, 2).

Algumas questões devem ser analisadas nesse divertido trecho. Uma é a questão dos pré-requisitos de seleção de modelos de Zêuxis e de Cícero. Como a representação de Helena é o simulacro da beleza da forma feminina, nada mais natural que buscasse entre as crotoniatas as mais belas para que fizesse a sua Helena. Sua intenção em buscar entre as de Crotona é questão fundamental, pois não seria verossímil que o pintor desconhecesse seu critério de beleza feminina, porém, por outro lado, preocupava-o a validade de seu preceito de beleza entre seus, por assim dizer, “clientes”.

A negativa inicial dos habitantes da cidade em apresentar as virgens e a subsequente negativa de Zêuxis em aceitar os irmãos das virgens como modelos, ambas impõem certa reflexão mais atenta do que a simples diversão – efeito de sentido – que o trecho nos provoca. Busca o pintor um modelo que, como tal, deve conter em substância elementos que representem o belo para os habitantes de Crotona. Busca o pintor um modelo que represente o mesmo gênero –

entenda-se aqui como sexo – do elemento a ser pintado (Helena de Troia).

Para Cícero, talvez nem a primeira questão, tampouco a segunda, interfira na homologia que deseja estabelecer, mas vale a pena nos debruçarmos sobre ela. Se entendermos que Zêuxis não está preocupado com a beleza em si, mas com a beleza corrente para os habitantes da cidade, isso eliminará a carga idealista atribuída muitas vezes à passagem. A beleza em si não possui representação (*doxa*) no mundo sensível, logo dela não trata Cícero, nem Zêuxis. Estão eles, sim, preocupados com um modelo, com um paradigma de beleza e, nesse sentido, preocupam-se com o decoro, com o *aptum* do discurso verbal para o primeiro e não verbal para o segundo. A beleza construída pelo pintor aos habitantes da cidade é a mesma que ele, Cícero, deseja construir ao oferecer a Roma seu tratado sobre a invenção retórica.

Por outro lado, ciceronianamente, ou melhor, retoricamente, não há como estabelecer homologia entre coisas desiguais. Portanto, aquilo que para Zêuxis é regido pelo *sexo* do modelo para Cícero será, dentro da alegoria criada, regido pelo *gênero* textual do modelo. A passagem, portanto, é essencial à compreensão do projeto de Cícero.

A última questão suscitada nesse pequenino trecho é a afirmação final de Zêuxis: “*dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur*” (“enquanto pinto aquilo que vos prometi para que ao retrato mudo, a partir de um modelo vivo, a verdade seja transferida”). A transferência de verdade ao ser representado, a partir da observação da realidade concreta, é a delimitação de um verossímil ciceroniano. Não se trata aqui da verdade em si, novamente, mas tão somente da atribuição de certa verdade – a crotoniata – ao *simulacrum*. É necessário que pareça verdadeiro e não que seja verdadeiro. Ademais, sabe Zêuxis ser isso impossível, afinal é o retrato de Helena que ele realiza, e Helena não há mais, portanto, o modelo... E mesmo que fosse o retrato de um modelo existente e extraído da

realidade, não deixaria de ser representação, que, mediada pelo construtor, está sempre sujeita às suas idiossincrasias e, assim, sempre verossímil por mais calcada que esteja no modelo.

Mas qual contribuição traria essa questão, apresentada na anedota, ao projeto de Cícero? Parece-nos que há na obra ciceroniana a indicação ao interlocutor de que aquilo que está a propor como doutrina é, a partir da delimitação de modelos estudados nas escolas de retórica em Roma, uma síntese possível, uma recolha que, de acordo com o padrão comum entre os romanos, é reconhecidamente decorosa, além de atentar para o que é “*dulce et utile*”. Isso, assim, delimita um verossímil e assenta a *auctoritas* de Cícero. Vejamos como ele confirma essa autoridade:

“Então, os habitantes de Crotona a um único local conduziram, por uma decisão pública, as virgens e ao pintor deram o poder que desejasse para escolher. Ele, por sua vez, escolheu cinco, cujos nomes muitos poetas propagaram à memória porque foram aprovadas pelo juízo dele que devia tê-lo justíssimo sobre a beleza. Julgou, com efeito, que não podia encontrar em um só corpo tudo que procurava para [representar] a beleza, pois que a natureza nada cultivou perfeito em todas as partes uma única espécie. E, assim, como [a natureza] não haveria de possuir o que tivesse dado em abundância a muitos, se tudo tivesse concedido a um único tudo, ela presenteia a cada um de vantagens em cada parte, tendo unido as desvantagens” (Cícero, 2006, 2, 2, 3).

Cícero encaminha a construção do “cânone de Zêuxis”, afinal o pintor, ao realizar a eleição dos itens mais significativos em beleza em cada uma das virgens e de anteriormente tê-las selecionado (“*ille autem quinque delegit*”), *auctoritas* que é nesse gênero de pintura feminina, reúne tais elementos em uma única representação. A transferência da alegoria, dessa forma, continua, e Cícero não só aponta como construiu seu próprio repertório (“*copia rerum et uerborum*”), como também indica

que sua autoridade é um poder de escolher, concedido pelo seu público (“*potestatem eligendi dederunt*”), assim como ocorre com o pintor de Heracleia.

Outra questão suscitada por esse trecho é a capacidade da arte de “corrigir” a natureza. Se a natureza não concede a uma única forma todos os elementos belos e faz-se necessário que o artista reúna esses itens, construindo um paradigma de perfeição ou um cânone de beleza, a *auctoritas* pauta-se realmente numa “*potestas eligendi*”, que se fia, como já vimos, no decoro (*aptum*) com o qual o pintor e o retor constroem seus objetos.

ZÊUXIS EM DIONÍSIO DE HALICARNASSO

A essa mesma anedota de Zêuxis, assim Dionísio de Halicarnasso (1929, frag. 31, 1, 1) nos apresenta:

“Por isso, importa que compulsemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. Na verdade, pela observação continuada, a mente do leitor vai assimilando as características do gênero, tal como a lenda diz ter acontecido com a mulher de um camponês. Conta-se que um camponês, feio de aspecto, tinha receio de se tornar pai de filhos semelhantes a ele. O mesmo medo, porém, ensinou-lhe a arte de ter filhos bonitos. Juntou imagens belas e habituou a mulher a contemplá-las. Depois, quando a ela se uniu, conseguiu gerar a beleza das imagens. Da mesma forma, com as imitações dos discursos se gera a similitude, sempre que alguém procura rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos e, como que reunindo de várias nascentes um só caudal, o canaliza para sua mente. Ocorre-me confirmar com um exemplo o que acabo de dizer. Zêuxis era um pintor muito admirado pelos habitantes de Cro-

tona e estes, quando ele estava a pintar um nu de Helena, mandaram-no ver, nuas, as raparigas da cidade, não porque fossem todas belas, mas porque não era natural que fossem feias sob todos os aspectos. O que em cada uma havia digno de ser pintado reuniu-o ele na figuração de um só corpo. Assim, a partir da seleção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela. Também tu, da mesma maneira, tens a possibilidade de procurar no teatro formas de antigos corpos, de colher o melhor do seu espírito e, ao juntares a tudo isto o dom da erudição, de modelar não uma figura que se desgasta com o tempo, mas sim a beleza imortal da arte”⁵.

A primeira observação que deve ser feita acerca desse trecho do *De Imitatione*, é justamente o fim diferenciado, determinado pela obra em que está inserida a referência. Enquanto em Cícero a referência aparece num tratado de retórica que cuida da invenção, esse surge num tratado que observa a imitação. Enquanto o primeiro é parte da construção retórica, pois que é o momento de seleção de argumentos e os seus respectivos lugares, o segundo cuida da observação da tradição para efetivação da obra.

Propõe também Dionísio que é importante que os que desejam compor estejam em frequente e direto contato com as obras antigas para que extraiam delas matéria (ἴλη) de argumento e o desejo de emulação (ζήλον). Além disso, também diz: “pela observação continuada, a mente do leitor vai assimilando as características do gênero”.

Para ilustrar, inicialmente o autor apresenta uma *narratio* que conta a história de um feio camponês que temia que sua ausência de beleza fosse transferida aos filhos que viesse a ter, assim o medo disso lhe ensinou a mostrar repetidas vezes para sua mulher imagens bonitas para que ela aprendesse a ter filhos dessa forma. A essa narrativa o autor acrescenta a anedota de Zêuxis, apresentada com algumas pequenas diferenças, entretanto, com uma excelente conclusão, a de que, “a partir da seleção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela”.

5 Tradução de R. M. Rosado Fernandes.

PERFEIÇÃO E BELEZA

Ocorre assim que a reflexão levantada pela anedota, a consequente construção da alegoria ciceroniana e o estabelecimento da homologia discursiva estão a serviço da perfeição e da beleza do resultado da arte, esta, sim, capaz de produzir imagens acima daquilo que a própria natureza oferece. Vejamos o tratamento que Cícero dará à questão da perfeição na obra *Orator*.

No *De Inventione*, a questão que se coloca não pode ser considerada uma questão de matiz platônico, dado que não só a pintura como o tratado de Cícero e seu projeto retórico levam em consideração modelos existentes no mundo real e concreto. Tal visão obtura-se com o passar do tempo, já que, no *Orator* (III, 10), Cícero faz sim referência direta ao pensamento platônico. Vejamos:

“Como nas formas e nas imagens há algo perfeito e excelente a cujo tipo imaginado referem-se para imitar⁶ aquelas coisas que, próprias, não ocorrem sob nossa visão, assim vemos na alma a imagem da eloquência perfeita, buscamos a sua imagem com os ouvidos”.

A essas formas de coisas, o mais sério autor e mestre não só do pensar, mas também do escrever, Platão, chama-as de “*idéas*”. Ele nega que (essas formas) sejam

engendradas e afirma que sempre existiram e estão contidas na razão e na inteligência. Outras coisas nascem, morrem, fluem e modificam-se e não permanecem as mesmas por muito tempo num único e mesmo estado. O que quer que seja que exista, portanto, é discutido a partir do método racional⁷, isto é, deve ser conduzido à forma originária de seu gênero.

Assim, podemos concluir que a característica da obra ciceroniana sofre uma variação que pode ser resumida da seguinte maneira:

“E se os estudiosos, também, em outros estudos, preferissem escolher entre muitos os mais valiosos a aprovar para si um único, exclusivamente, esbarrariam menos na arrogância e não persistiriam tanto nos vícios na obra e sofreriam muito pouco por sua ignorância. E se nesta minha *arte* fosse semelhante àquele na *ciência da pintura*, provavelmente esta nossa obra se *distinguisse* mais do que na sua a nobre pintura dele. Pois eu tive a possibilidade de escolher mais exemplos a partir de um maior repertório do que ele teve. Ele, uma de uma cidade e de um número de virgens que, então, havia, pôde escolher; para mim, de todos, quaisquer que tenham sido desde o mais longínquo princípio desta preceptiva de então até nosso tempo, apresentados os repertórios, qualquer que me agradasse, tive a possibilidade de escolher”.

6 Dativo de finalidade com gerúndio.

7 Hendíades, *De Quo Ratione et Uia = De Quo Rationale Uia*.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- CÍCERO. *On Invention. Best Kind of Orator. Topics*. Translated by H. M. Hubbell. Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- _____. *La Invención Retórica*. Traducción de Salvador Núñez. Madrid, Gredos, 1997.
- DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *De Imitatione Fragmenta*. Ed. H. Usener and L. Radermacher, Dionysii Halicarnasei quae exstant, vol. 6. Leipzig, Teubner, 1929.
- _____. *Tratado da Imitação*. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa, INIC, 1986.
- LUCAS, D. W. *Aristotle Poetics, Introduction, Commentary and Appendixes*. Oxford, Oxford University Press, 1972.
- MARTINS, Paulo. “Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis – uma Leitura da Pintura Antiga Clássica Grega”, in *Phaos*. Campinas, IEL/Unicamp, 2011, pp. 99-122.