

Telmo Corujo dos Reis (2021). Representações da velhice na escultura grega antiga: Alguns exemplos. In Joaquim Pinheiro (coord.), *Olhares sobre o envelhecimento. Estudos interdisciplinares*, vol. II, pp. 153-161.

DOI: 10.34640/universidademadeira2021reis

ISBN: 978-989-8805-65-2

Nota de edição: Respeitou-se a norma ortográfica seguida pelos Autores.

© CDA, Universidade da Madeira

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização dos editores e dos seus autores. Os capítulos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Representações da velhice na escultura grega antiga: Alguns exemplos

TELMO CORUJO DOS REIS

Universidade da Madeira / Centro de Estudos Clássicos

telmo.reis@staff.uma.pt

enviado a 26/01/2021 e aceite a 22/02/2021

Este artigo foi primeiramente apresentado, sob forma de comunicação, intitulada “A representação da velhice na escultura grega antiga - alguns exemplos”, no Vº Colóquio “Olhares sobre o Envelhecimento”, organizado pelo Centro de Desenvolvimento Académico, da Universidade da Madeira, *Programa Universitário para Seniores*, que decorreu no Auditório do Colégio dos Jesuítas, nos dias 24 e 25 de Novembro de 2016.

Resumo

Quando se pensa em escultura grega, as representações que preenchem imaginário colectivo evocam a beleza superior das divindades pagãs, a esmerada perfeição física dos corpos de atletas vencedores ou a etérea formosura de jovens mulheres. De uma “estátua grega” não se espera, em geral, a representação de um ser humano envelhecido. O presente artigo propõe-se explorar este tema, procurando sondar até que ponto será esta percepção correcta, que razões terão levado os Gregos a evitar, em parte significativa do seu percurso civilizacional, representar plasticamente a velhice na escultura monumental e, por fim, quando e porquê começaram a fazê-lo. Para concluir, ilustrar-se-á o desenvolvimento da representação escultórica da velhice com quatro exemplos, todos de figuras masculinas, dois relevos funerários e duas esculturas de vulto redondo, que serão, em momento próprio, objecto de um breve comentário.

Palavras-chave: civilização grega; escultura grega; arte do retrato; envelhecimento.

Abstract

When one thinks about Greek sculpture, the representations that fill the collective imagination evoke the superior beauty of pagan deities, the painstaking physical perfection of the bodies of winning athletes or the ethereal beauty of young women. From a “Greek statue”, one does not expect, in general, the representation of an ageing human being. This article aims to explore this issue, trying to probe to what extent is this perception accurate, what are the reasons that have led the Greeks, in a significant part of their civilizational route, to avoid plastically represent the old age in monumental sculpture and, finally, when, and why they started to do so. To conclude, we will illustrate the development of the sculptural representation of old age with four examples, all of them of male figures, two funerary reliefs and two sculptures of round figures, which will, in due course, be the object of a brief commentary.

Keywords: Greek civilization; Greek sculpture; portrait art; ageing.

De um modo geral, os manuais de história ensinam que a civilização grega desponta por meados do séc. VIII a. C., indicando-se como marco cronológico a realização da primeira olimpíada, em 776 a. C. A história desta civilização prossegue, depois, até 146 a. C., ano em que a Grécia passou a integrar os domínios do Império Romano.

Neste âmbito cronológico, a escultura grega de dimensões monumentais aparece bastante cedo, datando os mais antigos exemplos de meados do séc. VII a. C. e sucedendo-se as obras num crescendo gradual de perfeição técnica e estética.

A periodização tradicional desta forma de arte compreende fases que, com poucas variações, são divididas do seguinte modo (Rocha Pereira, 2012, p. 590 e segg.): período arcaico (de 650 a 480 a. C.); período clássico primitivo ou período severo (de 480 a 450 a.C.); apogeu do clássico

(de 450 a 380 a.C., com escultores como Policeto, Fídias e Míron); período clássico tardio (de 380 a 325 a.C., com escultores como Escopas, Praxíteles e Lisipo) e período helenístico (de 325 a 146 a. C.). Note-se, desde já, que as representações da velhice pertencem caracteristicamente às duas últimas fases, ou seja, principiam no séc. IV e estendem-se até ao séc. II a. C.

Quanto aos usos da escultura, os principais, entre os antigos Gregos, terão sido o religioso (as estátuas dos deuses e a ornamentação escultórica dos templos, categoria em que se incluem também as estátuas dos devotos consagradas às divindades); o atlético (estátuas dos atletas vencedores nos jogos sagrados que se celebravam em Olímpia, Delfos, Corinto e Nemeia); o político (que imortalizava em efígie um indivíduo que se tivesse destacado por altos feitos em benefício da sua *polis*) e o funerário (tipologia que, do séc. V a. C. em diante, passou a guarnecer os monumentos funerários dos mais abastados). A estas quatro funções poder-se-á acrescentar uma quinta, subsidiária das anteriores, a ornamental (Pinto et al., 2006, p. 156).

Destas quatro categorias, a única em que surgem regularmente representações da velhice é, por razões que não carecem de explicação, a escultura funerária. Também a escultura política, tomada em sentido lato, virá a incluir, numa fase bastante tardia, espécimes admiráveis deste tipo de representação. Veremos dois exemplos de cada um deles.

Poder-se-á perguntar por que evitaram os escultores gregos, nos períodos mais significativos da sua história, representar plasticamente a velhice. Não seriam eles capazes de particularizar os traços físicos e psicológicos resultantes do processo de envelhecimento? O facto é que também evitavam representar os traços característicos da infância. Diga-se, desde já, que explicação para estas circunstâncias não parece ser o resultado directo daquelas limitações técnicas que encontramos nas obras de épocas mais recuadas.

A questão apresenta uma complexidade que se exige a respostas simples e directas. Importa ter presente que estamos a abordar apenas uma forma artística: a escultura, de vulto redondo ou em relevo, de escala monumental. E até aí a questão não deve ser abordada em termos absolutos. Além do carácter muitas vezes fortuito da recuperação dos monumentos arqueológicos, podemos encontrar excepções notáveis como, por exemplo, a figura do Velho Adivinho do pedimento Este do Templo de Zeus, em Olímpia.

Trata-se da representação de um homem que patenteia traços fisionómicos correspondentes a uma idade avançada (e que permitem a sua identificação), tais como uma calvície acentuada, rugas na testa, uma postura encurvada que não prescindia do apoio de um bordão, agora desaparecido, e a perda de tónus ao nível dos músculos do tórax. Acrescente-se que a sua policromia, hoje completamente perdida, o podia representar com o remanescente do cabelo e a barba grisalhos ou encanecidos, num acumular de traços que não deixam dúvidas quanto à sua idade. Ora a ornamentação escultórica deste templo é um dos melhores exemplos do período clássico primitivo (ou período severo), estando datada de cerca de 460 a.C. (Janson, 1989, pp. 131-132).

Se volvermos o nosso olhar para outras formas de expressão artística, a representação de seres humanos de idade avançada (sobretudo homens, mas também mulheres) aparece desde períodos muito recuados. Na literatura, os mais antigos exemplos encontram-se nos Poemas Homéricos, nos alvares da civilização grega, e abundam na poesia dramática, tanto na tragédia como na comédia.

No período arcaico, tais representações ocorrem também, desde muito cedo, nas artes plásticas, mormente na ornamentação pictórica da cerâmica de figuras negras (e, mais tarde, também na de figuras vermelhas) e ainda em pequenas placas ornamentais ou estatuetas de bronze. Nestes casos, a representação de um idoso faz-se por via da acumulação de traços fisionómicos conotados com uma idade avançada. Patrizia Birchler Emery, que tem investigado este tema profunda e exaustivamente, apresenta-os nos seguintes termos:

Five distinctive features were used in Archaic Greece to indicate the old age of men. They do not all have the same strength of characterization, some appear only in combination with others, and they all have their restrictions. Their function as identifying marks is not absolute and depends upon the context in which they appear.

These distinctive features, in order of frequency, are (i) baldness; (ii) white beard and/or white hair; (iii) wrinkles; (iv) posture of bent body and stick; (v) other physical traits, for example emaciation" (Emery, 1999, p. 17).

A estátua do Velho Adivinho de Olímpia pode, como vimos, ter sido caracterizada por estes cinco traços, retendo actualmente quatro deles, o que significa que o seu autor já dispunha de um repertório formal consagrado pela tradição pictórica. No referido pedimento, cujas figuras se dispõem como os actores num palco, temos Zeus ao centro, seguindo-se, de um lado, Enómao e sua mulher, Estéropé, e, do outro, Pélops e a sua pretendida, Hipodamia, filha de Enómao. A presença do Velho Adivinho reforça a dimensão trágica da cena, pois ele antevê, com um arrepio de angústia que se patenteia na sua expressão facial e no seu braço direito retraído, o estratagema de Pélops para conseguir a vitória na corrida que lhe dará a mão de Hipodamia e que resultará na morte de Enómao.

A resposta às questões acima formuladas pode eventualmente residir, pelo menos em parte, no sistema político-social que dominou a Grécia até perto do final do séc. IV a. C., ou seja, até ao momento em que as cidades-estado gregas perderam a sua independência em resultado da conquista por parte da monarquia macedónica. Até então, o mundo helénico caracterizara-se pela existência de múltiplas cidades-estado, ou *poleis*, unidades políticas independentes e em que acabaram por prevalecer, em maior ou menor grau, regimes democráticos.

Neste contexto, o horizonte último que polarizava as vidas individuais era a *polis*. Ela constituía um "sistema de vida", modelando os cidadãos que a integravam, algo que o poeta Simónides descreve de modo lapidar, quando afirma que "a *polis* é mestra do homem". Três conceitos chave davam forma ao regime democrático (Rocha Pereira, 2012, p. 181): *isonomia* (igualdade perante a Lei), *isocracia* (igualdade no acesso ao poder) e *isegoria* (igualdade no uso da palavra). Por outro lado, o receio de que este regime pudesse degenerar levou à criação de uma medida preventiva famosa, o *ostracismo*, pelo qual um cidadão demasiado influente podia ser afastado da cena política por um período que podia chegar aos dez anos.

No contexto da *polis*, "os membros da sociedade cívica que acedem ao espaço público convivem cada vez mais como semelhantes, *homoioi*, e como iguais, *isoí*", escreve Philippe Nemo, acrescentando que, "surge um homem totalmente novo, o *cidadão*, aquele que não só sabe que é, mas também que pretende ser igual aos seus semelhantes segundo o direito e a razão e, portanto, em dignidade" (Nemo, 2005, p. 21). Compreende-se que um sistema que valorizava acima de tudo a igualdade entre os cidadãos olhasse com suspeitosa reserva a

valorização do singular, do individual, do particular. Esta poderá ser uma das causas que levava os escultores a representar tipos ideais, o jovem adulto imberbe ou o homem barbado na idade madura, no caso das figuras masculinas, a jovem mulher, no caso das femininas. Estas formas representam o equilíbrio, o apogeu físico, sendo a infância e a velhice encaradas como desvios.

Neste quadro civilizacional, cuja plenitude corresponde, em termos artísticos, ao apogeu do período clássico (de 450 a 380 a.C.), o que se procurava representar não era o que singularizava cada fisionomia, mas antes o que a aproximava das demais, numa perspectiva profundamente idealizada:

Trata-se da representação de protótipos, de modelos únicos, que reuniam em si próprios todas as aspirações que se esperam do tipo de figura representada. Isto significa que se procurava realizar a imagem absolutamente perfeita, aquela que o autor tinha idealizado na sua mente e que não existia no mundo real. Não era a busca da beleza no sentido que hoje entendemos, sendo mais apropriado qualificá-la como a busca da perfeição.

Os rostos e acções nestas esculturas são atemporais, irreais, quase metafísicas. Fosse um deus, um animal ou um atleta, o escultor representava sempre a sua imagem sem semelhanças relativamente ao seu meio imediato, tentando transpor para o metal o intangível, a essência, a ideia. (González García et al., 1992, pp. 76-78).

Assim se explica que estátuas de autores diferentes deste período acabem por representar quase sempre o mesmo tipo físico.

Poder-se-á igualmente conjecturar que a não representação escultórica da velhice esteja também, de algum modo, relacionada com a forma como os Gregos concebiam os seus deuses. Desde Homero, as divindades gregas tinham como características principais “serem luminosas e antropomórficas [...]”. Em vez de potências ocultas e terríveis, temos formas claras, que se comportam e reagem como seres humanos superlativizados” (Rocha Pereira, 2012, pp. 110-111):

Na sua quase totalidade [os deuses] distinguem-se por uma superlativização das qualidades humanas, são mais altos, mais fortes, mais belos (com exceção de Hefestos, que é coxo), possuem em mais elevado grau a *aretê* e a *timê*. E, sobretudo, são os que existem sempre [...], não conhecem a velhice nem a morte [...] e a sua vida é fácil [...]. Contudo, como a noção de eternidade não existe ainda (esboçada em Górgias, aparece em Platão e Aristóteles), os deuses não têm fim, mas têm começo no tempo. (Rocha Pereira, 2012, pp. 112-113).

Ora, a concepção antropomórfica dos deuses gregos postula, de algum modo, o seu contrário, ou seja, a divinização da própria figura humana, valorizando-se, na representação escultórica daqueles séculos, os traços mais característicos das divindades e evitando-se o que lhe pareceria estranho.

Seja como for, esta situação virá a alterar-se no decurso do séc. IV a. C., período que corresponde, na escultura, ao classicismo tardio. Nesta época, o sistema das *poleis* entra em declínio e as cidades-estado acabam por perder a independência quando a Hélade, já bastante enfraquecida pela Guerra do Peloponeso, é conquistada por Filipe II da Macedónia, pai de Alexandre, o Grande. Uma sociedade marcadamente igualitária cedia passo a uma outra, em

que a existência de um rei e dos seus directos colaboradores significava a passagem a um sistema social estratificado.

Aos cidadãos, de quem antes se esperava que tomassem em mãos, em pé de igualdade, as rédeas do governo das suas cidades-estado, era agora vedado o acesso ao pleno poder. Esta mudança afectou profundamente o modo como o indivíduo perspectiva o seu lugar no mundo. Não tendo já como horizonte último a vida e os interesses da *polis*, o pensamento dominante ver-se-á presa de uma dupla tendência antagónica, até mesmo paradoxal, traduzindo-se, por um lado, numa visão que se compraz na análise do singular, do peculiar e, por outro, numa visão cosmopolita do mundo em que o horizonte do indivíduo se alarga da sua pequena cidade-estado para abarcar o mundo inteiro. O Epicurismo e o Estoicismo, a duas grandes escolas filosóficas que surgem neste período, irão consagrar uma e outra visão do mundo.

No campo da literatura, comparem-se, por exemplo, as comédias de Aristófanes, autor da chamada “comédia antiga”, em que abertamente se discute a actualidade, os assuntos relevantes da *polis*, com as comédias de Menandro, autor da “comédia nova”, psicológica e individualista, em cujo enredo deixa de haver lugar para uma tal abordagem, cingindo-se a acção das personagens aos seus interesses particulares.

Na escultura, estas alterações terão como resultado o desenvolvimento da arte do retrato, que se afirma desde meados do séc. IV a. C. com a obra de Lisipo, retratista de Alexandre o Grande. Neste âmbito:

The technical advances which encouraged the development of the portrait in the fourth century and also in the Hellenistic period involved the recently acquired ability to produce individual likenesses. Although it is difficult for us to judge how faithful the portraits were, in the fourth century it is clear that sculptors were able to create individual faces. The portrait of Socrates may not have been a perfect likeness, but it does not display the same features as Pericles, whereas the Diskobolos, Doryphoros and Diadoumenos have almost the same face. (Bruneau, 2002, p. 104).

Paralelamente à arte do retrato, verifica-se também um alargamento do leque das representações humanas que, além da idade ideal da juventude e da idade madura, passa a incluir de modo corrente a velhice e a infância, com o reconhecimento assumido das especificidades de cada uma delas.

Na arte funerária, desenvolve-se a escultura das estelas que assinalavam os túmulos dos indivíduos mais abastados. Tratava-se normalmente de um pilar encimado por uma edícula com um relevo. Os mais belos exemplares procedem do *Kerameikos*, o cemitério de Atenas. Nelas predominam as cenas de interior, em que somos confrontados com aspectos da vida privada. Por essa razão, é este tipo de escultura rico de informações, mas o tom de pungente tristeza lembra-nos a cada passo a sombria razão da sua existência (Rocha Pereira, 2012, p. 589).

Propomo-nos dois exemplos. O primeiro terá sido esculpido entre 375 e 350 a. C., e encontra-se actualmente em Nova Iorque (figura 1). Nele depara-se-nos uma cena interior, em que um homem barbado surge, em primeiro plano, sentado a três quartos numa cadeira. Um outro homem, igualmente barbado, perfila-se diante dele, à nossa esquerda, também a três quartos. Um e outro unem as suas mãos direitas. Por detrás da cadeira, à nossa esquerda, surge a representação de uma mulher, que pousa ternamente a mão esquerda no ombro da figura do

ancião, enquanto com a direita afasta o manto que lhe recobre a cabeça. Entre as duas figuras, ao centro, surge de pé, esbatendo-se contra o fundo, um jovem em que parece despontar a primeira barba. Trata-se de uma cena familiar em que o que supomos ser o homem mais velho, sentado, se prepara para uma jornada longa e sem regresso, ao mesmo tempo que se despede daqueles que lhe são mais caros, talvez um filho, uma nora e um neto. O conjunto, com a sua suave tonalidade melancólica, revela ainda um idealismo próprio do período anterior. O ancião sentado, que se depreende ser o mais idoso, apresenta ainda uma compleição robusta, limitando-se a representação da sua velhice a uma postura corporal ligeiramente encurvada.

Figura 1. Estela funerária de um homem. Mármore, 375 - 350 a. C., Nova Iorque.

O segundo exemplo foi descoberto na Ática, no leito do rio Ilissos, e encontra-se em Atenas (figura 2). Serviu para assinalar o túmulo de um jovem caçador. Este assume a nudez heróica, denunciando a influência da escultura de tipo atlético. Está voltado a três quartos para o espectador e tende a concentrar em si todas as atenções. Acompanha-o a figura recurvada de um ancião, talvez o seu idoso pai. Representado de perfil, estriba-se num bordão, cofiando a longa barba. Contempla com dolorosa emoção aquele em quem terá depositado todas as esperanças, como se apenas agora as reconhecesse irremediavelmente perdidas. Do lado oposto, a figura de um menino, possivelmente um criadito, aninha-se, meio adormecido, a um canto,



tolhido por uma dor cuja compreensão ultrapassa os seus tenros anos. A figura deste caçador, identificado como tal pela presença do seu cão fiel e por um pequeno bastão usado para caçar lebres, surge assim como a representação da idade perfeita, entre os dois extremos da infância e da velhice, uma perfeição tragicamente marcada pela saída prematura do mundo dos vivos. Este relevo, que se apresenta bastante mutilado no lado ocupado pelo ancião, tem sido atribuído a Escopas, escultor do Mausoléu de Halicarnasso, ou a um seguidor da sua escola, estando datado de 340 a. C.

As duas outras representações da velhice pertencem a esculturas de vulto redondo e ilustram os progressos alcançados, já no período helenístico (sécs. III e II a. C.), pela arte do retrato. Ao

passo que os relevos funerários que vimos são esculturas gregas originais, as peças de que agora nos vamos ocupar são cópias romanas de originais gregos perdidos.



Figura 2. Estela Funerária do Rio Ilissos. Mármore, c. 340 a. C., Atenas, Museu Arqueológico Nacional.

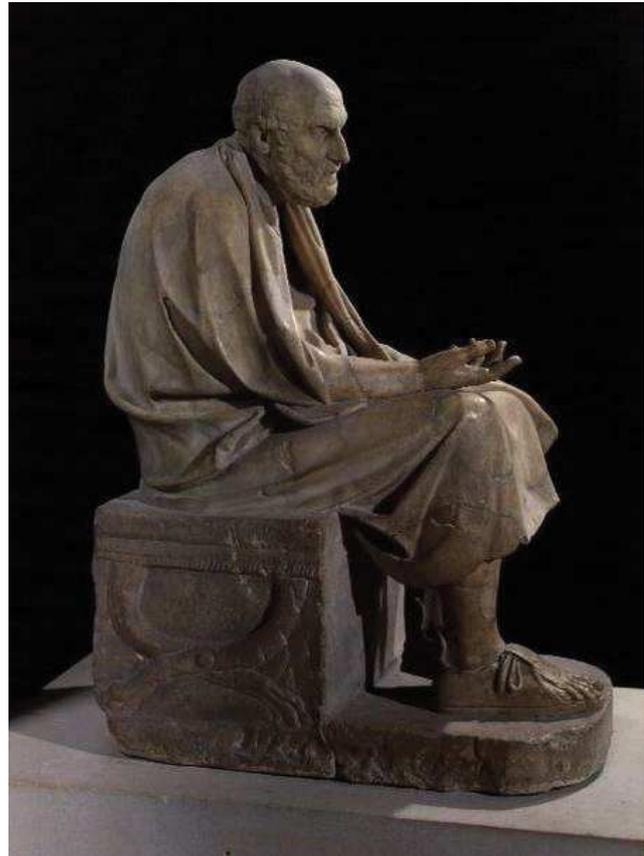


Figura 3. Crisipo de Soloi (ou Tarso). Mármore, cópia romana de um original helenístico do fim do séc. III a. C., Paris, Museu do Louvre.

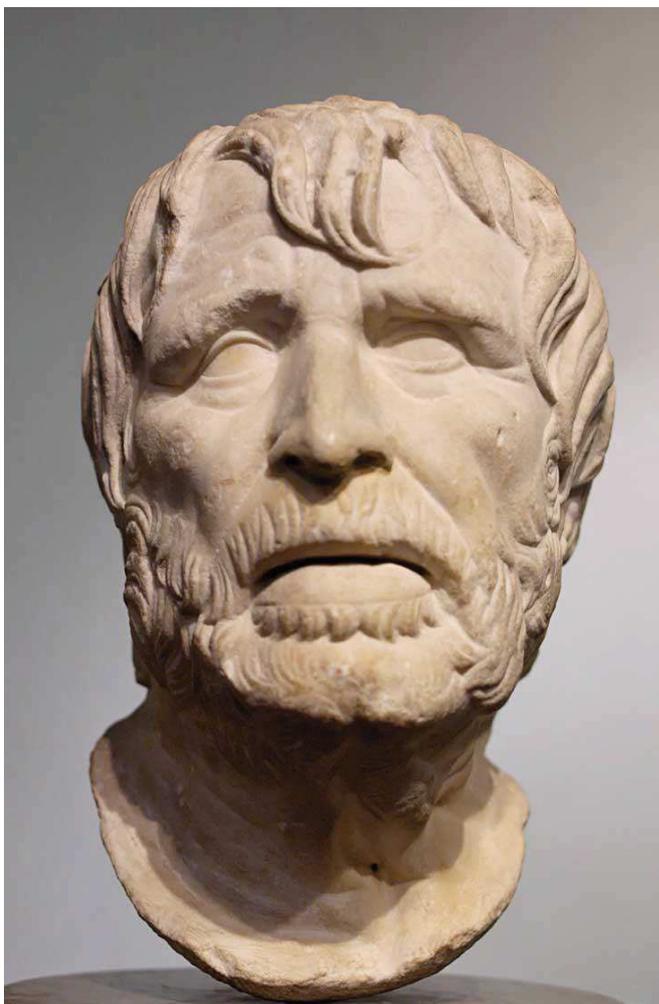
Tem-se como certo que a primeira delas (figura 3) represente Crisipo de Soloi ou Tarso, discípulo de Cleantes de Assos e seu sucessor na direção da *Stoa*, escola filosófica de que é considerado o segundo fundador. Este notável filósofo terá morrido entre 208 e 205 a. C. Já não resta qualquer idealismo nesta representação do idoso pensador. Ele surge-nos sentado num banco sem encosto. Talvez por isso o seu tronco assume uma postura acentuadamente encurvada. Dos seus ombros perdeu-se todo o vigor, o que o obriga a descansar os braços no regaço. A sua mão direita, com a palma voltada para cima e os dedos inertes, associada ao olhar absorto, traduz plasticamente os graves pensamentos em que se ocupa. Os seus olhos surgem um tanto encovados (uma característica primeiramente explorada por Escopas), as sobrancelhas espessas e contraídas, a face emaciada. Sob o queixo, as peles pendentes acusam uma idade avançada e a acentuada calvície expõe uma testa enrugada por efeito da idade e das profundas meditações. Esta cópia romana guarda-se em Paris, no Museu do Louvre, sendo a sua cabeça um molde tomado de um busto, uma outra cópia romana que integra as colecções do Museu Britânico, em Londres.

Com excepção da calvície, todas estas características surgem ainda mais acentuadas no segundo retrato de que nos ocupamos (figura 4). Desta cabeça famosa, de que se conhecem

mais de trinta cópias romanas, apresentamos a versão que se conserva em Londres, no Museu Britânico. Inspiram-se num original helenístico perdido, datável do séc. II a. C.

Figura 4. Pseudo-Sêneca. Mármore, cópia romana de um original helenístico do séc. II a. C., Londres, Museu Britânico.

Nesta figura, além das marcas de uma idade avançada, temos ainda a expressão de uma angústia profunda, traduzida plasticamente pelo desalinho dos cabelos e pelo ângulo assumido pelo rosto, cujo olhar se perde na contemplação dos céus. Tão impressionante é a sua expressão que durante muitos anos se teve como certo representar Sêneca, um outro filósofo estóico. Um busto duplo, com o nome de Sêneca inscrito, aparecido em 1813, denunciou como espúria esta identificação, razão pela qual passou a ser conhecida como Pseudo-Sêneca. Alguns sustentam que se trata de um retrato evocativo de Hesíodo, poeta dos alvares da civilização grega.



Seja qual for a identidade deste ancião, o autor deste retrato, que tem como admirável precursor a estátua do Velho Adivinho de Olímpia, conseguiu representar fielmente os traços característicos de uma idade avançada, uma velhice que se revela tanto na sua compleição física quanto psicológica.

O caminho trilhado pela escultura grega monumental principiou com a representação ideal da juventude e da idade madura. A representação corrente da velhice surge tardiamente, acusando o idealismo do período anterior numa primeira fase, para depois se ocupar, progressivamente, da representação cada vez mais fiel das marcas deixadas pelo processo de envelhecimento. Iniciada pelos Gregos, a arte do retrato terá nos conquistadores Romanos os seus exímios continuadores. Estes, num contexto político-social muito diverso, irão elevar esta forma de arte ao seu máximo esplendor.

Bibliografia

- Bruneau, P. (2002). Greek Art. In G. Duby, J.-L. Daval (Eds.), *Sculpture – From Antiquity to the Present Day* (pp. 11-113). Köln: Taschen.
- Duby, G., Daval, J.-L., Eds. (2002) *Sculpture – From Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen.
- Emery, P. B. (1999). Old-Age Iconography in Archaic Greek Art. *Mediterranean Archaeology*, 12, 17-28.
- Finch, C. E. (2010). Evolving Views of Ageing and Longevity from Homer to Hippocrates: Emergence of Natural Factors, Persistence of the Supernatural. *Greece and Rome*, 57(2), 355-377.

- González García, R., Gómez Urdáñez, C., Pano Garcia, J. L., & Triadó, J.-R. (1992) *Tesouros Artísticos do Mundo - Volume II: O Poder dos Deuses - As Civilizações do Mundo Antigo*. Lisboa: Ediclube.
- Janson, H. W. (1989) *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nemo, Ph. (2005) *O que é o Ocidente?* Lisboa: Edições 70.
- Papaioannou, K. (1989) *The Art of Greece*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Pinto, A. L., Meireles, F., & Cambotas, M. C. (2006) *História da Arte Ocidental e Portuguesa, Das Origens ao Final do Século XX*. Porto: Porto Editora.
- Rocha Pereira, M. H. (2012) *Estudos de História da Cultura Clássica I Volume – Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Referências Fotográficas

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stele_bearded_man_Met_59.11.27.jpg - Site consultado a 19 de Janeiro de 2021.
- http://nam.culture.gr/portal/page/portal/deam/virtual_exhibitions/EAMS/EAMG869 - Site consultado a 19 de Janeiro de 2021.
- <http://www.myartprints.co.uk/a/greek-school/statue-of-chrysippus-c280.html> - Site consultado a 19 de Janeiro de 2021.
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chrysippus_bust.jpg - Site consultado a 19 de Janeiro de 2021
- http://www.hellenicaworld.com/Greece/Person/en/PseudoSenecaBMGR1962_8_24_1.html - Site consultado a 19 de Janeiro de 2021.
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pseudo-Seneca_Louvre_Ma921.jpg - Site consultado a 19 de Janeiro de 2021.

