

Luce, T. J. (1990). Livy, Augustus, and the Forum Romanum. In Raaflaub & Toher (eds.), pp. 123-138.

McGinn, T. A. J. (1998). *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*. New York: Oxford University Press.

Meier, C. (2005). C. Caesar Divi filius and the formation of the alternative in Rome. In Raaflaub & Toher (1990) (eds.), pp. 42-70.

Pinheiro, C. S. (2002). Cleópatra e o poder da perversidade na *Vida de Marco António* de Plutarco. In J. Ribeiro Ferreira. (coord.), *Plutarco, Educador da Europa: Actas do Congresso (Coimbra, 2000, Novembro, 11-12)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 151-162.

Pinheiro, C. S. (2010). A Filha do *Princeps*: Júlia e a legislação moral de Augusto. In M. L. Santa Bárbara (org.) *Identidade e Cidadania, da Antiguidade aos Nossos Dias*. Porto: Papiro Editora, pp. 307-322.

Pinheiro, C. S. (2012). *Orbae Matres: A dor da mãe pela perda de um filho na Literatura Latina*. Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Fundação Calouste Gulbenkian.

Raaflaub, K. A. & Toher, M. (eds.) (1990). *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and his Principate*. University of North Carolina Press.

Ramos, Fialho & Rodrigues (coord.) (2009). *A Sexualidade no Mundo Antigo*. Porto: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra / Centro de História da Universidade de Lisboa.

Severy, B. (2003). *Augustus and the Family at the Birth of the Roman Empire*. London & New York: Routledge.

Teixeira, C. A. (2009). Casamento, adultério e sexualidade no Direito Romano: o caso particular *lex Iulia de maritandis ordinibus* e da *lex Iulia de adulteriis coercendis*” in Ramos, Fialho & Rodrigues (coord.), pp. 361-366.

Treggiari, S. (2005). Women in the time of Augustus. In Galinsky (ed.), pp. 130-147.

Telmo Corujo dos Reis

Centro de Artes e
Humanidades da
Universidade da Madeira

ENTRE O CÉU E A TERRA, A GLÓRIA DE ROMA: A ESTÁTUA DE AUGUSTO DA PRIMA PORTA REVISITADA

1. Introdução

Ao escavarem-se as ruínas de uma antiga *uilla rustica* situada a nove milhas a Norte de Roma, perto da antiga Via Flamínia, as pás dos arqueólogos trouxeram à luz do dia, a 20 de abril de 1863, uma estátua de grandes dimensões, de uma qualidade artística inexcelável e num estado de conservação admirável.

A identificação da figura nela retratada não levantou desde logo quaisquer dúvidas, visto tratar-se de alguém cuja fisionomia é desde há muito conhecida. Representa Octávio (Augusto desde 16 de janeiro de 27 a. C.), sobrinho-neto de Júlio César e seu filho por adoção póstuma, aquele que durante mais de quatro décadas presidiu aos destinos de Roma, pondo fim a um período anárquico de incessantes guerras civis e inaugurando uma longa era de paz e prosperidade que veio a ser conhecida como a idade de ouro da Roma Antiga.

A circunstância de as ruínas estarem situadas nas imediações da Prima Porta proporcionou a esta estátua o nome com o qual entrou nos anais da história: o *Augusto da Prima Porta*.

Comunicação proferida
na Sessão Comemorativa
do Bimilénio da Morte de
Augusto, Funchal, 29 de
maio de 2014.

2. O restauro da estátua da Prima Porta

A estátua em questão foi, seguidamente, submetida a um processo de restauro, levado a cabo pelo grande escultor Pietro Tenerani, que supervisionou igualmente os trabalhos de limpeza. Uma vez restaurada, foi instalada em lugar de honra no *Braccio Nuovo* dos Museus do Vaticano, onde diariamente se apresenta à contemplação de milhares de visitantes (Squire, 2013, p. 243).

3. Configuração geral da estátua

Com exclusão da sua base, uma adição de tempos modernos, a estátua da Prima Porta mede dois metros e quatro centímetros de altura, um tamanho bastante acima do natural, uma vez que sabemos, por informações veiculadas por Suetónio, que Augusto era de estatura mediana, embora fosse “tão proporcionado de corpo e tão bem feito que se não dava por tal, a menos que o pusessem, lado a lado, com uma pessoa mais alta” (Suetónio, II, LXXIX). O material utilizado na sua confeção foi um bloco de mármore da melhor qualidade, proveniente de Paros, uma das ilhas Cíclades, na Grécia.

A estátua tinha sido instalada numa *uilla rustica*, para onde Livia Drusila, a imperatriz viúva, se tinha retirado após a morte de Augusto, ocorrida a 19 de agosto de 14 d. C. O lugar da *uilla* onde ela se encontrava permanece, não obstante, um mistério, porque os registos da sua descoberta, em 1863, não são a tal respeito conclusivos, deixando campo aberto à especulação.

Nesta representação, Augusto é claramente identificável pela sua fisionomia e ainda por um pormenor do cabelo que é característico dos seus múltiplos retratos: trata-se da curiosa disposição das madeixas ao centro da testa, que lembram, na sua aparente displicência, uma tenaz, ou pinça, de caranguejo (ou, em inglês, *crab-claw*). Como este retrato é o melhor de toda uma longa série de cópias e versões (conhecem-se umas 147), foi este modelo de retrato designado por “da Prima Porta”. Supõe-se que a versão original desta estátua tenha sido fundida em bronze, no ano 20 a. C., ou pouco depois (Squire, 2013, p. 246).

Augusto está representado de pé, com o peso do corpo a recair sobre a perna direita, ao passo que o pé esquerdo, um pouco atrás, apenas toca com a ponta dos dedos na base. Desta circunstância resulta que a linha das ancas não é horizontal, antes, para quem o contempla, descai para o lado direito. Por outro lado, o seu braço esquerdo está contraído, mostrando, pelo orifício formado pelos dedos, que se destinava a segurar um objeto cilíndrico, como uma lança, uma insígnia militar, um cetro ou um simples ramo de loureiro, o braço direito, por sua vez, está estendido. A linha formada pelos ombros não é, deste modo, paralela à das ancas, e daqui resulta que a estátua, ao invés de estática, possui movimento.

4. O possível modelo grego

Este expediente, conhecido pelo nome de *contrapposto*, originou-se na Grécia Antiga, no séc. V. a. C., estando representado em estátuas de que o mais célebre exemplo é o chamado *Doríforo* de Policleto, cujo original, de meados do séc. V. a. C., há muito se perdeu, sendo conhecido apenas por um razoável número de cópias e adaptações romanas. Um dos mais belos exemplos é o do Museu Nacional de Nápoles. Note-se, contudo, que não se sabe exatamente qual seria a forma da estátua original: a cópia fragmentária de Nápoles permitiu a elaboração de nada menos do que quatro reconstituições principais (Rocha Pereira, 2012, p. 604).

A posição desta estátua de Policleto é comparável à da Prima Porta: o pé direito assenta no chão, recebendo o peso do corpo; o pé esquerdo, ligeiramente recuado, apenas lhe toca com a ponta dos dedos. Também o braço esquerdo desta estátua está contraído e a sua mão devia segurar uma lança ao ombro, de onde se originou o seu nome de *Doríforo*, isto é, o “portador da lança”. Note-se que o antebraço esquerdo do *Doríforo* não está descaído, como o da Prima Porta, mas antes ligeiramente erguido, tendo servido possivelmente para segurar um escudo. A sua cabeça, tal como na estátua da Prima Porta, está ligeiramente voltada para a sua direita.

A diferença mais significativa consiste na posição do braço direito. No *Doríforo* de Policleto, o mesmo está descontraído, pendendo inerte ao longo do corpo, o que acentua o efeito de *contrapposto* e estabelece uma equilibrada disposição em X de

membros tensos (perna direita e braço esquerdo) e membros descontraídos (perna esquerda e braço direito).

No caso da estátua da Prima Porta, atenuando um pouco o efeito de *contrapposto* ao nível da linha dos ombros, o braço direito está também tenso, estendido, erguendo-se, num gesto de comando, ao mesmo nível da cabeça.



A mão direita oferece algumas dificuldades, porquanto resulta, em parte, do restauro levado a cabo por Pietro Tenerani. Efetivamente, apenas o dedo anelar sobrevive. Tenerani reconstituiu o indicador e o dedo médio, o primeiro estendido, o segundo ligeiramente contraído baseando-se nos respetivos tendões que se apresentam salientes nas costas da mão (Squire, 2013, p. 247). O dedo mínimo deveria estar contraído, pois é essa também a posição do anelar. O polegar estende-se, descontraído.

Aceita-se, em geral, que tenha sido esta a disposição original dos dedos, embora alguns tenham suposto que esta mão originalmente segurava um ramo ou coroa de louros, ou mesmo uma lança, o que não é provável.

A mão direita da estátua estaria assim erguida num gesto retórico, indicando que Augusto iria dirigir uma alocução à sua audiência. Ao definir um espaço em sua volta, pode reconhecer-se, neste braço erguido, uma personificação da *auctoritas* de que Augusto se afirmava detentor (Rocha Pereira, 2009, p. 469).

5. A policromia antiga

A estátua apresentava, aquando da sua descoberta, restos significativos da policromia original. Esta circunstância ficou a dever-se ao longo período de tempo em que ela permaneceu enterrada e, por conseguinte, protegida da ação dos agentes atmosféricos (ar, luz, chuva, etc.). Efetivamente, as estátuas de pedra antigas, tanto gregas como romanas, eram na sua maioria pintadas, mas, por terem permanecido expostas aos agentes atmosféricos durante muito tempo, perderam por completo a sua policromia, a tal ponto que os artistas do Renascimento abandonaram a antiga prática medieval de as colorir (Rocha Pereira, 2012, p. 593).

Os vestígios de policromia do Augusto da Prima Porta são hoje invisíveis a quem o contempla na galeria do *Braccio Nuovo*, mas, aquando da sua descoberta, apresentava extensas áreas coloridas, em que avultava o azul, a púrpura e o dourado, bem como outras cores. Infelizmente, na época em que foi descoberta, ainda não havia fotografias a cores...

Que não era inteiramente pintada mostra-o uma descrição contemporânea da sua descoberta que refere que a sua carnação utilizava a cor natural do mármore de Paros, estando protegida com um verniz, ou cera, que lhe realçava o acetinado da pele. Tal coloração lembra a das imagens cristãs de marfim, especialmente as indo-portuguesas, que, embora ornamentadas com alguma policromia e dourado, não chegam nunca a esconder a cor e a textura do nobre material em que foram talhadas.

Com a ajuda da moderna tecnologia informática, foi possível a Paolo Liverani reconstituir conjecturalmente a coloração desta estátua, com vista a uma exposição realizada em Munique, em 2003 (Squire, 2013, pp. 252-253).

6. A indumentária da estátua

A estátua apresenta-se descalça (o que poderá indicar que, à data da sua realização, já Octaviano tinha deixado o mundo dos vivos) e ataviada com o uniforme militar próprio de um oficial superior do exército romano. Diretamente sobre o corpo veste uma túnica curta, cuja parte inferior é visível, bastante pregueada, um pouco acima dos joelhos. As mangas desta túnica, igualmente franzidas, são também visíveis, principalmente a do lado esquerdo da estátua, que cobre quase metade do braço; a do lado direito apenas aflora sob as franjas de couro simulado da couraça.

Sobre esta túnica, cujo corte lembra uma T-shirt moderna, a estátua enverga uma notável couraça (uma *lorica*), dita de modelo helenístico, supostamente constituída por duas placas de bronze, modeladas com grande rigor anatómico, por forma a adaptar-se ao torso. Destas placas, presas uma à outra no cimo dos ombros e nos flancos, pendem, na parte inferior, longas tiras de couro franjado, que aparecem igualmente a guarnecer os orifícios destinados aos braços, posto que muito mais curtas.

Contrastando com a brônzea dureza da couraça, a estátua apresenta um manto que a envolve ao nível da cintura. Os Antigos identificá-lo-iam com o *paluda-*

mentum, uma capa curta usada por oficiais superiores no campo de batalha, em geral preso ao ombro, o que não é aqui o caso. Esta peça envolve a cintura da estátua com o seu rico drapejado, cobrindo de seguida o antebraço esquerdo e caindo, depois, em cascata, a porção de tecido restante.

7. A figura de Cupido

No seu movimento descendente, contrasta igualmente com a figura ascendente de um menino alado que, montando um golfinho, estende para o Imperador o seu tenro bracito esquerdo. Esta figura seria facilmente identificável para um observador antigo com Cupido, filho de Vénus e deus do amor. Reforça esta interpretação a figura do golfinho, animal marinho igualmente associado a Vénus, divindade que teria nascido da espuma do mar.

Júlio César afirmara que a sua família, a *gens Iulia*, tirava a sua origem de Júlio, ou Ascânio, filho de Eneias e neto de Vénus. Esta figura, erguendo o seu bracinho para Augusto, recorda a vinculação divina do *princeps*, filho de Júlio César por adoção póstuma. As suas feições poderão eventualmente reproduzir os traços de Gaio, filho de Júlia e neto de Augusto, nascido em 20 a. C. (Squire, 2013, p. 249).

Refira-se, como pormenor técnico, que este grupo tem a importante função de aumentar, sob o ponto de vista material, a resistência da parte inferior da estátua. Sem este suporte adicional, os tornozelos seriam um ponto de apoio excessivamente frágil.

Este grupo levanta uma questão de fundo sobre a estátua. Trata-se de saber se ela é uma criação original ou antes, como alguns especularam, uma cópia, executada logo após a morte de Augusto, a partir de um modelo original fundido em bronze cerca do ano 20 a. C. Se o original foi fundido em bronze, este grupo seria materialmente dispensável. Tal questão permanece insolúvel.

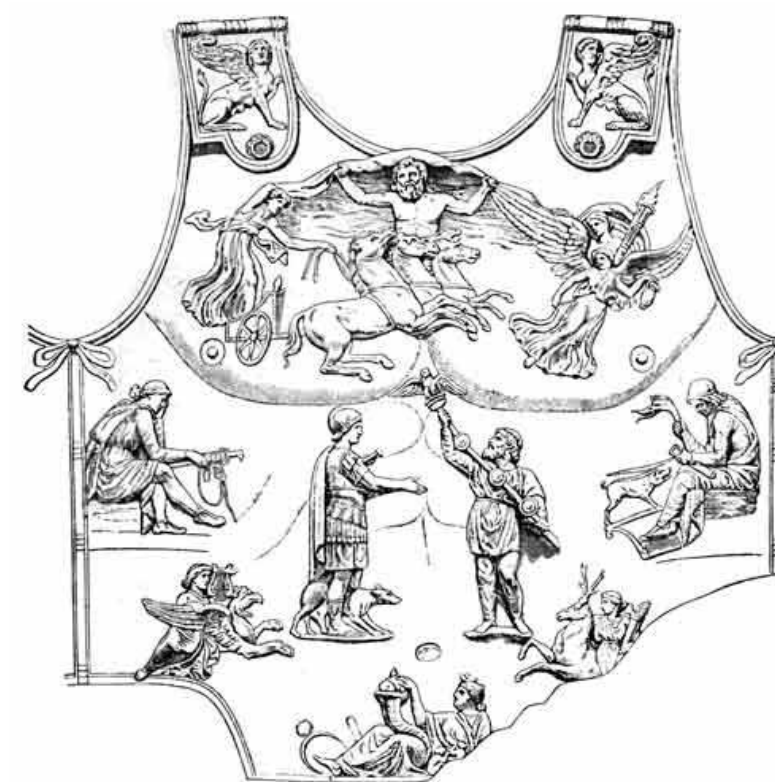
8. Os relevos da couraça

A couraça apresenta, na sua placa frontal, uma série de relevos historiados que fascinaram desde sempre os seus observadores. A identificação de algumas das figuras aí representadas permanece controversa. Limitar-nos-emos, por isso, a descrever o que aí se vê, referindo apenas as interpretações mais conhecidas.

Os olhos do observador são naturalmente atraídos para o centro da composição. Aí, de um e outro lado, a partir do nível definido pelo umbigo da couraça, erguem-se duas figuras. A do lado esquerdo do observador representa um homem de estatura elevada, ataviado com o uniforme militar de um oficial romano superior. Tal como a estátua, veste uma túnica curta e, sobre ela, uma couraça, esta dita de modelo clássico. O *paludamentum* pende-lhe do ombro esquerdo, um elmo protege-lhe a cabeça, a sua espada está embainhada, tem os pés calçados em botas. Atrás das suas pernas vê-se uma loba ou, talvez, um cão. No primeiro caso tratar-se-á de uma alusão à lenda de Rómulo e Remo, os gémeos expostos que uma loba amamentou na gruta de Luperca (Centeno, 1997, pp. 17-18); no segundo caso poder-se-á interpretar como uma alusão à *fides*, qualidade moral que os antigos Romanos prezavam em máximo grau.

À sua frente vê-se uma figura masculina de estatura menor, barbada, vestida à maneira asiática, com calças largas tufadas e uma túnica cintada logo abaixo do peito. Segura, com ambas as mãos, uma insígnia militar, ou *signum*, encimada por uma águia, que parece estender à figura que tem à frente. Esta, por sua vez, estende o braço esquerdo, como para recebê-la, ou simplesmente esboçando um gesto de saudação que denota paz.

Como foi desde há muito reconhecido, esta cena parece ilustrar um acontecimento histórico ocorrido no ano 20 a. C., especificamente a recuperação das insígnias militares perdidas por Marco Crasso na desastrosa batalha de Carras, ocorrida em 53 a. C. Este episódio histórico, conseguido por via diplomática, revestia-se de particular significado político para Augusto, uma vez que vinha restaurar a glória militar de Roma anteriormente perdida (Rocha Pereira, 2009, p. 469). Era tal a importância que Augusto atribuía a este acontecimento que não deixou de o



registrar nas suas *Res Gestae*, o texto em que, já com 76 anos de idade, pouco antes da sua morte, deixou escritos os seus feitos, para que fossem afixados às portas do seu mausoléu, gravados em duas placas de bronze: “Numerosas insígnias militares, perdidas por outros chefes, recuperei-as junto de inimigos vencidos da Hispânia, da Gália e da Dalmácia. Forcei os Partos a devolver-me os despojos e insígnias de três exércitos romanos e a suplicar a amizade do Povo Romano. Essas insígnias, depusitei-as no santuário do templo de Marte Vingador” (Rocha Pereira, 1994, p. 119). Note-se o uso do perfeito *coegi*, “forcei”.

Este feito não deixou de ser exaltado pelos biógrafos de Augusto, como Cássio Dio, que refere como Augusto conseguiu recuperar sem lutar o que antes tinha sido perdido no campo de batalha. Também Suetónio não deixa de se referir a este acontecimento, dizendo que: “Pelo seu lado, os Partos não só lhe cederam sem dificuldade a Arménia, que ele reivindicava, mas restituíram-lhe, a seu pedido, as insígnias que haviam tomado a Marco Crasso e Marco António, oferecendo-lhe, para mais, reféns, e, enfim, numa altura em que vários pretendentes reclamavam o trono, apenas reconheceram o soberano escolhido por ele” (Suetónio, II, XXI).

Estes relatos proporcionam uma primeira identificação para as figuras representadas: assim a figura barbada seria o rei Phaates IV; a figura em uniforme militar seria Tibério, sucessor de Augusto, que foi quem levou as negociações a um bom termo. Outras versões identificam esta figura com Marte, deus da Guerra (em cujo templo, conforme refere Augusto, as insígnias foram depositadas); com Rómulo, fundador da cidade; com Eneias, herói troiano, de cuja raça descendiam os Romanos (e, em particular, a família de Augusto) e até com uma personificação do exército romano.

Note-se porém que, como aponta Michael Squire (2013, p. 250-251), se o autor desta estátua pretendesse que estas figuras fossem claramente identificáveis, dispunha de meios visuais eficazes e até de meios epigráficos para o fazer de um modo inequívoco. Logo, se o não fez, foi porque preferiu manter a ambiguidade.

Ambígua é igualmente a identificação das duas figuras femininas que, sentadas à esquerda e à direita, assistem a esta cena. A que vemos à esquerda, normalmente identificada com a Hispânia, apresenta-se vestida com uma túnica de mangas

compridas, manto e sandálias. Tem o cabelo apanhado atrás, apoia a cabeça na mão esquerda e, com a direita, segura uma espada embainhada, doravante inútil, cujo punho tem a forma da cabeça de uma águia. A figura fronteira, do lado direito de quem a contempla, apresenta-se ataviada de forma semelhante. Uma fita cingelhe os cabelos. Com a sua mão esquerda segura a bainha vazia de uma espada e, com a direita, uma trombeta em forma de cabeça de dragão (eventualmente uma trombeta gaulesa, ou *carnyx*).

A identificação destas figuras com províncias submetidas a Roma é ponto assente entre a comunidade académica, prevalecendo a interpretação segundo a qual a figura da esquerda corresponde à Hispânia e a da direita, que tem diante de si o que parece ser um javali, animal que figurava, como símbolo heráldico, nos estandartes militares dos Celtas, corresponde à Gália.

No ponto mais alto da couraça vê-se a figura de um homem barbado, musculoso, que segura sobre a cabeça, com os braços abertos, um largo manto que cobre a parte superior dos relevos. Trata-se de *Caelum*, uma alegoria do céu, correspondendo o manto à abóbada celeste.

Ao lado direito desta figura veem-se, acima do mamilo da couraça, duas figuras parcialmente sobrepostas, a do fundo pode ser *Lucifer*, a estrela da manhã, que, de cabeça ainda envolta no manto de trevas da noite, anuncia, com a tocha que traz nas mãos, o surgir de um novo dia. Esta figura é por vezes identificada com a Lua (*Luna*). Sobrepondo-se-lhe, vemos uma esbelta figura alada, envolta numa longa túnica esvoaçante, cujo modelo lembra o *peplos* clássico, e levando na sua mão esquerda um jarrinho. Trata-se da alvorada, *Aurora*, divindade que humedece os campos com fresco orvalho.

No espaço correspondente a estas figuras, do lado oposto da couraça, vemos uma quadriga, um carro tirado por quatro cavalos cujas patas não tocam o solo, antes se deslocam pelos céus. Formam como que um arco que emoldura o cimo da insígnia militar, patente no plano inferior. Trata-se do carro que, conduzido pelo Sol (ou Hélios), percorre diariamente a abóbada celeste, trazendo a luz ao mundo inteiro e iluminando, para sempre, a cena da devolução das insígnias. Os nomes dos seus cavalos evocam, em grego, a ideia de chama, luz ou fogo, são eles Pírois,

Eoo, Éton e Flégon. Note-se que, por uma questão de simetria de composição, é esta a figura que faz identificar a da extrema direita com a Lua.

No plano inferior, ao centro, em parte coberta pelas pregas do *paludamentum*, vê-se uma figura feminina, que surge reclinada no fundo da couraça. Envolve-lhe o corpo uma túnica. Segura nas mãos uma cornucópia, o chifre da cabra Amalteia, que amamentou Júpiter (ou Zeus) menino, na ilha de Creta, e que o jovem deus um dia quebrou, por acidente, prometendo que para sempre estaria cheio de todos os dons da fortuna. Esta figura, logo abaixo do umbigo da couraça, tem sido identificada com *Tellus*, a Terra, ou então com a Itália. À sua beira aninham-se duas crianças de tenra idade, certamente os gémeos Rómulo e Remo, que a terra de Itália alimentou. Esta figura é por alguns identificada com Ceres, a deusa dos cereais. Carecem de explicação a coroa de raios que lhe cinge a cabeça e o objeto circular que se vê aos seus pés (Squire, 2013, p. 252).

Em plano ligeiramente superior, intermédio entre esta figura e as duas figuras centrais, vêem-se duas divindades. A que temos à esquerda monta um grifo alado e segura nas mãos uma lira, o que permite identificá-la com Apolo, deus por quem Augusto nutria uma particular devoção, atribuindo-lhe a vitória alcançada a 31 a. C., em Áccio, sobre os exércitos de Marco António e a quem consagrou no Palatino, nos terrenos vizinhos da sua casa (*in solo priuato*), um esplendoroso templo, com duas bibliotecas, uma latina e outra grega.

A figura que temos à direita monta uma corça e deve, como tal e por simetria de composição, tratar-se de Diana, irmã gémea de Apolo, protetora da plebe romana, que era especialmente cultuada no monte Aventino.

Ao cimo, nas abas da couraça, vêem-se duas esfinges aladas, que complementam a ornamentação. Os seus corpos estão representados de perfil, afrontados, os seus rostos femininos estão voltados para a frente, fitando o observador.

9. Uma apreciação final: tradição versus inovação

A leitura dos relevos desta couraça é clara: é todo um cosmos que gira em torno da devolução das insígnias. Tem por horizontes, por cima, o céu, por baixo, a terra;

à esquerda e à direita representações alegóricas das províncias, que traduzem, na sua atitude resignada, a aceitação da *pax Romana*. É a exaltação da glória militar de Roma e daquele que a restaurou.

Esta estátua pode considerar-se inovadora sob múltiplos aspetos, desdobrando-se em sucessivos níveis de significado. Ao levantar o braço direito, num gesto de comando, Augusto, de uniforme militar, apresenta-se como *imperator*, materializando “um novo ritmo, um ritmo que”, como lembra Susan Woodford, “captava a autoridade do tema imperial” (Woodford citada por Rocha Pereira, 2009, p. 471).

O recurso ao uniforme militar era ainda uma novidade, na medida em que os Romanos, tradicionalmente, se faziam representar envoltos nas múltiplas pregas das togas inerentes às funções cívicas que tinham desempenhado. Estas togas escondiam por completo a constituição do corpo, considerado um mero suporte do seu rosto (ou *persona*). Este rosto, no dizer de J. Toynbee, “Podia servir de biografia e resumir a carreira de um homem” (Toynbee citado por Rocha Pereira, 2009, p. 468, n.º 3). Já na Grécia, à luz do preceito *mens sana in corpore sano*, o corpo estava indissociavelmente ligado à constituição psíquica e intelectual do indivíduo, lembrando a importante instituição do ginásio (Squire, 2013, p. 257). Este fator, associado à tradição épica e atlética, legitimava a representação do nu heroico, o que, na época de Augusto, não era aceitável em Roma.

A estátua da Prima Porta apresenta-se, pois, como uma solução de compromisso: surge vestida em uniforme militar, complemento natural da *persona* retratada, na melhor tradição da arte do retrato romana; por outro lado, a anatomia do nu transparece no modelado da couraça, o que evoca visualmente o legado da cultura helénica, de que Roma se afirmava herdeira. A estátua da Prima Porta é, simultaneamente, romana e grega, tradicional e inovadora.

As novidades trazidas pela arte do século de Augusto resume-as Paul Zanker afirmando que nela se patenteia: “uma mudança rica em consequências, não só para todas as manifestações formais de arte e arquitetura, mas também para o sistema conjunto da comunicação visual”. E acrescenta: “As estruturas que então surgiram tinham consistência e marcaram o aspeto das cidades romanas até à Antiguidade tardia” (Zanker citado por Rocha Pereira, 2009, p. 471). Estas palavras, ilustra-as a estátua de Augusto da Prima Porta de modo verdadeiramente exemplar.

Referências bibliográficas

Centeno, R. M. S. (1997). *Civilizações Clássicas II – Roma*. Lisboa: Universidade Aberta.

Rocha Pereira, M. H. (2012). *Estudos de História da Cultura Clássica, I – Cultura Grega*. 11.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rocha Pereira, M. H. (2009). *Estudos de História da Cultura Clássica, II – Cultura Romana*. 4.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rocha Pereira, M. H. (1994). *Romana – Antologia da Cultura Romana*. 3.ª ed. Coimbra: Universidade de Coimbra – Instituto de Estudos Clássicos.

Squire, M. (2013). Embodied ambiguities on the Prima Porta Augustus. *Art History*. 36: 2, pp. 242-279.

Suetónio (2007). *Os Doze Césares*. João Gaspar Simões, tradução e notas. Lisboa: Assírio & Alvim.