

Plínio, o Velho: uma história material da pintura

Pliny the Elder: a material history of painting

Annateresa Fabris*

Resumo

Autor de uma obra enciclopédica, *História Natural*, Plínio, o Velho é uma fonte quase única para a arte antiga. No Livro XXXV de sua enciclopédia encontram-se dados sobre artistas, descrições de obras de arte, informações sobre materiais e técnicas, além de juízos que permitem compreender os traços fundamentais da mentalidade estética romana. Palavras-chave: Pintura, arte antiga, Roma.

Nascido em *Novum Comum* (atual Como, Itália) em 23 ou 24, Plínio, o Velho (*Caius Plinius Secundus*), após ter exercido a atividade legal em Roma, foi oficial de cavalaria na Alemanha. Entre 70 e 76 exerceu o cargo de procurador na Gália, na África, na Espanha e, provavelmente, na Judéia e na Síria. Nomeado comandante imperial da frota de Miseno, um dos principais portos romanos, morreu em seus arredores em 79, durante a erupção do Vesúvio que destruiu Pompéia e Herculano.

Natureza essencialmente pragmática, dedicava grande parte de seu tempo ao estudo. Acompanhado por um escravo, lia e tomava apontamentos durante as viagens e em vários momentos do dia (inclusive durante as refeições e nos banhos): escreve, assim, sete obras que vão da arte militar à biografia, da oratória à história até chegar à compilação da primeira enciclopédia.

O juízo sobre Plínio escritor baseia-se na *História Natural*, a única obra que chegou até nós, e não pode deixar de ser positivo, se lembrarmos que se trata da primeira enciclopédia de que se tem notícia. Guiado por um objetivo didático, Plínio deseja fazer conhecer ao homem, pequena parte do Todo, os múltiplos aspectos da natureza, uma vez

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisadora do CNPq.

que este é indefeso e deve aprender tudo. Por isso, abarca todos os campos do existente - do verificável ao fantasioso, levando Jorge Luis Borges a afirmar que a "fábula da Fênix não o atrai menos que a anatomia da formiga"¹.

Essa conjunção de "ciência" e "fantasia" pode ser facilmente verificada na estrutura da obra, cujos trinta e sete volumes são um verdadeiro resumo da cultura do período. Dedicada a Tito (39-81), a *História Natural* é publicada em 77, com exceção do I Livro, cujo conteúdo foi reunido pelo sobrinho Plínio, o Jovem (62-113) após a morte do tio. Essa primeira parte da obra contém o sumário geral e o elenco das fontes que, na primeira edição, precediam cada livro. O próprio autor fornece uma descrição delas na dedicatória, ao fazer referência a "20.000 notícias dignas de memória, derivadas da leitura de aproximadamente 2.000 volumes, de 100 autores escolhidos. Mais notícias novas"². Se Plínio se refere a cem autores escolhidos, isto é, àqueles que lhe pareciam particularmente merecedores de leitura por riqueza e autoridade de informação, o índice real dos *auctores* consultados é bem maior - mais de 470, sendo 146 latinos e 327 gregos.

Ao Prefácio segue-se a verdadeira Enciclopédia, "um caminho nem percorrido pelos autores, nem no qual se caminhe à vontade. Não há entre nós quem tenha tentado a mesma coisa, e nem há, mesmo entre os Gregos, quem sozinho tenha tratado todas essas coisas juntas"³. Ao fazer essa afirmação, Plínio dá mostras de ter consciência do aspecto inovador do próprio empreendimento, que obedece à seguinte distribuição:

- I - Sumário geral e elenco das fontes
- II - Descrição matemático-física do mundo (corpos celestes, fenômenos meteorológicos; estações; forma da terra; fenômenos da superfície terrestre: mares, rios, mananciais)
- III a VI - Geografia e etnografia (Europa, África e Ásia)
- VII - Antropologia e fisiologia (estudo do homem e dos fatos portentosos e maravilhosos da "engenhosa natureza")
- VIII - Zoologia (animais terrestres, entre os quais os fantásticos)
- IX - Zoologia (animais aquáticos, entre os quais os "fabulosos" tritões e nereidas)
- X - Zoologia (aves)
- XI - Zoologia (insetos e anatomia comparada)
- XII a XIX - Botânica
- XX a XXVII - Botânica medicinal
- XXVIII a XXXII - Remédios derivados do corpo do homem e de outros animais
- XXXIII a XXXVII - Mineralogia e produtos metálicos (materiais

preciosos; bronze, estatuária em bronze, ferro e chumbo; pintura; pedra e arquitetura; gemas e pedras preciosas).

A pintura na História Natural

O elenco das matérias tratadas – que permite considerar a *História Natural* não apenas uma obra de erudição, mas sobretudo a sistematização de uma cultura bem vasta, fruto de um trabalho intenso de leitura e sinal de um profundo interesse pela ciência – não deixa de confrontar com um problema fundamental quem deseja analisar um aspecto parcial do trabalho de Plínio. O livro da pintura não representa um tratado autônomo, sendo um dos aspectos da mineralogia e de seus derivados. Isso leva-nos a pressupor que o autor não está interessado em constituir uma História da Arte, como a entendemos atualmente, e sim em verificar a aplicação da ciência aos vários aspectos da vida social. “Ciência pura” e “ciência aplicada”, pois, mas não um interesse específico pela disciplina artística.

Disso deriva uma pergunta: é legítimo extrair o Livro XXXV do contexto das ciências naturais e transformá-lo numa fonte independente de informações, apesar do objetivo abarcador do autor? Sim, se levarmos em conta o juízo de Eugenia Sellers, para quem o texto de Plínio é um episódio suficientemente completo em si, podendo tornar-se tema de uma pesquisa específica⁴; de Julius Schlosser Magnino, o qual, mesmo lembrando que a arte desempenha um papel secundário (“ilustração do natural por intermédio do artificial”) na *História Natural*, não deixa de reconhecer o mérito de Plínio em ter legado “um quadro do desenvolvimento da arte antiga, freqüentemente desordenado, mas, em todo caso original”⁵; de Pierre-Emmanuel Dauzat, que considera positiva a recusa dos excessos neronianos por parte do autor, pois atestaria a existência de “uma real sensibilidade estética, servida por uma língua elegante e um cuidado constante em partilhar seus sentimentos diante das *mirabilia* – obras da natureza ou da mão do homem”⁶; de Jacqueline Lichtenstein, para quem o interesse do texto pliniano reside não só nas informações sobre a vida dos pintores, escultores e arquitetos do período estudado e dos procedimentos técnicos utilizados por eles, mas também na demonstração involuntária de que “o prestígio do artista antigo e as honras que o cercam são o fruto de uma ficção retrospectiva dos autores do Renascimento”⁷. Sim, se for lembrado o caráter imprescindível dos dados fornecidos por Plínio sobre a história da arte romana (e grega).

Dessas considerações parece emergir o perfil de um Plínio “crítico de arte”. Mas será justa essa definição, se a maioria dos autores que estudou seu pensamento sublinha sua pequena contribuição pessoal em contraposição às numerosas fontes nas quais se inspirou e das

quais se perdeu quase toda notícia? Para Eugenia Sellers, a "história da arte" pliniana tem um valor único, uma vez que se perderam quase todos os textos dos autores que o precederam. E, mesmo que nos índices apareçam os nomes de numerosos autores gregos, a análise do Livro XXXV demonstra que o escritor romano não possuía um conhecimento direto dos textos mencionados, tendo provavelmente buscado inspiração em fontes latinas, entre as quais Varrão (116-27 a.C.), que, por sua vez, citava informações obtidas de maneira indireta⁸.

Entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, graças a uma série de estudos filológicos, foi possível determinar as fontes de Plínio. Ganharam destaque a figura de Xenócrates e a crítica grega do século III a.C. Em *Xenocrates von Athen* (1932), Schweitzer remetia a esse pensador os aspectos fundamentais das formulações de Plínio, ou seja, o conceito de evolução (todo gênero tem um inventor – *primus* – e um aperfeiçoador) e os critérios técnicos (simetria, ritmo, *argutia*, *diligentia*, composição, contraste cromático, perspectiva, tom)⁹. Lionello Venturi, por sua vez, fala de duas fontes indiretas – Xenócrates de Sicão e Antígono de Caristo –, mas acaba por fundi-las na figura de Xenócrates (por ser o mais importante dos dois), acrescentando aos conceitos de Schweitzer as categorias da mimese e da beleza como símbolo da moralidade¹⁰.

Essas breves indicações demonstram o caráter complexo da problemática das fontes plinianas, enfrentada em vários momentos sobretudo pela escola alemã, mas não é esse o assunto que interessa na presente reflexão, voltada para outro tipo de abordagem: Plínio enquanto testemunho da pintura romana ou presente em Roma, vista pelo prisma do pragmatismo e do princípio mimético.

O "sistema" pliniano

Deixando momentaneamente de lado essas duas coordenadas, que podem ser consideradas o eixo fundamental do discurso pliniano, deve-se concordar com Silvio Ferri quando afirma que o objetivo de Plínio não foi o de escrever uma "história da arte", e sim o de redigir uma lista dos artistas antigos de acordo com um princípio alexandrino (diadas, tríadas, tétradas, décadas), fixando seu acme, sua pátria, suas obras e dando um juízo sumário a respeito de cada um deles¹¹. Esse critério, aliás, foi parcialmente revelado pelo próprio Plínio, que assim define a estrutura de seu trabalho:

"E agora, com a maior brevidade, elencarei os célebres da pintura, pois não é próprio dessa obra estender-se no assunto; será suficiente, por conseguinte, nomear alguns de passagem e em paralelo à lembrança de outros, excetuando-se

naturalmente as obras-primas que deverão ser também lembradas, quer existam ainda, quer tenham sido destruídas¹².

Os artistas são classificados por méritos decrescentes, de acordo com quatro rubricas – *clari, lumina artis, primis proximi, non ignobiles* –; dentro delas, os nomes são dispostos em ordem alfabética, geralmente em tétradas.

Embora Plínio seja sobretudo um compilador, um reelaborador de dados, não se pode ignorar seu contato direto com obras de arte anteriores à fundação de Roma, bem de guerra ou produzidas na cidade. Após ter demonstrado ser favorável aos gregos na disputa com os egípcios sobre as origens da pintura¹³, o autor lembra o desenvolvimento desta no território itálico, tomando como paradigma obras de Lanúvio, Caere e Ardéia, que define “pinturas que admiro como nenhuma outra, tão frescas depois de tanto tempo, mesmo estando ao ar livre”¹⁴. Apesar de Plínio falar em “letras latinas antigas” em sua referência ao epigrama inscrito na pintura do asiático Lícon (depois rebatizado Marco Pláutio) no templo de Juno em Ardéia¹⁵ – que seria anterior à própria fundação de Roma em 753 a.C. –, a crítica atual reviu o episódio e o situa no século II, no âmbito de um afluxo mais amplo de artistas estrangeiros para a cidade, sobretudo no período helenístico. Embora Plínio lembre os primeiros nomes de Damarato e Ecfanto¹⁶, de Damófilo e Górgaso que teriam decorado o templo de Ceres no Circo Máximo, em 493 a.C.¹⁷, é naquele segundo período mais rico em intercâmbios culturais que se destacam os nomes do ateniense Metrodoro, “ilustrador” do triunfo de Lúcio Paulo e instrutor de seus filhos (168 a.C.)¹⁸, e de Iaia de Cízico (116-26 a. C.), famosa no período de Silas (88-46 a.C.) por seus retratos em têmpera e encáustica¹⁹, superiores em qualidade e preço aos dos já afirmados Sópolis e Dionísio²⁰.

Se as notícias sobre os primeiros artistas citados permitem confirmar as posteriores descobertas arqueológicas, que estabeleceram uma origem estrangeira para a pintura romana, não pode ser esquecido que, em 304 a.C., começa a afirmar-se uma expressão autóctone que Plínio faz remontar ao patrício Fábio Píctor²¹, seguido por outros personagens de estirpe como o dramaturgo Pacúvio (que, em 168 a.C. teria sido encarregado da decoração pictórica do Templo de Hércules no *Forum boarium*)²², o cavaleiro Turpílio, o pretor Titédio Labeo, escarneado por seus pequenos quadros, e o “promissor” Quinto Pédio, falecido na adolescência, que fora encaminhado para a pintura para compensar um defeito de nascença²³.

A referência a esses nomes patrícios não deve levar a crer que a pintura gozasse em Roma do mesmo prestígio que tinha na Grécia,

como Plínio registra, ao lembrar a aprendizagem desde cedo da pintura sobre madeira (*graphikè*), considerada uma arte liberal:

"E ela teve sempre a honra de ser exercida por cidadãos livres, e posteriormente também por pessoas de estirpe, enquanto foi perpetuamente proibido seu ensino aos servos"²⁴.

Ao prolífico panorama grego contrapõe-se o deficiente desenvolvimento da expressão pictórica romana, que se tornou logo atividade de plebeus e libertos. São escassos os nomes dos artistas nativos arrolados por Plínio: o retratista Arélio; o paisagista Studius (ou Lúdio) do período de Augusto (63 a.C.-14); Fâmulo, o pintor da *Domus Aurea*; Cornélio Pino e Átio Prisco, que pintaram, sob Vespasiano, (9-79) os templos restaurados da Honra e da Virtude²⁵.

Essa pequena incidência de nomes de artistas autóctones ou que atuavam na cidade em contraposição aos dados sobre os pintores gregos e as obras presentes em Roma não deve ser vista como uma peculiaridade de Plínio, mas reportada ao âmbito mais vasto da formação do jovem romano. O cidadão ideal não era o intelectual, o artista, e sim o soldado, o pai de família, o magistrado. Cultivava-se a literatura pelo seu conteúdo ético, mas era bem diferente a visão da arte, considerada um jogo fútil e luxuoso, uma atividade inferior, não congenial ao espírito do povo latino. Se a arquitetura gozava de maior prestígio era em virtude de seu caráter prático, coletivo e anônimo e por seu aspecto de serviço público, o que fazia com que não fosse levada em consideração pelos patrícios ou pelos intelectuais.

O papel da pintura na sociedade romana

Desprezada enquanto práxis, a pintura desempenha, porém, um papel de primeira importância na sociedade romana como troféu, butim de guerra, objeto de coleção, símbolo/recordação da própria estirpe. No texto pliniano, há diversas notícias sobre um uso tipicamente romano da pintura, os triunfos, gênero narrativo que ilustrava as façanhas mais salientes das várias guerras de conquista. As palavras empregadas pelo autor para descrever o primeiro momento dessa prática são suficientemente explícitas para que se possa compreender a atitude dos romanos para com a arte das cores:

"Mas a dignidade da pintura cresceu-se em Roma, segundo creio, no tempo de Mânio Valério Máximo Messala, quem primeiro, no ano de Roma 490, expôs numa parede lateral da Curia Hostilia um quadro da batalha que tinha vencido na Sicília contra os cartagineses e Gerão"²⁶.

O termo "dignidade" é muito significativo porque denota o respeito do romano por uma forma de arte utilitária, uma verdadeira propaganda ilustrada, corroborada pela palavra quando necessário.

Lúcio Cipião mostra no Capitólio o quadro de sua vitória asiática (188 a.C.), mas ainda mais persuasivo é Lúcio Hostílio Canhoto que, em 146 a.C., “expôs no foro quadros com a planta e a tomada de Cartago, e ele próprio estava presente na exposição, comentando para a multidão dos espectadores cada detalhe”. Lúcio Paulo, por sua vez, encomenda ao ateniense Metrodoro a ilustração de seu triunfo sobre Perseu (168 a. C.)²⁷.

A pintura é concebida, pois, quase do mesmo modo que a história, como *magistra vitae*, como exemplo edificante, que deveria incitar à ação. Outro tipo de propaganda é representado pelos troféus e pelos butins de guerra, que Plínio não pode deixar de registrar. Em 187 a.C., Fúlvio Nobilior transporta “as Musas” para Roma, ao transferir para a cidade obras de Zêuxis²⁸. Seu exemplo é seguido, entre outros, por Silano, o qual traz da Ásia a *Neméia* exposta na Cúria (75 a.C.), e por Scaurus, que faz conhecer à cidade as obras de Páusias, leiloadas para pagar a dívida de Sícion (56 a.C.)²⁹.

Esses acontecimentos provocam uma profunda mudança na cultura romana, levando-a a conhecer novos mundos e novos modos de expressão e configuração da realidade. Historicamente, faz-se remontar à conquista de Siracusa (212 a.C.) o contato direto com as obras de arte gregas, primeiro momento de uma importação cada vez mais maciça para Roma de objetos suntuários das mais diferentes proveniências. As influências helenísticas e asiáticas modificarão o caráter austero e realista da pintura romana, encaminhando-a para o luxo e a busca do fantástico, depreciados por Plínio e por tratadistas anteriores como Catão (95-46 a.C.) e Vitruvius (século I a.C.).

A cidade torna-se um pólo de atração para os artistas estrangeiros, pois se afirma mais e mais no público romano a paixão pelas obras de arte, não dissociada, porém, de considerações práticas. Particularmente significativo nesse sentido é o episódio de Lúcio Múmio registrado por Plínio, que parece enfeixar, embora de maneira ainda primária, as duas instâncias do novo gosto que estava se desenvolvendo em Roma – a estética e a venal. Embora não sendo um conhecedor de arte, o vencedor da campanha da Grécia (146 a.C.) suspeita da existência de uma qualidade inusual num quadro colocado em leilão em Corinto, avaliado em 600.000 denários³⁰.

A conjunção dessas duas instâncias, em que o valor pragmático é sempre dominante, é recorrente em Plínio, que parece avaliar a importância da pintura a partir de seu preço de mercado. Tem-se notícia no livro XXXV de um quadro de Bularco, “adquirido a peso de ouro”³¹; do *Arquigalo* de Parrásio, que custou a Tibério (10 a.C.- 54) seis milhões de sestércios³²; de Pânfilo, que ensinava pintura por 500 denários anuais³³; de um *Alexandre Magno* pintado por Apeles por 20 talentos

de ouro³⁴; de uma *Batalha contra os persas*, de autoria de Aristides de Tebas, na qual cada figura valia 10 minas³⁵; dos *Doze deuses* de Asclepiodoro, a quem foram pagas 300 minas por cada divindade³⁶; dos *Argonautas* de Kydias, comprados por Hortênsio por 144.000 sestércios e valorizado posteriormente pela construção de um pequeno templo em Túsculo³⁷; de um *Ájax* e uma *Medéia* de Timômaco de Bizâncio, adquirida por César (101-44 a.C.) para o templo de *Vênus Genitrix* por 80 talentos³⁸.

Mesmo que os elementos citados por Plínio se refiram a contextos históricos e a períodos diferentes, há um dado de fato evidente: a obra, de troféu e butim de guerra, transforma-se num bem suntuário graças à prática cada vez mais recorrente do colecionismo privado. Se César coloca as obras adquiridas num templo, fazendo delas um bem público, o mesmo não ocorre com Hortênsio ou com Tibério, que encerra o *Arquigalo* no próprio dormitório. A esses nomes devem ser acrescentados os de Verres (119-43 a.C.), Marco Antônio (83-30 a.C.), Lúculo (106-57 a.C.), Cícero (106-43 a.C.), o qual busca justificar aquela que Bianchi Bandinelli define a "má consciência da posse" pela necessidade de dotar Roma de uma atitude estética e criadora. Um sinal dessa postura está numa das orações contra Verres (70 a.C.), na qual Cícero afirma:

"Ao sentimento de traição contra a austera pobreza dos pais, contra a dureza da vida romana de outrora, se acrescenta o contínuo sentimento de inferioridade, a consciência de não ter captado, apesar de tudo, a verdadeira razão de ser, o verdadeiro mistério daquelas obras de arte e de não ter ninguém, entre os próprios concidadãos, capaz de criar coisas semelhantes sem copiá-las"³⁹.

Posse privada e fruição pública coexistem, às vezes, num único personagem. É o caso de Marco Agripa (63-12 a.C.), em quem Plínio parece captar esse conflito: elogia sua idéia de tornar públicas todas as obras de arte para subtrai-las ao "exílio das casas de campo", mas sublinha ao mesmo tempo a compra de bens privados, dois quadros por 1.200.000 sestércios⁴⁰.

Não há vestígios desse conflito em nosso autor, que defende sem rodeios o princípio da "fruição pública" da obra de arte. Por isso, elogia o gesto de Lúcio Múmio, o primeiro a expor publicamente uma pintura estrangeira (templo de Ceres); de César, que dedica *Ájax* e *Medéia* diante do templo de *Vênus Genitrix*; de Augusto, que expõe trabalhos de Apeles e de outros artistas no Foro, no templo do pai César e na Cúria; de Tibério, que coloca quadros no templo de Augusto⁴¹.

"Fruição pública" é sinônimo de quadro, de objeto facilmente transportável, capaz de ser admirado por todos, patrimônio da cidade e não de um indivíduo ciumento que o furta à vista da população. Por

isso, é sintomática a atitude de Plínio em relação à pintura mural e sua defesa dos artistas de cavalete, herdeiros da antiga sabedoria:

"(...) não há glória senão para aqueles que pintaram quadros; e nesse sentido tão mais admirável demonstra ser a sabedoria dos antigos. Eles, de fato, não embelezavam as paredes apenas para os senhores e os proprietários, nem decoravam casas que teriam permanecido sempre naquele lugar e, logo, submetidas à destruição pelos incêndios (...). Ainda não estava na moda pintar toda a superfície das paredes; a atividade artística desses pintores era polarizada para os edifícios públicos e o pintor era considerado propriedade do universo"⁴².

E "propriedade do universo" são quase todos os trabalhos de artistas estrangeiros presentes em Roma, à disposição do público, que pode admirar as obras-primas de Zêuxis, Parrásio, Apeles, Timômaco e muitos outros, expostas no Foro, na Cúria, nos Pórticos de Pompeu e de Filipe, no Capitólio, nos templos da Concórdia, da Paz, de César, da Fé, de Augusto, de Vênus *Genitrix*, na (destruída) casa de César no Palatino⁴³.

Ao colecionismo privado, guardado em pinacotecas construídas de acordo com os princípios de Vitruvius – voltadas para o Norte, a fim de receber uma luz sempre igual que não alterava as cores –, Plínio contrapõe a obra mergulhada no ritmo da vida cotidiana, distante daquele *Mouseion* helenístico no qual estavam se transformando as casas romanas, cada vez mais embelezadas por decorações parietais.

Sem essas coordenadas, não seria possível compreender a visão "catastrófica" que Plínio tem da produção contemporânea, que o leva a constatar a "morte da pintura"⁴⁴ em virtude de três "excessos": o luxo, a extravagância e o predomínio do valor venal sobre o do espírito. Se, nesse último aspecto, Plínio é contraditório, uma vez que faz freqüentemente coincidir a avaliação positiva da obra com seu valor monetário, o mesmo não pode ser dito das outras duas diretrizes de sua crítica, voltada para a evocação do passado e da frugalidade ideal da época dos pais.

A pintura morreu por causa da "loucura" de Nero e de um seu liberto, que encomendaram retratos em tamanho natural, tendo esquecido as antigas "imagens de almas"⁴⁵, mas sobretudo em virtude do luxo desenfreado, que parecia ter-se tornado seu principal objetivo. Em lugar das quatro cores (branco, amarelo, vermelho e preto), que celebraram Apeles, Melâncio e Nicômaco⁴⁶, dá-se preferência ao mármore para as paredes, ao ouro, à prata e ao bronze para os retratos, o que afasta cada vez mais a pintura romana de suas bases éticas. A antiga tradição foi substituída pelo mármore colorido (já presente no I estilo⁴⁷ e não fruto de época posterior, como Plínio supõe), "aberração"

que não pode ser tolerada pelos critérios miméticos que norteiam o autor; pela degradação do retrato que, de efígie venerada ou correspondente ao verdadeiro, se transformou na "imagem do dinheiro". Se o autor mostra seu descontentamento com a "indiferença figurativa" que caracterizava os retratos contemporâneos, dominados pela vontade de exhibir os materiais preciosos com que eram executados, poupa, ao contrário, de suas críticas as representações imaginárias em bronze dos grandes homens, "posto que nosso desejo dá forma a rostos não propagados, como é o caso de Homero", por detectar nelas um objetivo moral e celebrativo⁴⁸.

Embora o gosto pictórico de Plínio tenha como epicentro a obra de cavalete, não se deve perder de vista o fino observador e até mesmo admirador de um certo tipo de pintura parietal – a de Studius, o inventor da "pintura graciosa das paredes, nas quais pintou casas de campo, portos e jardins, pequenos bosques sagrados, florestas, colinas, piscinas, canais, rios e praias (...) e naquele ambiente vários tipos de personagens que vêm e vão, ou navegam, ou se dirigem para a casa de campo por terra em burricos ou em carruagens; outros pescam, ou passarinham, ou caçam, ou talvez vindimem. (...). O mesmo começou a pintar cidades marítimas sobre muros ao ar livre de belíssima visão e pequeníssimo gasto"⁴⁹.

Nessa descrição viva, na qual o panorama é uma constante, é possível detectar os princípios do II estilo que, à concepção fantasiosa, mitológica e romântica da pintura grega dos séculos III e II a.C., contrapõe uma visão mais realista, mais próxima do dado de fato, até mesmo topográfica, sem deixar de lado a colocação exata do homem na natureza, captado ainda em seu aspecto fisionômico:

"Entre seus motivos está também este: alguns nobres, diante da entrada palustre de uma casa de campo, tendo tomado no colo algumas mulheres, em virtude de uma aposta, avançam cambaleantes, enquanto as mulheres transportadas desse modo parecem estar cheias de medo"⁵⁰.

Se essa singela visão realista for confrontada com as obras das deprecadas eras de Tibério e Nero (37-68), será possível afirmar que o que atrai a atenção de Plínio é o tema da realidade magnificada, mas não alterada, o respeito pela "verdade natural". Nesse sentido, não há melhor exemplo que o de Studius, que representa a passagem da paisagem idílica à paisagem real.

A concepção pliniana da arte como manifestação ética e política, necessariamente ligada ao dado concreto, ao real, transparece em sua análise do retrato, na qual demonstra sua franca preferência pelo respeito fisionômico em detrimento da idealização. Por isso, elogia os singelos "rostos" de cera, e as árvores genealógicas, consideradas verdadeiros quadros pela ramificação de suas linhas⁵¹.

A conjunção num único parágrafo de dois tipos de imagens familiares criou alguns problemas de interpretação do texto pliniano, levando Silvio Ferri a aventar a hipótese de que as árvores genealógicas (*stemma*) não devem ser confundidas com as máscaras de cera guardadas nas edículas do *tablinum*. As árvores genealógicas, cujo desenvolvimento se dava de cima para baixo de acordo com Plutarco, deviam usar, a princípio, fitas, posteriormente substituídas por linhas pintadas ou desenhadas na parede, que tanto podiam ser curvas quanto quebradas, dependendo das contingências determinadas pelo grau de parentesco. Ferri pergunta-se se é possível pensar na presença de imagens pintadas na extremidade da árvore genealógica, tendo descartado a idéia das máscaras de cera, ou se se deve afirmar que a *imago picta* da família já era representada pelo “enredo pitoresco” de todos os nomes que a integravam. Giovanni Becatti, por sua vez, fala de “toscos medalhões pintados” nas árvores genealógicas, os quais, associados às máscaras de cera, testemunhariam o interesse de Plínio pelos significados éticos e políticos da arte em detrimento de seus valores estéticos e formais (*sanctitas x pulchritudo, innocentia x ingenium*)⁵².

O *ius imaginum*, ligado a uma concepção política, regida, por sua vez, por vínculos religiosos e normas jurídicas, encontra outra interpretação em Bianchi Bandinelli. As máscaras de cera dos antepassados estavam expostas no *atrium*, dentro de pequenos armários dotados de postigos, que eram abertos em determinadas ocasiões, como os funerais de um integrante daquela *gens*. De cada armário saía uma inscrição com os nomes e os títulos do defunto, a qual, unida às demais, formava uma árvore genealógica ilustrada. Direito patrício, o *ius imaginum* estendia-se aos descendentes e aos consangüíneos: a esposa podia inserir na árvore genealógica do marido as imagens dos próprios antepassados⁵³. O fato de esse direito ser exclusivo é testemunhado por Plínio, que lembra a invectiva de Messala orador contra a tentativa de inserir um retrato de um estranho na série da própria *gens*⁵⁴.

Isso poderia acontecer em virtude de outro hábito romano, do qual só se encontra notícia em Plínio: os arquivos familiares estavam repletos de registros e memórias consagrados às ações realizadas no exercício de uma magistratura. Fora do *tablinum* e em volta das soleiras, havia outras imagens de “almas heróicas”, perto das quais estavam fixados os despojos de guerra (troféus), “que o eventual comprador da casa não podia retirar, de modo que as casas continuavam a triunfar, mesmo mudando de dono. Isso era um forte estímulo, posto que todo dia as próprias paredes pareciam censurar ao novo dono imbele sua intrusão no triunfo de outrem”⁵⁵.

Outro uso do retrato deve ser buscado nos medalhões ou *imagines clupeatae*, consideradas por Eugenia Strong uma evolução do

retrato funerário que, de máscara mortuária fixada num escudo, se transforma com o tempo num retrato pintado ou modelado contido numa moldura circular⁵⁶. Já conhecidos pelos cartagineses, esses medalhões que celebravam os ancestrais teriam sido consagrados pela primeira vez num templo por Ápio Cláudio, que foi cônsul com Públio Servílio em 495 a.C. A data indicada por Plínio é questionada por vários autores: Bianchi Bandinelli lembra que o templo de Belona, no qual teria ocorrido a cerimônia, foi consagrado após 296 a.C. A notícia, a seu ver, deveria ser reportada a Ápio Cláudio Pulcher, cônsul em 79 a.C., levando em conta um dado fornecido pelo mesmo Plínio: a colocação dessas imagens na própria casa por Marco Emílio em 78 a.C. Becatti e Dauzat, por sua vez, preferem pensar em Ápio Cláudio Cego, que foi cônsul entre 307 e 296 a.C., e que consagrou o templo de Belona durante seu segundo consulado⁵⁷.

Se a indicação cronológica de Plínio não é correta, não há dúvidas, no entanto, sobre o significado que ele atribui a tais imagens. Referindo-se ao episódio de Ápio Cláudio, escreve:

"Pôs, de fato, no Templo de Belona seus antepassados e quis que eles fossem contemplados no alto e que se lessem as inscrições dos cargos: espetáculo magnífico, particularmente quando uma coroa de filhos com suas pequenas imagens mostra, de uma só vez, num certo sentido o ninho da estirpe. Ninguém consegue observar essas imagens sem alegria e sem benevolência"⁵⁸.

Celebração familiar, mas também e sempre expressão militar, uma vez que os *clupe*i têm uma origem "cheia de significado viril e marcial: representar no escudo o retrato daquele que tinha feito uso do escudo"⁵⁹.

O retrato não serve apenas para celebrar os antepassados. O Livro XXXV da *História Natural* cita também os exemplos de Ático (109-32 a.C.), autor de um livro sobre os retratos dos grandes personagens, e de Varrão, o qual insere em suas obras setecentas efígies de homens ilustres, pois não queria que "suas imagens se perdessem e que o tempo prevalecesse sobre o homem"⁶⁰.

A consciência histórica, o desejo de "saber que aspecto tinha alguém em vida" e a celebração da própria *gens* e dos feitos dos antepassados fazem com que o retrato romano tenha um caráter particularmente realista, uma vez que sua origem era, antes de tudo, política. Busca-se a caracterização pessoal porque o retrato é um símbolo de casta, cujo objetivo é o de transmitir, "nos séculos, figuras semelhantes ao extremo", sem aquelas preocupações de viés estético que Plínio tanto deplora nos contemporâneos⁶¹.

Um gosto estético?

Os termos com os quais Plínio se refere ao retrato ou às paisagens de *Studios* poderiam ser um indício de sua visão mimética da pintura. Há outros casos em que o autor demonstra ainda mais explicitamente essa atitude, que devem ser lembrados para poder aprofundar a análise. A imagem real é a "meta mais elevada na pintura já há muitos séculos" e a obra de vários artistas do passado o demonstra concretamente: Panaíno representa "a partir do real" os comandantes da batalha de Maratona; Parrásio, capaz de pintar um indivíduo de "caráter variável", é autor de "um *Hoplita* em combate, o qual, ao correr, parece suar, e de outro que, ao depor as armas, nos dá a impressão de ouvi-lo ofegar"; Protógenes mostra-se descontente com a baba de um cão muito bem feita, mas "demasiado afastada da verdade" (via-se que era "pintada", que "não nascia naturalmente da boca" do animal); Apeles executa retratos que podiam ser "confundidos com o original", a ponto de permitir que os *metapóscopoi* fizessem previsões sobre o passado e o futuro de cada modelo⁶².

Apeles é o paradigma do artista buscado por Plínio, que não se cansa de lembrar episódios de sua carreira. Para enfatizar o caráter particular de sua pintura, muito próxima da natureza, lembra que o pintor, por ocasião de um concurso, escolhera como juízes os cavalos, os únicos capazes de compreender o aspecto verdadeiro de sua representação de um equino:

"Há, ou antes, houve um cavalo seu, pintado para um concurso, e com essa pintura ele chamou para juízes não os homens, mas os próprios cavalos. De fato, percebendo que os rivais ganhariam o concurso, em virtude da corrupção dos juízes, fez vir alguns cavalos e mostrou a cada um deles as pinturas de todos os concorrentes; eles relincharam somente diante do cavalo de Apeles, e isso aconteceu sempre, mesmo posteriormente, de maneira que aquele quadro acabou sendo uma contraprova de sua arte"⁶³.

Se o juízo dos cavalos é a prova tangível do poder da arte de Apeles, Plínio demonstra-se, porém, pronto a elogiar um achado engenhoso que, num certo sentido, se afasta do "absoluto verdadeiro": o retrato "oblíquo" do rei Antígono para esconder o olho que faltava. O princípio mimético passa para um segundo plano diante da perícia do artista, pois a obra estava pintada "de tal forma que o que faltava ao corpo parecesse na verdade faltar à pintura, e mostrou apenas aquela parte do rosto que podia mostrar por inteiro"⁶⁴.

Deveríamos, nesse caso, concordar com Ferri quando afirma que Plínio não compreende o fenômeno artístico, sendo apenas capaz de apreciar o achado bizarro ou o símbolo⁶⁵, ou, ao contrário, detectar

nessas breves considerações a presença de um gosto próprio, de uma capacidade de juízo? Ao Plínio apreciado apenas como transmissor e compilador de notícias alheias, não poderia ser contraposto um autor que, mesmo não possuindo nenhuma idéia original sobre a arte, é assim mesmo intérprete e testemunha do gosto de uma época? Dos poucos juízos emitidos por ele é possível, de fato, extrair os aspectos fundamentais da mentalidade estética romana: o amor pelo verdadeiro, quer na representação da natureza, quer na do indivíduo; e o valor pragmático da obra de arte, símbolo tangível de valores ético-políticos. Se for levada em conta a atitude do romano para com a arte, será possível compreender a contribuição de Plínio, o Velho, deixando de ver nele o mero "coleccionador" de fontes bem mais importantes e bem mais consistentes.

Como exigir "especulação" de Plínio se a mentalidade romana, realista e contingente, não concebe uma teoria da arte dissociada da prática? Os romanos não elaboram teorias sobre o belo, nem vêem a arte numa perspectiva filosófica, posto que, a seu ver, ela é essencialmente práxis em todos os seus aspectos: enquanto execução, enquanto troféu de guerra, enquanto objeto a ser colecionado, enquanto forma de conhecimento concreto. As reflexões de Plínio não se afastam desse esquema mental. A arte é um instrumento de apropriação do real, uma forma de transmitir notícias ao povo romano (trunfos), de fazê-lo participar das glórias militares (troféus), de propagar o orgulho de pertencer a uma *gens* (retratos). Por isso, a arte deve ser pública e oferecer exemplos de dignidade e sobriedade.

Se é verdade que o juízo de Plínio sobre Arélio nada tem de estético, é também verdade que o autor é guiado por um elevado sentimento ético, que deita raízes em Catão. Arélio é um artista "indigno" porque transformou a arte num trâmite para suas paixões, usando-a como "alcoviteira, segundo a mulher pela qual estava apaixonado: pintou deusas, mas com os traços de suas favoritas, das quais era possível fazer o elenco a partir das pinturas"⁶⁶. Diante dessa constatação, não parece legítimo colocar o problema da correspondência com o real: se a arte não é transfiguração, também não deve ser corrupção, pois seu valor mais elevado consiste no justo equilíbrio entre natureza e ética, entre dado concreto e uso prático do que é observado e realizado.

Mesmo em pequena medida, existem em Plínio critérios de valor que permitem considerá-lo um crítico, o intérprete de uma época e uma mentalidade, e não apenas um simples coletor de fontes. Fontes que, de resto, interpreta à luz do pragmatismo e do realismo romanos, pelos quais o público se sobrepõe ao privado e o ético ao estético em nome de outra visão da arte e de seu papel social.

Author of an encyclopedic work, *Naturalis Historia*, Pliny the Elder is an almost exclusive source for ancient art. In Book XXXV of this encyclopedia, we can find notices about artists, descriptions of works of art, informations on materials and techniques and, in addition, opinions that make possible the understanding of the main features of Roman aesthetic thought.

Key words: Painting, ancient art, Rome.

Notas

- ¹ Borges, Jorge Luis, "Però, com'è romantica la parola Disastro". In: *L'Espresso*, Roma, XXV (14-15), 15 abr. 1979, p. 145.
- ² Plínio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*. Roma, Flli. Palombi, 1946, p. 31-32 (com notas de Silvio Ferri).
- ³ *Id.*, p. 31.
- ⁴ Sellers, Eugenia, org. *The Elder Pliny's chapters on the History of Art*. London, MacMillan & Co., 1896, p. XIII.
- ⁵ Schlosser Magnino, Julius, *La letteratura artistica*. Firenze, La Nuova Italia, 1986, p. 11.
- ⁶ Dauzat, Pierre-Emmanuel, "Introduction". In: Pline l'Ancien, *Histoire naturelle XXXV: la peinture*. Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. XIII (com notas de Pierre-Emmanuel Dauzat).
- ⁷ Lichtenstein, Jacqueline, org., *A pintura: textos essenciais*. São Paulo, Editora 34, 2004, v. I, p. 73-74.
- ⁸ Sellers, Eugenia, org. *Op. cit.*, p. XIV-XV.
- ⁹ Ferri, Silvio, "Introduzione". In: Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 13-14.
- ¹⁰ Venturi, Lionello, *Storia della critica d'arte*. Torino, Einaudi, 1964, p. 47, 54.
- ¹¹ Ferri, Silvio, "Plínio il Vecchio". In: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1965, v. VI, p. 249.
- ¹² Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 141.
- ¹³ *Id.*, p. 125. Deve-se lembrar que o autor defende o ponto de vista grego, uma vez que a pintura existia no Egito desde a primeira dinastia. A evolução da pintura teria passado por três estágios: contorno da sombra; monocromatismo; policromatismo.
- ¹⁴ *Id.*, p. 127. A datação proposta por Plínio apresenta alguns problemas: no caso do templo de Lanúvio fala de uma representação de Atalanta e Helena totalmente nuas, o que não seria concebível em obras tão antigas. Esse tipo de pintura não seria anterior ao século IV a.C. Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 17, n. 35.
- ¹⁵ *Id.*, p. 185.
- ¹⁶ *Id.*, p. 125. Damarato, pai de Tarquínio Prisco, quinto rei de Roma (610-579 a.C.), teria se exilado de Corinto para escapar da perseguição do tirano Cipselo. Quanto a Ecfanto, trata-se de um pintor de identificação incerta. Cf.: Plínio il Vecchio. *Op. cit.*, p. 125, 209; Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 15, n. 32.

- ¹⁷ *Id.*, p. 211. Damófilo e Górgaso, provenientes de Messina (Magna Grécia) no século V a.C., pertenciam à escola de Corinto. Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 135, n. 474.
- ¹⁸ *Id.*, p. 199. Metrodoro de Atenas, pintor e filósofo, viveu no século II a.C. Especializado em cenas bélicas, foi o primeiro pintor grego a estabelecer-se em Roma.
- ¹⁹ *Id.*, p. 207. A encáustica é uma técnica de pintura baseada no uso de pigmentos e de cera tratados a quente, o que produz um efeito de translucidez.
- ²⁰ Sópolis dirigia uma escola de pintura por volta de 54 a.C. Seus retratos, bem como os de Dionísio, conhecido como *anthropographos* por pintar só homens, eram bem apreciados pelos romanos. Cf.: Becatti, Giovanni, *Arte e gusto negli scrittori latini*. Firenze, Sansoni, 1951, p. 26; Plínio, il Vecchio, *Op. cit.*, p. 185.
- ²¹ Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 127. Fábio Pictor realizou os afrescos do templo da Saúde em 304-303 a.C.
- ²² *Id.*, p. 127. Pacúvio (220-130 a.C.) foi autor de tragédias caracterizadas pela presença de um grande número de personagens e pelo contraste de paixões. É possível que tenha sido indicado para realizar o trabalho no Templo de Hércules por Lúcio Emílio Paulo, vencedor da batalha de Pidna (168 a.C.), a quem dedicara a *praetexta* (tragédia de tema nacional) *Paulus*.
- ²³ *Id.*, p. 127-129. Plínio deve ter conhecido pessoalmente as obras de Turpílio, artista que destaca pelo fato de "pintar com a mão esquerda". Titédio Labeo deve ter sido um amador sem nenhuma importância. Cf.: Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 127, nota de rodapé.
- ²⁴ *Id.*, p. 161.
- ²⁵ *Id.*, p. 185-189. Construída por Nero entre 64 e 68, a *Domus aurea* era composta de vários edifícios e jardins, ocupando uma área superior a um quilômetro quadrado. Assim chamada pelo luxo de sua decoração, acabou sendo parcialmente incorporada nas termas de Trajano e de Tito. As pequenas cenas construídas com leves pinceladas que decoravam seus ambientes serviram de inspiração a Rafael e aos artistas de seu ateliê na criação de ornamentações fantasiosas denominadas grotescos.
- ²⁶ *Id.*, p. 129. A data reportada no texto corresponde ao ano 264 a.C.
- ²⁷ *Id.*, p. 129, 199.
- ²⁸ *Id.*, p. 153. Zêuxis, considerado um dos maiores pintores gregos, trabalhou em Atenas, Agrigento, Crotona e na Macedônia entre o final do século V e o início do século IV. Sua pintura caracterizava-se pela fidelidade ao real, pela busca dos contrastes de luz e sombra e pelo patos que imprimia na fisionomia dos personagens. Das obras de Zêuxis presentes em Roma, Plínio não cita as que foram trazidas por Fúlvio Nobilior. Eram igualmente despojos de guerra *Helena*, exposta nos pórticos de Filipe, trazida provavelmente por Pirro; e *Mársias amarrado* (templo da Concórdia). Cf.: Pline l' Ancien, *Op. cit.*, p. 61, n. 151-152.
- ²⁹ *Id.*, p. 191-193, 195. Páusias (c. 380-330 a.C.) destacou-se como pintor de guirlandas decorativas. Cf.: Pline l' Ancien, *Op. cit.*, p. 106, n. 314.
- ³⁰ *Id.*, p. 131. Ranuccio Bianchi Bandinelli, numa publicação de 1969, estabelecia uma correspondência para a cifra citada por Plínio: 198 quilos de ouro, 10.000 bois, 160.000 dólares. Cf.: *Roma: l'arte romana nel centro del potere*.

Milano, Feltrinelli, 1969, p. 40. Segundo Pierre-Emmanuel Dauzat, a informação fornecida por Plínio não é correta, pois não houve nenhum leilão na ocasião. O quadro de Aristides representando Dionísio foi adquirido por 100 talentos por Atala II, graças à presença de um intermediário. Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 23, n. 47.

³¹ *Id.*, p. 141. Bularco foi um pintor jônico, que viveu entre 700 e 550 a.C. Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 51, n. 120.

³² *Id.*, p. 155. Nascido em Éfeso, Parrásio trabalhou em Atenas e na Ásia Menor entre fins do século V e início do século IV a.C. Notabilizou-se pela sutileza do desenho, pela capacidade de notação psicológica, pela adoção da simetria e pelo uso das quatro cores então conhecidas (preto, vermelho, branco e amarelo). Ao lado de Zêuxis foi o introdutor do realismo na pintura grega.

³³ *Id.*, p. 161. Pânfilo, que viveu no século IV a.C., é considerado o inventor da encáustica. Mestre de Apeles e Melânico, destacou-se também como teórico e historiador da pintura.

³⁴ *Id.*, p. 171.

³⁵ *Id.*, p. 175. Aristides de Tebas é lembrado por Xenócrates, que o define o primeiro "a pintar a alma e a expressar seus afetos e paixões". Cf.: Venturi, Lionello, *Op. cit.*, p. 58.

³⁶ *Id.*, p. 181. Sobre Asclepiodoro dispõe-se do juízo de Xenócrates, que o considerava perfeito "em dispor as imagens assim como aparecem, de modo que cada uma delas tenha sua justa distância". Cf.: Venturi, Lionello, *Op. cit.*, p. 57.

³⁷ *Id.*, p. 195. Kydias, nascido na ilha de Kytnos, descobriu a cor vermelha. Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 112, n. 331.

³⁸ *Id.*, p. 199. A historiografia especializada não é unânime em relação à figura de Timômaco: alguns autores, entre os quais Eugenia Sellers, consideram que o artista atuou no período helenístico; outros acreditam que foi contemporâneo de César, como escreve Plínio, tendo reelaborado motivos do repertório helenístico. Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 24, n. 50, p. 117, n. 358; Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 199, nota de rodapé.

³⁹ Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Op. cit.*, p. 44.

⁴⁰ Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 131. Marco Agripa, ministro das Belas-Artes e das Obras Públicas no período de Augusto, foi responsável pela transformação monumental de Roma e pela construção do Panteão (26 a.C.).

⁴¹ *Id.*, p. 131, 133, 171. Lúcio Múmio, que toma e saqueia Corinto em 146 a.C., traz inúmeras obras de arte da Grécia, distribuídas entre Roma e a Espanha. O quadro exposto não seria, contudo, o assinalado por Plínio, conforme exposto na nota 30. Uma das obras de Apeles trazidas para Roma por Augusto é *Vênus Anadiômena*. Trazida de Cós por volta de 30 a.C., foi exposta no templo do pai César antes de 20 a.C. Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 81, n. 208.

⁴² *Id.*, p. 187.

⁴³ *Id.*, p. 131, 145, 153, 155, 159, 165, 169, 171, 175, 177, 181, 191, 195-197, 199, 205.

⁴⁴ *Id.*, p. 139.

- ⁴⁵ *Id.*, p. 119, 139. Ao falar em "imagens de almas", Plínio está se referindo ao retrato fisionômico, tipicamente romano.
- ⁴⁶ Melânio viveu no século IV a.C. Sucessor de Pânfilo na direção de sua escola de pintura, foi mestre de Apeles. Xenócrates destacava sua perfeição na composição das figuras. Nicômaco nasceu em Tebas na primeira metade do século IV a.C. Muitas de suas obras pintadas sobre tábuas de madeira foram levadas para Roma.
- ⁴⁷ O I estilo, de origem helenística, caracterizava-se pela imitação de lajes de mármore de várias cores nas paredes.
- ⁴⁸ Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 117-119, 121, 137-139; Becatti, Giovanni, *Op. cit.*, p. 227.
- ⁴⁹ Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 185-187.
- ⁵⁰ *Id.*, p. 187. O II estilo desenvolve-se em Roma na segunda metade do século I a.C., possivelmente graças a Studius, cuja contribuição é também destacada por Vitruvius. Caracteriza-se por representar nas paredes uma arquitetura interior, que pode ser animada por figuras. Num estágio posterior, falsas janelas abrem-se para uma paisagem, na qual se vêem outras arquiteturas. Alguns de seus exemplos mais significativos estão no friso da Vila dos Mistérios (Pompéia), na vila de Livia (58 a.C.-29) em Primeira Porta e em sua casa no Palatino.
- ⁵¹ *Id.*, p. 119. Embora Plínio pareça remeter a presença das máscaras moldadas em gesso dos ancestrais ao passado, tratava-se de uma tradição ainda viva em sua época. Inúmeros autores referem-se a esse tipo de máscara mortuária, podendo ser citados Políbio (c. 205-120 a.C.), Ovídio (43-18 a.C.), Sêneca (4 a.C.-65) e Juvenal (c.57-135). Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 7, n. 9.
- ⁵² *Id.*, p. 119, nota de rodapé; Becatti, Giovanni, *Op. cit.*, p. 226-227.
- ⁵³ Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Archeologia e cultura*. Milano, Ricciardi, 1961, p. 180-181.
- ⁵⁴ Plínio il Vecchio. *Op. cit.*, p. 121.
- ⁵⁵ *Id.*, p. 121; Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 9, n. 10.
- ⁵⁶ Strong, Eugenia, "Ritratto. Antichità". In: *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1949, v. XXIX, p. 473. Segundo Plínio, as *imagines clupeatae* derivavam seu nome dos *clupe*, escudos com os quais os gregos combateram contra os troianos, e não do verbo *cluo*, que significava "ser célebre", como queriam os gramáticos. Cf.: Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 123.
- ⁵⁷ Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 123; Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, *op. cit.*, p. 182, n. 4; Becatti, Giovanni, *Op. cit.*, p. 227; Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 12, n. 20. Além de colocar *imagines clupeatae* na própria residência, Emilio coloca-as também numa Basílica, fundada em 179 a.C. por Fúlvio Nobilior e Marco Emilio Lépidio, que passa a chamar-se Emilia depois desse ato. Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 12, n. 21.
- ⁵⁸ Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 123.
- ⁵⁹ *Id.*, *ib.*
- ⁶⁰ *Id.*, *ib.* No caso de Ático, deve tratar-se de epígrafes que figuravam sob as efígies de grandes personagens. Varrão, por sua vez, é autor de *Imagines* (ou *Hebdomades*),

obra em 15 volumes, da qual constavam 700 retratos distribuídos em grupos de 7. Cf.: Pline l'Ancien, *Op. cit.*, p. 11, n.17-18.

⁶¹ Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 119, 121.

⁶² *Id.*, p. 139, 143, 155, 157, 169, 179. Os *metopóscopoi*, como o próprio Plínio esclarece, eram fislognomistas que tinham a capacidade de fazer previsões a partir do rosto do indivíduo.

⁶³ *Id.*, p. 173. Considerado um dos maiores pintores da antiguidade, Apeles viveu no século IV a.C. Trabalhou na corte da Macedônia com Filipe II (382-336 a.C.) e Alexandre Magno (356-323 a.C.), de quem executou pelo menos três retratos. Suas obras distinguiam-se pela perfeição do desenho e do modelado, pelo colorido brilhante, pela notação psicológica e pela capacidade de representar as paixões humanas.

⁶⁴ *Id.*, p. 169. Trata-se de Antígono Monoftálmico (382-301 a.C.), que reinou na Jônia entre 322 e 301 a.C.

⁶⁵ Ferri, Sívio, "Introduzione". In: Plínio il Vecchio, *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ *Id.*, p. 187. Catão de Útica era considerado um exemplo de homem íntegro e inflexível por harmonizar a doutrina estoica com os princípios da tradição romana.