

Vertentes do retrato romano no final da República e no início do Principado*

*Paulo Martins*¹

Resumo: É comum observarmos um tratamento equivocado acerca do retrato romano, ora imprimindo-lhe uma terminologia exógena e anacrônica, ora impondo-lhe características generalistas e impressionistas. Tanto uma ação, quanto outra, faz prosperar afirmações descabidas e pouco fundamentadas sobre ele, entre as quais podemos vislumbrar: ou “seu caráter realista”, ou sua conexão com a “figuração idealista”. Este artigo visa a propor uma observação sobre as vertentes do Retrato Romano, oferecendo de um lado uma crítica a generalizações e de outro, um esboço de uma possível taxonomia que leve em consideração uma forma de ver e ler imagens de acordo com categorias coetâneas aos retratos.

Palavras-chave: Retrato. Roma. República. Principado. Estilos. Terminologia.

Abstract: The Roman portrait is often approached in the wrong way, either with the adoption of an exogenous and anachronistic terminology, or the use of general and impressionistic categories of interpretation. Both approaches abound with unreasonable and insubstantial assertions regarding the subject, among which, for instance, are those referring to “its realistic character”, or its connection with “the idealistic representation”. This paper aims to observe the trends in the Roman portrait, offering, on the one hand, a critic of the generalization, and, on the other hand, an outline of a possible taxonomy which takes into account a way of seeing and reading images according to a coetaneous categorization.

Keywords: Portrait. Rome. Republic. Principate. Stiles. Terminology.

* Este artigo está estruturado sobre o Workshop “O Nome da Imagem em Roma, Vertentes Figurativas no Final da República e no Início do Principado”, realizado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto, e junto ao LEIR-UFOP em outubro de 2013.

¹ Professor Livre-Docente do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, *Visiting Fellow* na Yale University (2013-2014) e *Visiting Professor* no King’s College London – University of London (2012).

“The portrait must be considered one of the outstanding Roman contributions to the visual arts.”

Susan Walker

Estado da discussão

A questão do retrato romano é complexa. Estamos diante de um vasto e inigualável manancial, que comporta peças diversas e variadas que podem ser observadas em muitos museus e de muitas maneiras distintas, sob óticas e perspectivas diferentes,² portanto temos, neste caso, uma primeira variante responsável por sua complexidade: a quantitativa – seguramente um complicador para avaliação desta prática artística. Outra variável é a temporal, já que podemos detectar a prática do retrato em Roma, desde, pelo menos, o século 4 a.C. – penso no Júlio Bruto do Capitólio (figura 26).³ Ainda que sejam peças originariamente gregas (clássicas e helenísticas), ou mesmo, etruscas, elas circulam em Roma indistintamente, alimentando ao que se convencionou chamar ecletismo romano. A terceira condição importante para uma “leitura” desta prática escultórica e/ou pictórica é a geográfica, se pensarmos, obviamente, o universo romano para além da *urbs*, dado que Roma não se limita ao espaço circunscrito pelas sete colinas (Aventino, Capitólio, Célio, Esquelino, Palatino, Quirinal e Viminal)

² MARTINS, P. *Imagines Romanae: cultura e poder*. In: *História Revista*, 19.1, 2014, pp. 121-141. doi: dx.doi.org/10.5216/hr.v19i1.30512.

³ GRANT, M. *Art in the Roman Empire*. London: Routledge, 1995, p. 04. GIUSTOZZI, N., ed. *The Capitoline Museums Guide*. 2011, p. 84.

e, por isso mesmo, devemos entender que as práticas artísticas estão sujeitas a adaptações e articulações culturais por força de sua exposição, provincial ou urbana. Outra condição para que se tenha um quadro preciso desta atividade é a social, determinada pela relação óbvia entre a prática artística e a condição social de seu figurado, afinal é inegável que existam diferenças figurativas entre uma arte plebeia e uma arte patricia. E a quinta e última variável é a que chamo de elocutiva, uma vez que os retratos em Roma podem ser de uso privado ou público e este fator determina uma alteração de figuração de acordo com um *aptum* externo, com um decoro, acordo intelectual entre o artista e o espectador.

Tendo em vista essa complexidade, historiadores da arte, pelo menos desde os séculos 18 e 19, buscaram uma taxonomia que pudesse abarcar essas condicionantes absolutamente diversas e, muita vez, inconciliáveis, a fim de “simplificar” sua compreensão, digamos, didaticamente, o que, *a priori*, não é um problema, desde que não criemos um *monstrum* epistemológico.

A História da Arte, portanto, contribuiu, ao longo de décadas, fornecendo-nos, além de elementos intelectivos da produção artística, uma terminologia, por assim dizer, exógena ao universo romano do retrato a fim de dar aos *scholars* condições classificatórias de seu objeto de estudo, como se esta atitude por si fosse capaz de resolver tão intricada questão. Talvez, o primeiro problema que importe é a própria im-

propriedade de chamarmos “retrato” aquilo que os romanos chamavam de outra forma – *signum, imago, simulacrum, effigies* etc.⁴ Assim nossa discussão neste artigo seria inviabilizada sob a perspectiva histórica, já que o que discutiríamos, não teria existido para os antigos gregos, etruscos e romanos, mas tão somente viria a ocorrer a partir do 16 italiano. Assim, o conceito de retrato deve ser considerado anacrônico e, assim, devemos entendê-lo sob o ponto de vista de uma História da Arte Antiga. O *retrahere*, do latim, “trazer novamente”, cujo particípio é o *retractus*, não traduz nessa língua – o latim – o sentido do termo retrato em português, uma vez que a palavra inexistia no vocabulário romano com este sentido.⁵ Mesmo que seu significado seja preciso para entendermos um dos efeitos possíveis dessa prática artística que pretende “re-colocar” a imagem de alguém em algum lugar em que não esteja presente e, nesse sentido, atribuir-lhe um valor de *repraesentatio* – de representação,

ainda assim estaríamos no âmbito da imprecisão.⁶ Porém, conquanto não admitamos o anacronismo como regra, ao contrário de historiadores que do anacronismo se valem,⁷ mantereí o uso retrato pelo que significa hoje, e não pelo que significasse na República e no Principado emergente em Roma.

Outra questão, que advém da afirmação de que o retrato é algo tipicamente romano, pelo menos, quando assentado no pressuposto do verismo, retrato calcado na semelhança do figurado, também pode gerar questionamentos. Afinal, ainda que a origem desse tipo de figuração seja controversa, nada nos permite dizer que seja “típica” romana. Em Roma, entretanto, sem dúvida, a fruição desse tipo de arte, sempre esteve associada ao *ius imaginum*, à *pompa gentilicia* e às máscaras mortuárias do patriciado, dispostas no *atrium* da *domus romana* nos *columbaria*. Nesse sentido, sim, permito-me dizer que os retratos se constituíram como fenômeno cultural próprio e afei-to ao universo romano.⁸ Por outro lado,

⁴ STEWART, P. *Statues in roman society. Representation and response*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 20. BARONE, A. N. A visão de arte em *De signis*, de Cícero: uma reflexão tradutológica. In: MARTINS, P.; CAIRUS, H.; OLIVA NETO, J. A., (org.). *Algumas visões da Antiguidade*. Rio de Janeiro: 7Letras; FAPERJ. Coleção Estudos Clássicos, 2011, vol. 2, pp. 46-61. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.4352.8005.

⁵ MARTINS, P.; AMATO, R. S. S. Imagens antigas retoricamente referenciadas. In: MUHANA, A.; BAGOLIN, L. A.; LAUDANNA, M. (org.). *Retórica*. São Paulo: Annablume e IEB/USP, 2012, pp. 125-158; MARTINS, P. Os romanos, as imagens, o Direito e a morte. In: FAVERSANI, F.; JOLY, F. (org.). *As formas do Império Romano*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2014. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.1600.2882.

⁶ MARTINS, P. *Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto*. São Paulo: EDUSP, 2011, pp. 108-113. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.3959.5844.

⁷ LORAUX, N. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, A. (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992, pp. 57-70.

⁸ Ver: NISTA, L. *Ius imaginum* and public portraiture. In: ANDERSON, M. L.; NISTA, L. *Roman portraits in context. Imperial and private likeness from the Museo Nazionale Romano*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1988, pp. 33-39; FLOWER, H. I. *Ancestor masks and aristocratic power in roman culture*. Oxford: Oxford University Press, 1999; GINZBURG, C. *Representação. A palavra, a idéia, a coisa*. In: GINZBURG, C. *Olhos de madeira*. São Paulo:

mesmo que, sob outra perspectiva, o retrato estivesse fundado em outro pressuposto, o do “idealismo”, nesta sociedade; por ele estar sempre associado ao culto, ao rito religioso, à divinização, ao encômio, enfim, ao poder, dispostos às vistas do público, nos fóruns, nas bibliotecas, ou nos templos, e ainda que fosse em sua base figurativa devedor da arte grega clássica e helenística, ele também deve ser colocado ao lado do verista, como participante do mesmo fenômeno cultural.

Efetuando uma sumária reavaliação de trabalhos significativos a respeito da *imago* romana, creio que as contribuições de B. Schweitzer, que propôs um recorte temporal associado a estilos que variam transitoriamente e de R. B. Bandinelli que observa as imagens tendo em vista a sua produção e fruição são os estudos mais significativos, uma vez que a partir deles podem-se resolver alguns problemas cruciais entre aquelas variáveis que acabo de apontar (quantitativa, temporal, geográfica, social e elocutiva).⁹ Neste encontramos as dicotomias: público x privado e arte patriciana x plebeia que podem nos indicar caminhos importantes na decifração desse tipo de produção escultórica e pictórica. Enquanto naquele

está proposta, talvez, a taxonomia mais relevante, porquanto a mais utilizada, acerca dos retratos romanos. Dela hoje temos boas sínteses, sob o ponto de vista de um determinado período, a República, realizada por Hiesinger.¹⁰

Turcan ainda que tenha realizado um trabalho mais amplo, uma história da arte romana – *L'Art Romain* – assenta sua discussão acerca do retrato apresentando sua especificidade a partir de seu uso específico: a homenagem aos mortos, além de solidificar contradições absolutamente visíveis para os historiadores da Arte, revelando, pois, a complexidade do tema:

“Chez les Grecs tout est concret: tout prend un corps ; chez les Romains l'abstraction et ses formules parlent seules à l'esprit”, affirmait le même Mommsen. Or on a pu dire tout le contraire et opposer au *logos* “imanente à l'esprit grec” (R. Bianchi Bandinelli) la *res* si chère aux Romains, comme au mythe l'histoire... Mais il est certain aussi que la fonction du signe ne perdra jamais ses droits dans l'iconographie de l'Vrbs, et le succès des allégories y transcrita quelque chose de la tendance à déifier les abstractions.¹¹

Outros elementos interessantes são levantados por Stewart a fim de salientar a complexidade dos retratos. Seguindo o estudioso, a questão que move o retrato para os romanos é essencialmen-

Cia. das Letras, 2001; MARTINS, P. *Imagines Romanae: cultura e poder*. In: *História Revista*, 19.1, 2014, pp. 121-141. doi: dx.doi.org/10.5216/hr.v19i1.30512.

⁹ Ver: SCHWEITZER, B. *Die Bildniskunst der römischen Republik*. Leipzig: Koehler und Amelung, 1948; BANDINELLI, R. B. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*. Milano: BUR, 1988.

¹⁰ HIESINGER, U. *Portraiture in the Roman Republic*. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 1973, 1.4, pp. 805-25.

¹¹ TURCAN, R. *L'art romain*. Paris: Flammarion, 1995, p. 18.

te uma *true likeness*, entretanto observa também que há graus de parença e nele, no retrato, também concorre a convencionalidade que é extremamente acentuada. Nesse sentido, o retrato pode apelar para os pressupostos fisiognômicos, pode exibir marcadores simbólicos de uma *persona* social ou de uma personagem, ou pode explorar a adesão ou o abandono de precedentes conhecidos. Porém se nos atemos aos textos antigos¹² que abordam os retratos “it is physical resemblance to their subject that emerges as the underlying premise”.¹³ Quanto às suas funções assevera para o fato de que o retrato: a) perpetua a memória dos mortos; b) torna presente quem está ausente; c) empresta uma forma a personalidades que nunca foram vistas. Dessa maneira, observamos que além de explorar uma terminologia das estátuas, o estudioso abre mão da questão da datação para se preocupar com as finalidades possíveis dos retratos romanos.

Nesta mesma tendência analítica afirma Anderson:

The history of Roman portraiture looks very different when surveyed not by typological and chronological

means, but through a consideration of function and context. The study of portraiture in Roman society grew out of nineteenth-century interest in associating ancient images with known historical figures, and developed into a contemporary interest in more precisely determining the evolution of portrait types. At this stage in the continuing process of learning about ancient likeness, our purpose has been to pause and reflect upon the settings of ancient art rather than to volunteer one more positivistic experiment in typology.¹⁴

Vejam, como cada uma dessas avaliações podem ser úteis, o que delas podemos extrair e, ainda, do que carecem. Por outro lado, o que pode ser depreendido se entendermos as figurações do retrato a partir de seu nome coetâneo.

Categorias em voga

A fim de analisar as imagens romanas da República, Schweitzer leva em consideração – o que não é, evidentemente, equivocado – dois períodos históricos na República Romana: o primeiro entre 100 e 66 a.C. e o segundo entre 65 a.C. e 1 d.C.. Sua hipótese está assentada, portanto, quanto ao primeiro período: entre o sexto consulado de Mário (100 a.C.) e a acusação da conspiração de Catilina contra a República romana (66 a.C.); quanto ao segundo:

¹² Plin. *Ep.* 2.7: *Amavi consummatissimum iuuenem, tam ardentem quam nunc impatienter requiro. Erit ergo pergratum mihi hanc effigiem eius subinde intueri subinde respicere, sub hac consistere praeter hanc commeari. Etenim si defunctorum imagines domi positae dolorem nostrum leuant, quanto magis hae quibus in celeberrimo loco non modo species et uultus illorum, sed honor etiam et gloria refertur!*

¹³ STEWART, P. *Statues in roman society*. Representation and response. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 79.

¹⁴ ANDERSON, M. L. Roman portraits in religious and funerary contexts. In: ANDERSON, M. L.; NISTA, L. *Roman portraits in context. Imperial and private likeness from the Museo Nazionale Romano*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1988, p. 68.

entre a consolidação do poder de Pompeu, o Grande, com sua vitória sobre os piratas, o que lhe rende pela *lex Gabinia* o poder sobre o Mediterrâneo e 1. d.C. a repressão da revolta na *Germania* por Tibério sob as ordens de Augusto. Naturalmente tais eventos nada significam para a discussão do retrato em Roma, e os trago em tela, justamente, por indicarem que na República romana sob o ponto de vista dos eventos nada há de excepcional, a não ser talvez, a revolta comandada por Catilina que pode significar uma tendência no modo de ver o mundo, isto é, a República.

Fato é que Schweitzer sinaliza que a circulação e/ou produção de imagens nesses períodos aponta para uma modificação que convém à sua taxonomia, i. e., são produzidos e circulam retratos de um tipo no primeiro período e de dois outros no segundo. Assim, no limite, o estudioso distingue três tipos de retrato, que preponderantemente estariam expostos em Roma. O primeiro, filiado a uma “tradicionalidade” tipicamente romana, o *altrömisch* - tradicional romano cujo estilo é o verista e que circula entre 100-66 a.C. (figuras 1, 2 e 3); e o segundo, o *mid-italic* (médio-italico), ora assentado sob emulação de modelos helenísticos, de estilo pictórico-patético - *painterly-pathetic* (figuras 6, 7 e 8); ora afeito ao estilo clássico-idealístico - *Idealplastik* (figuras 9, 10 e 11), ambos circulam preponderantemente entre 65

a. C. - 1 d. C.. Assim, Schweitzer limita os tipos de retrato em circulação,

uma vez que além do fato de existir esses três tipos de retrato, ocorrem também, e.g., o etrusco, o egípcio, o parta¹⁵ e o selêucida¹⁶ entre outros que certamente se perderam.¹⁷

Schweitzer também propõe três condições fundamentais para a classificação dentro do modo verista: a) O retrato deve representar um determinado indivíduo na sua própria especificidade corpórea; b) O indivíduo deve ser imediatamente reconhecível e no seu retrato se deve reconhecer somente ele e nenhum outro; c) o retrato deve reproduzir também a personalidade do efigiado, e também seu caráter individual. Esses indicadores podem se tornar ainda mais complexos se levarmos em conta que podemos encontrar retratos que, a rigor, contêm em si essas características, entretanto, nada mais são do que retratos de reconstrução que visam celebrar certas personagens ilustres como são os casos do Homero (do tipo Boston-Nápoles - figura 4), ou do Pseudo-Sêneca (figura 5) do Museo Capitolino,¹⁸ ou do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles.

¹⁵ Vale lembrar que o Império Parta é concomitante aos últimos três séculos da República e aos três primeiros séculos do Império (247 a.C. - 224 d.C.), logo constitui-se como um dos principais rivais dos romanos no Oriente Próximo. Não são poucas as representações, sejam em relevos, sejam em estátuas ou em moedas, em que aparecem figurados.

¹⁶ Império Selêucida (312 - 63 a.C.).

¹⁷ LA ROCCA, E. Innamorati dell'immortalità. Ritratto realistico e ritratto ideale: Medio Oriente, Egitto, Grecia, Roma. In: LA ROCCA, E.; PRESICCE, C. P.; LO MONACO, A.. *Ritratti. Le tante facce del potere*. Roma: MoMo, 2011, pp. 53-83.

¹⁸ LA ROCCA, E. Il ritratto e la somiglianza. In: LA ROCCA, E.; PRESICCE, C. P.; LO MONACO, A.. *Ritratti. Le tante facce del potere*. Roma: MoMo, 2011, p. 22.

Nesse sentido, podemos também apresentar uma distinção de fruição entre os retratos tradicionais romanos a que, julgo, devemos seus nomes específicos. No caso dos retratos anônimos ou com marcas claras de similitude, *effigies* (*effigies*), e de uso essencialmente privado, a não ser nos *pompa gentilitia*. Num segundo caso, ou seja, no de retratos de personalidades que são reiteradamente figuradas a partir de um modelo fixo a que Bandinelli chama de retrato de reconstrução, prefiro chamá-los tipo, cuja fruição era basicamente pública.

Mas vejamos alguns exemplos de *altrömisch* ou *effigies*:

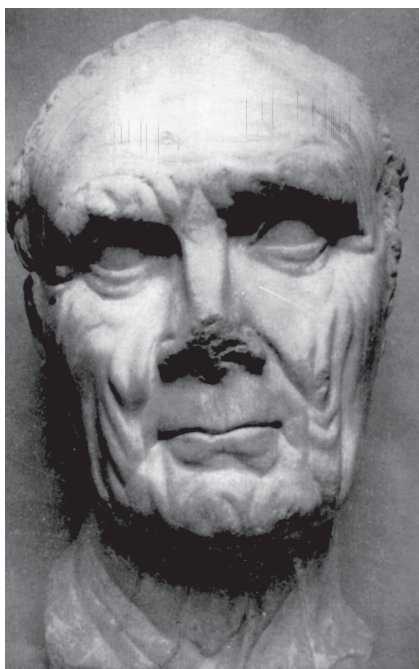


Figura 1 - Homem Velho - Palazzo Comunale, Osimo – Itália¹⁹

¹⁹ http://it.wikipedia.org/wiki/File:Ritratto_di_ignoto_da_osimo_2.jpg, acessado 29 de outubro de 2014.

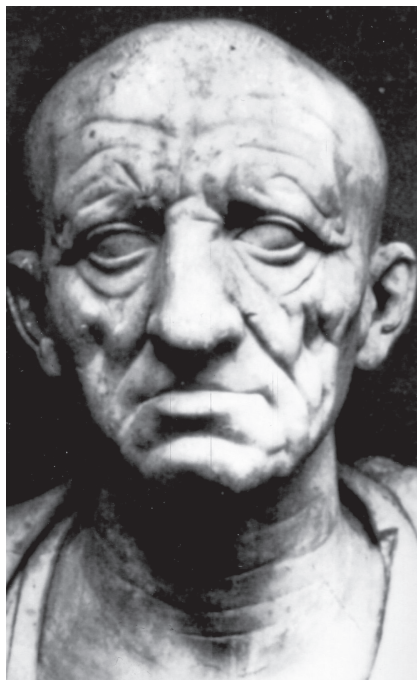


Figura 2 - Retrato de um homem velho, Museo Torlonia, Otricoli – Itália²⁰

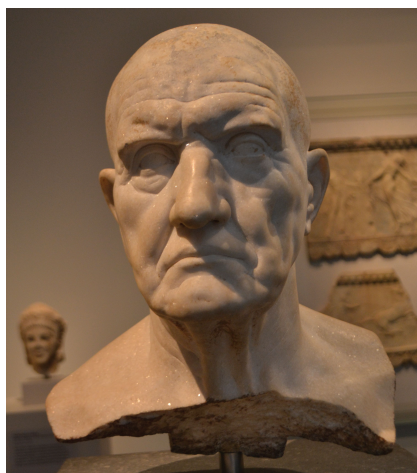


Figura 3 - Homem romano, Metropolitan Museum, Nova Iorque – EUA²¹

²⁰ http://it.wikipedia.org/wiki/File:Ritratto_repubblicano_dal_museo_torlonia,_roma.jpg, acessado 22 de novembro, 2014.

²¹ © 2014. IAC-USP – Foto: Paulo Martins.

Mais dois exemplos de tipos, retratos de reconstrução:

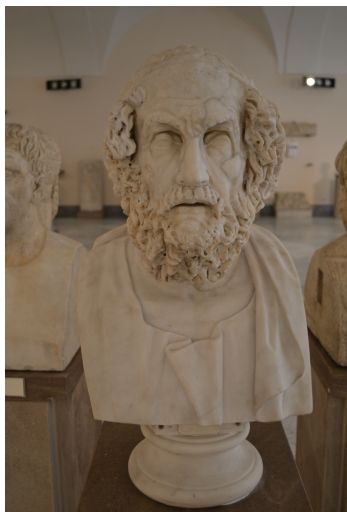


Figura 4 - Homero - Tipo Boston-Nápoles - Museo Archeologico Nazionale, Napoli - Itália ²²

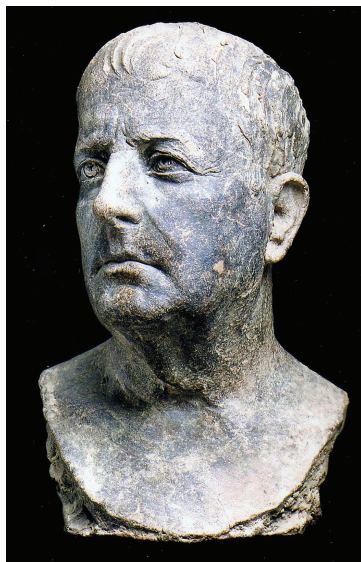


Figura 6 - Homem desconhecido - MFA, Boston - EUA ²³



Figura 5 - Pseudo Sêneca - Museo Archeologico Nazionale, Napoli - Itália

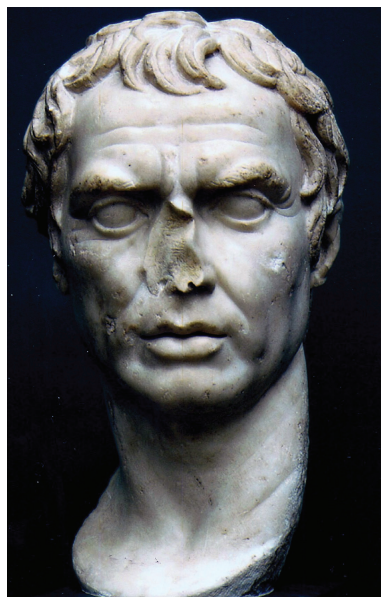


Figura 7 - Cipião Africano - Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen - Dinamarca ²⁴

²² © 2014. IAC-USP – Foto: Paulo Martins. <http://www.usp.br/iac/ai10/0127.JPG>, acesso: 1º de novembro de 2014. http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=k60882.jpg&retpage=18177, acesso: 1º de novembro de 2014.

²³ <http://www.mfa.org/collections/object/bust-of-a-man-155696>, acesso: 29 de outubro de 2014.

²⁴ © 2008. Foto: S. Sosnovskiy. <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2432>, acesso: 29 de outubro de 2014.



Figura 8 - Agripa, do Fórum de Gabii, Musée du Louvre, Paris – França²⁵

Parece-me que Schweitzer ao propor a segunda categoria, o retrato médio-italico, em viés estilístico *pictórico-patético*, busca resolver dois aspectos essenciais desse tipo de figuração romana: um primeiro de cunho formal e um segundo, do plano do conteúdo. Quando penso na categoria “pictórica” aplicada ao retrato, não vislumbro outra possibilidade que não a do movimento e a da riqueza das formas impostas à pedra. Dessa forma, o movimento é registrado pela suposta maleabilidade do material, sua “inequívoca” maciez que permite que figuremos o movimento e ligeiras torções,

sutis vazamentos de luz, que imprimem volatilidade à massa crua do mármore e até mesmo certa transparência. Sob o ponto de vista do conteúdo, acredito que o adjetivo “patético” é resolvido a partir justamente como consequência do uso do movimento que acabo de explicar. Vale a pena notar que nos retratos de reconstrução (figuras 4 e 5), o matiz anímico impresso tanto em Homero como em Sêneca salientam o “páthos” dessas personagens insignes, na mesma medida que podem ser observadas nas imagens de Alexandre de Istambul e de Roma aqui apresentadas (figuras 10 e 11). Nesse sentido, Barbara Hughes Fowler alerta:

Passion is a quality that appears in the portrait sculpture that was a triumph of Hellenistic period. The furrowed face of Homer in the portrait bust in Museum of Fine Arts, Boston²⁶, depicts the passion of the poet. On the silver tetradrachm of 306-281 B.C. the bulging forehead, the full, sesuous lips, and the upturned eyes of Alexander are intended to portray his passionate nature. Sculptured portraits of him preserved these features and added the famous turn of his head to depict his “pothos”, the heroic “longing” that antiquity attributed to him. The head from Pergamum, which dates to about 200 B.C., best shows his heroic passion. Other portraits which emphasize the turn of the neck and the upward gaze are more romantic, even sentimental, in feeling.²⁷

²⁵ © 2014. Foto: Marie-Lan Nguyen. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Agrippa_Gabii_Louvre_Ma1208.jpg, acesso: 29 de outubro de 2014.

²⁶ Do mesmo tipo do Museu Britânico aqui apresentado figura 4.

²⁷ FOWLER, B. H. *The Hellenistic aesthetic*. Bristol: The Bristol Press, 1989, pp. 85-86.



Figura 9 - Augusto post mortem - MFA, Boston – EUA²⁸



Figura 11 - Cômodo Hércules, Musei Capitolini, Palazzo del Conservatori, Roma – Itália³⁰

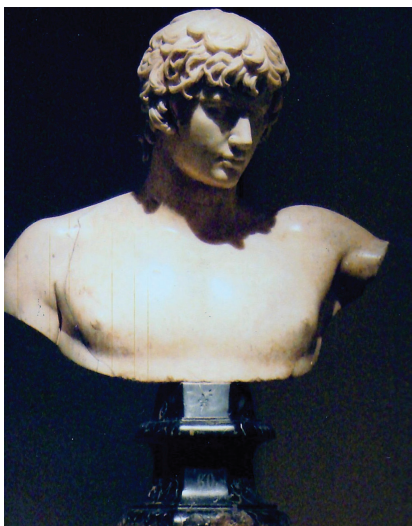


Figura 10 - Antínoo – Museu do Prado, Madrid – Espanha²⁹

Parece-me que algumas críticas devem ser feitas a essa taxonomia, não exatamente pela avaliação de estilo que descortinam, mas pelo caráter generalizante e simplista que estabelecem, pela limitação histórica que restringe sua avaliação e pela desconsideração de modelos outros que circulam em Roma no final da República e no início do Principado. Obviamente, nada podemos dizer contra as avaliações dos estilos que delimitam, a não ser algumas críticas à sua nomenclatura, algo menor diante do trabalho hercúleo a que se propõem. Assim, a limitação histórica e seu caráter generalizante imposto ao retrato romano por Schweitzer

²⁸ <http://www.mfa.org/collections/object/augustus-151325>, acesso: 29 de outubro de 2014.

²⁹ [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antinous_\(Museu_del_Prado_E-60\)_01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antinous_(Museu_del_Prado_E-60)_01.jpg), acesso: 29 de outubro de 2014. © 2014. Foto: F. Cinquepalmi.

³⁰ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Commodus_Musei_Capitolini_MC1120.jpg, acesso: 29 de outubro de 2014. © 2006. Foto: Marie-Lan Nguyen.

saltam aos olhos, porquanto é absolutamente aceite que a prática figurativa republicana não pode estar decalcada em apenas nos 200 anos que sucedem a 100 a.C., isto é, dizer que a prática do retrato é obra característica desse período significa estreitar os limites temporais da prática artística, negada desde sempre pela existência da mesma em períodos posteriores e anteriores à datação proposta. Ainda que o estudioso tenha se preocupado com o “apogeu” desse tipo de figuração, a própria ideia evolutiva que atua como pressuposto nesta categoria já soa equivocado.

Ademais apontar o retrato *altrömisches* de viés verista como prática tipicamente romana é um efetivo problema. Temos notícia de retratos fisiognômicos na Grécia Clássica e parece ser um retrato de Platão o mais antigo, por mais paradoxal que isto possa parecer. Esses seriam de caráter público, dedicados às Musas. Bandinelli os caracteriza como “intencionais ou de reconstrução” (figuras 4 e 5). O retrato fisiognômico, além de nascer na esfera privada, deve ser remetido ao universo helenístico, principalmente, se observarmos as imagens derivadas de Alexandre, como em: Antíoco I da Síria (281-261), Mitrídates IV do Ponto (169-150); Mitrídates VI (121-63).³¹ Assim a afirmação do verismo como algo romano é desmentido de pronto quando observamos, por exemplo, Plínio, o Velho, ao tratar da obra do irmão de Lisipo, Lisístrato, dado que

este teria sido o primeiro a propor uma imagem que seria extremamente semelhante ao retratado, a partir do modelo em gesso. Ainda é importante salientar que a proposição de classificação do retrato verista tão somente como fisiognômico pode ser respaldada em certa medida pela circulação dos tratados de *physiognomonía* de Ps.-Aristóteles, Loxo, Polemão e do autor anônimo do tratado latino de fisiognomonía.³²

Mas, quanto ao molde em cera como meio de fixação da imagem, vejamos:

Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. (Plin., *Nat.* 35. 153).³³

No entanto, o primeiro entre todos que moldou a partir da própria face a imagem de um homem no gesso e daí estabeleceu corrigir a cera infundida nesta forma de gesso, esse foi Lisístrato de Sícion, irmão de Lisipo de quem já falei. Ele, pois, instituiu devolver as similitudes; Depois dele, outros aplicaram-

³¹ BANDINELLI, R. B. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*. Milano: BUR, 1988, p. 72.

³² RODOLPHO, M. *De Physiognomonía Liber*: considerações a respeito do ethos e da fisiognomonía em textos da Antiguidade Clássica. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Martins. São Paulo: USP/FFLCH, 2014. ANÔNIMO. *Traité de Physionomie*. Texte établi, traduit et commenté par J. André. Paris: Les Belles Lettres, 2013.

³³ RACKHAM, H. *Pliny. Natural History. Books 33-35*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 2003, pp. 372-5.

-se a fazê-las mais belas do que eram.³⁴

Nesse sentido, uma ilação, a que me permito fazer diante de tal proposição, associada a ideia de que Lisipo,³⁵ é entender a figuração de Alexandre e de outros reis helenísticos como fisiognômica, isto é, imagens que concentram pontos de semelhança em relação ao modelo, como sugere Bandinelli. Indo além, proponho que a produção de imagens (“effigies fisiognômicas”), além de calcar a representação na base da *similitudo*, opera também um processo de transferência de traços anímicos à pedra ou ao metal amorfos a partir dos traços físicos do representado, ampliando, pois a *fides* – a credibilidade – da *imago* produzida e reproduzida, replicada. O conceito de verismo, pois, pode e deve ser substituído, uma vez que a similitude não é concorrente de uma verdade ou de uma realidade necessariamente.³⁶ Havelock assevera: “At first the generals who governed the various parts of Alexander’s empire immediately after his death conspicuously avoided stamping their own likeness on their coins. Eventually they went so far as to add, in one small corner, their personal badges or their names”.³⁷ Mørkholm corrobora:

The first interest of this coinage, however, resides in the royal portrait. The Pontic kings were proud of their Iranian descent, and although they soon married into the Seleucid dynasty their attachment to their oriental roots remained strong. This gave a series of excellent Greek die engravers a unique opportunity to create a gallery of semi-barbarian royal portraits that has no real parallel in Hellenistic portraiture. The first of these excellent likenesses is that of Mithridates III, probably created about 200. His head or bust is rendered with extreme realism, emphasizing his oriental features that are so different from Greek idealization or Macedonian heaviness. The Pontic portraits are equal to the best Bactrian portraits as far as realism is concerned, and seem to me to surpass them in psychological insight. The meeting of Greek artists with oriental models has created a unique and exceptional portrait art that stands quite isolated and outside the main development of portraiture in the Hellenistic age.³⁸

Ainda que Mørkholm³⁹ nos ampare quanto ao nosso argumento de antecedência do retrato fisiognômico, sinalizando para os reis helenísticos, posteriores à morte de Alexandre,⁴⁰ ele recai, a meu ver, nos mesmos equívocos consagrados da História da Arte, isto é, usa indistin-

³⁴ Tradução de Paulo Martins.

³⁵ MARTINS, P.; AMATO, R. S. S. Imagens antigas retoricamente referenciadas. In: MÜHANA, A.; BAGOLIN, L. A.; LAUDANNA, M. (org.). *Retórica*. São Paulo: Annablume e IEB/USP, 2012, pp. 142-143. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.3435.2965.

³⁶ BARDON, H. (1972). Le concept de similitude à Rome. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 1972, I. 2, 19, pp. 857-68.

³⁷ HAVELOCK, C. H. *Hellenistic Art*. London: Phaidon, 1971, p. 19.

³⁸ MØRKHOLM apud DE CALLATAÏ, F. The First Royal Coinages of Pontos (from Mithridates III to Mithridates V). In: HØJTE, J. M. *Mithridates VI and The Pontic Kingdom*. Århus: Aarhus University Press, 2009, pp. 63-94, p. 64.

³⁹ MØRKHOLM, O. *Early Hellenistic Coinage. From the Accession of Alexander to the Peace of Apamea (336-188 B.C.)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

⁴⁰ GRANT, M. *Art in the Roman Empire*. London: Routledge, 1995, p. 03.

tamente os conceitos de “realismo” e “idealismo”. Ainda assim vejamos alguns retratos fisiognômicos helenísticos:

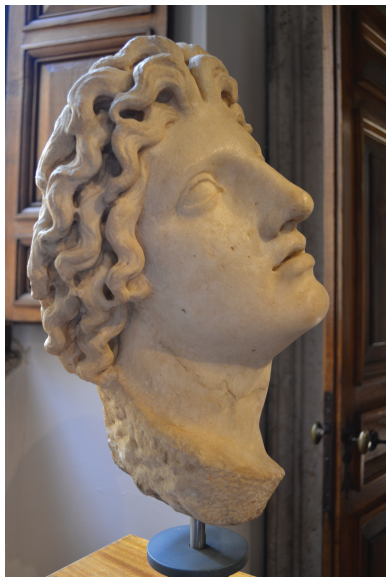


Figura 12 - Alexandre, o Grande - Museu Baracco, Roma - Itália⁴¹



Figura 13 - Alexandre, o Grande – atribuído a Lisipo – Museu Arqueológico, Istambul – Turquia⁴²



Figura 14 - Alexandre, o Grande (305-281 a.C.) – The British Museum, London – Reino Unido⁴³



Figura 15 - Antíoco I, Soter ou da Síria (281-261 a.C.) – MIG 58b⁴⁴



Figura 16 - Mitrídates IV do Ponto (169 – 150 a.C.)⁴⁵



Figura 17 - Mitrídates VI do Ponto (121 - 63 a.C.)⁴⁶

travel/images/Turkey/Archaeological/1024-ArchaeologicalAlexanderHead.jpg, acesso: 1º de novembro de 2014.

⁴³ © 2014 The British Museum. http://www.british-museum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps171742.jpg&retpage=17590, acesso: 29 de outubro de 2014.

⁴⁴ <http://coinindia.com/galleries-greek-antiochos.html>, acesso: 29 de outubro de 2014.

⁴⁵ <https://www.flickr.com/photos/antiquitiesproject/8949266213/in/photostream/>, acesso: 30 de outubro de 2014.

⁴⁶ http://www.wildwinds.com/coins/greece/pontos/kings/mithradates_VI/AMNG_0262.jpg, acesso: 30 de outubro de 2014.

⁴¹ © 2014 IAC – USP. Fotos: Paulo Martins.

⁴² <http://pages.pomona.edu/~sgo64747/>



Figura 18 - Mitrídates VI do Ponto (como Hércules) - Musée du Louvre, Paris – França⁴⁷

Portanto, ao que parece, o conceito de verismo, ou melhor, de figuração fisiognômica já prospera no mundo Helenístico, e ao que tudo indica, a serviço do Império iniciado por Alexandre. Nesta série que acabamos de observar, é absolutamente evidente a marca eloquente da série (imagens de 12 a 18) cujo ponto de partida é Alexandre de Lisipo (Istambul – figura 13) – a torção do pescoço; a elevação do olhar, por vezes, apoteótico e os cabelos ondulados (à exceção de Mitrídates IV do Ponto – figura 16). Essa mesma apresentação da imagem do governante ausente, plena de credibilidade – *fides* – será marca essencial na figuração imperial romana

nos séculos subsequentes quando da definitiva expansão do território romano para além da *urbs* e da Itália. Não será tampouco incomum encontrarmos uma linhagem de moedas imperiais romanas justamente calcadas no modelo dessa série, como apropriação visual a serviço da manutenção do poder. Por sua vez, afirma Bandinelli:

Intanto, dobbiamo constatare che nessun ritratto fisionomico, realista, si trova nell'arte etrusca e italica prima della metà del IV secolo, cioè prima che il ritratto fisionomico si affermi in Grecia. I tratti delle figure che prima di tale epoca si trovano distese sui sarcofagi o dipinte nelle tombe sono tutto generici, assai più generici dei ritratti convenzionali o di ricostruzione che si hanno in Grecia nello stesso tempo. Più tardi, nell'arte etrusca, una tendenza alla vivace caratterizzazione conferisce spesso espressione, apparentemente individuale (...).⁴⁸

Ainda que Schweitzer proponha sua classificação sobre bases pouco razoáveis, é certo, entretanto, que, sob uma perspectiva didática, aponte para uma taxonomia, senão completa da arte do retrato romano no período que observa, ao menos, por assim dizer, dominantes ou prevalentes, entre o final da República e o início do Principado.

Bandinelli, por sua vez, ao tratar do retrato, não se preocupa em filiar os retratos taxonomicamente, antes os observa tendo em vista suas possíveis

⁴⁷ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mithridates_VI_Louvre.jpg, acesso: 30 de outubro de 2014. © 2005 Eric Gaba.

⁴⁸ BANDINELLI, R. B. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*. Milano: BUR, 1988, p. 72.

origens, isto é, qual a base imagética da arte que se desenvolve em Roma no mesmo período. Nesse sentido, opera categorias que compreendem: a) a exposição, a recepção da imagem e b) a produção da imagem tendo em vista a serviço de qual classe ela é proposta. Assim separa dois níveis iniciais importantes para a arte do retrato: a) a recepção que pode ser pública ou privada e b) a produção que pode ser plebeia ou patricia. Dessas categorias irá extrair conclusões maduras e, ao que parece, fundamentais para a História da Arte Antiga ainda hoje, 45 anos após a publicação de *Roma. L'Arte Romana nel Centro del Potere*. Parece-me que a tese de Bandinelli é corroborada por Stewart, já que este, tal como aquele preocupa-se mais com os usos e com o contexto que envolvem as imagens do que com uma sanha classificatória:

It is important above all to establish that Romans recognized the statue as one particular thing: that sculptures serving a variety of functions in many different contexts were regarded as having sufficient homogeneity to qualify as a particular kind of object. That is why the examination of the usual categories of statue — honorific and commemorative figures, cult images, and art-objects — is deferred to later chapters. The immediate aim is to examine all kinds of statues together. They were often viewed in quite different ways; but the similarities are close enough to demand an overview of the subject, disregarding conventional categories that are largely modern inventions, and largely arbitrary. We shall

see that different classes of statuary existed, but they represent sometimes fuzzy concepts which are hard to maintain positively.⁴⁹

Duas premissas são importantes a fim de entender o pensamento de Bandinelli acerca do retrato romano. A primeira diz respeito a formação dos artistas mediterrâneos que, segundo ele, apropriam-se indistintamente do material legado por mais de 5 séculos “da produção da civilização mais criativa e original que já existiu, a grega clássica e helenística”, isto é, não existe entre estes artistas, a preocupação de estabelecer critérios de emulação, eles simplesmente tomam a produção anterior, indistintamente, apropriando-se de acordo com suas intenções compositivas. Assim, a ausência de critério, de julgamento do legado a ser tomado como base da sua produção é justamente a ausência de um critério de seleção.⁵⁰ A segunda premissa importante me parece um corolário da primeira e estabelece que a principal característica da arte romana do século 1º a. C. é a completa ausência de preocupação com a originalidade, ou com uma nova visão de arte, ao contrário, essa arte é essencialmente “ecclética”, “leva a unir, na mesma obra, peças realizadas de acordo com tradições artísticas completamente diferentes. Essa é a característica que distingue a arte romana

⁴⁹ STEWART, P. *Statues in roman society*. Representation and response. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 20.

⁵⁰ BANDINELLI, R. B. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*. Milano: BUR, 1988, p. 51.

médio-italica”.⁵¹ Somados a Bandinelli, encontramos os trabalhos de Anderson, Nista e Stewart,⁵² que em torno desse argumento rivalizam com Schweitzer, dado que este aposta numa certa pureza de formas, enquanto aquele assume o dinamismo e a imiscuição das mesmas, além de que operam essencialmente a contextualização da prática artística, observando sua função e sua fruição. Entretanto, vale dizer que a melhor hipótese para o retrato romano é justamente a compreensão da complexidade de suas possibilidades de composição que ora aponta para o decalque de formas puras que se replicam, daí serem essenciais as cópias romanas de esculturas gregas clássicas e helenísticas, ora apontam para o ecletismo, que associa aspectos tipicamente helenísticos e clássicos a condicionantes romanas, haja vista, por exemplo, o Pompeu, o Grande da Ny Carlberg Glyptotek (figura 19):



Figura 19 - Pompeu, o Grande - Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague - Dinamarca⁵³



Figura 20 - Pompeu, o Grande - Museo Archeologico, Veneza - Itália⁵⁴

⁵¹ Idem, p. 56.

⁵² ANDERSON, M. L. Roman portraits in religious and funerary contexts. In: ANDERSON, M. L.; NISTA, L. *Roman portraits in context. Imperial and private likeness from the Museo Nazionale Romano*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1988, pp. 61-68; NISTA, L. *Ius Imaginum and public portraiture*. In: ANDERSON, M. L.; NISTA, L. *Roman portraits in context. Imperial and private likeness from the Museo Nazionale Romano*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1988, pp. 33-39; STEWART, P. *Statues in roman society*. Representation and response. Oxford: Oxford University Press, 2003.

⁵³ © 2014: Foto: Gunnar Bach Pedersen. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompejus.JPG>, acesso: 1º de novembro de 2014.

⁵⁴ © 2004 Foto = (FAVARETTO; DE PAOLI; DOSSI, 2004, 107). <http://ancientrome.ru/art/artwork/sculpt/rom/republic/statesman/pompeius-magnus/pomo02.jpg>, acesso: 1º de novembro de 2014.

O primeiro Pompeu (figura 19) apresenta características mescladas entre o *altrömisch* – tradicional romano e médio-itálico (helenístico). Kleiner propõe que as rugas e o nariz o aproximam do estilo tradicional, entretanto, o cabelo foge completamente a esse estilo. Por sua vez, de acordo com Plutarco, Pompeu, assim como outros generais romanos tomarão a figuração de Alexandre como modelo, logo seu retrato está indelevelmente associado ao estilo pictórico-helenístico a que nos referimos para o Alexandre, o Grande do Museo Barracco (figura 12) e do Museu Arqueológico de Istambul (figura 13).⁵⁵ Por sua vez, Small, sobre o mesmo Pompeu, acredita que a mescla estilística presente não é a mesma, pois aponta para o verismo (do *altrömisch*) e o plástico-idealístico, cuja característica, nos informa: “When applied to ancient portraiture, idealism refers to the emphasis on the spiritual or inner emotional qualities of the subject rather than on a physically mimetic fidelity”.⁵⁶

Já o segundo exemplar (figura 20), por sua vez, apresenta Pompeu não só com uma suave torção, característica do estilo médio-itálico helenístico, como também apresenta elementos “idealísticos”, já que se pode notar a ausência

completa de rugas. Assim este seria uma mescla entre o helenístico e o helênico.

Arte plebeia e arte patricia no centro e na periferia do poder

Esse ecletismo romano seria o responsável por duas vertentes iniciais da arte romana deste período. Entretanto nem sempre as duas vertentes apareceram isoladamente, elas podiam – e há exemplos para isto – estar presentes numa mesma peça. Essa ideia pode ser referendada pela Ara de D. Enobarbo (115 – 70 a.C.) que curiosamente, dada sua fragmentação, pode ser parte observada em Munique na Gliptoteca e parte no Louvre em Paris. Nela, no fragmento de Munique, há um cortejo de divindades marinhas em que Poseidon e Anfitrite são figuras centrais, isto bem “ao gosto tardo-helenístico” (figura 21). Já no fragmento parisiense a apresentação de animais para o sacrifício, o deus Marte, soldados em vestidos com suas armaduras e escudos ovais e um grupo com quatro cidadãos togados interessados numa operação administrativa ou eleitoral (figura 22). Qualquer que seja a explicação dada a este assunto (*lustratio?*), seu conteúdo e sua linguagem formal são bem diferentes daqueles do outro relevo.

⁵⁵ Ver: KLEINER, D. E. E. *Roman sculpture*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 42; PAPINI, M. Le (brutte) cere dei romani. Verità – senza bellezza – nella ritrattistica repubblicana. In: LA ROCCA, E.; PRESICCE, C. P.; LO MONACO, A. *Ritratti*. Le tante facce del potere. Roma: MoMo, 2011, p. 40.

⁵⁶ SMALL, J. P. Verism and vernacular late Roman Republican portraiture and Catullus. In: *La parola del passato*, 1982, 102, p. 56.



Figura 21 - Ara de Domicio Enobarbo, fragmento - Gliptoteca, Munique - Alemanha⁵⁷



Figura 22 - Ara de Domicio Enobarbo, fragmento - Musée du Louvre, Paris - França⁵⁸

A dicotomia que podemos observar no altar em questão é justamente a base daquilo que dará origem à arte plebeia e à arte patricia. A desproporção propositada dos animais no fragmento de Paris (figura 22) é elemento característico da arte plebeia, que se desenvolve principalmente nas províncias e municípios. Por sua vez, a elevação do tema mitológico em chave helênica (figura 21) aponta para a arte patricia, que se desenvolve fundamentalmente na metrópole. A elegância e o fenômeno cultural da arte patricia não tiveram força de penetração para modificar a arte plebeia em meio a sua própria realização artística, e permaneceram essencialmente restritos à capital e ao seu funcionamento. Já a arte plebeia irá se mesclar a mentalidade civil e religiosa romana com o naturalismo helenístico donde nascerá o gênero narrativo his-

tórico, segundo Bandinelli.

Deste abandono deliberado das regras do naturalismo helenístico em benefício da evidência de ação e de exaltação da imagem do comprador da peça, temos inúmeros exemplos em monumentos funerários romanos pertencentes à baixa magistratura, aos *séviros*⁵⁹ e aos libertos, monumentos que vão desde o final da República até o início da época flaviana. Na consolidação serial destes monumentos está a arte médio-italica, com o máximo de helenismo que absorvera, e, além disso,

⁵⁷ http://it.wikipedia.org/wiki/Ara_di_Domizio_Enobarbo, acesso: 29 de outubro de 2014.

⁵⁸ http://it.wikipedia.org/wiki/Ara_di_Domizio_Enobarbo, acesso: 29 de outubro de 2014.

⁵⁹ É importante salientar que os séviros (*sex uiri*), além de poder ser qualquer membro de um grupo de seis homens, a partir de Augusto (*seuir augustalis*) é o cidadão nas províncias anualmente indicado encarregado de manter a adoração de Roma e de Augusto. Ver: CIL II. 2647 e CIL VI.29693.

passa a ser uma importante contribuição da cultura oficial.

A *Ara Pacis Augustae*, por exemplo, pode-se dizer que é uma arte plebeia que derivou e foi usada como instrumento do poder do patriciado:



Figura 23 - Face norte da Ara Pacis: Procissão Senatorial, Roma – Itália⁶⁰

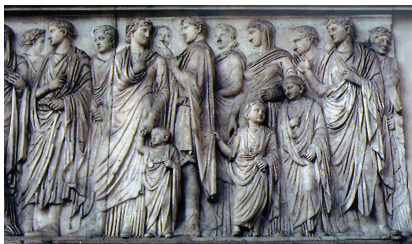


Figura 24 - Face sul da Ara Pacis: Membros da família de Augusto, Roma – Itália⁶¹

Se o relevo histórico tem sua raiz conceitual (formal e artística) na arte plebeia de derivação médio-italica; o retrato romano, ao contrário, ganhou importância e se propagou em ambiente patricio, daí ser considerado próprio da mentalidade (*forma mentis*) e do costume (*mos maiorum*) do patriciado romano. Entretanto, não se pode esquecer de que os artífices do retrato ro-

mano republicano eram artistas, muitas vezes, de origem ou educação gregas, colocados a serviço da mentalidade política romana, obviamente, patricia.⁶²



Figura 25 - *Dextrorum iunctio* – Urna do MNR terme di Diocleziano, Roma – Itália⁶³

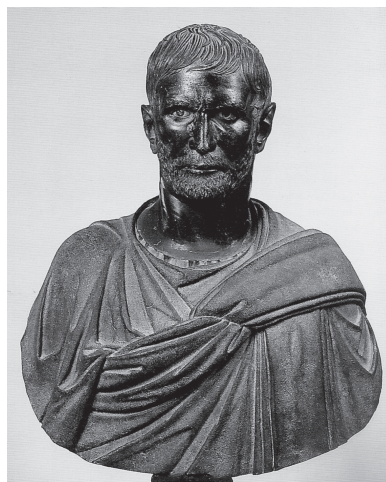


Figura 26 - Bruto Capitolino – IV - III séc. a.C. – Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Roma – Itália⁶⁴

⁶⁰ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:RomaAraPacis_ProcessioneNordParticolare.jpg, acesso: 18 de novembro de 2014.

⁶¹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:RomaAraPacis_ProcessioneSudParticolare.jpg, acesso: 18 de novembro de 2014.

⁶² BANDINELLI, R. B. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*. Milano: BUR, 1988, p. 72.

⁶³ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Dextrorum_iunctio_edited.JPG, acesso: 18 de novembro de 2014.

⁶⁴ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Capitoline_Brutus_Musei_Capitolini_MC1183.jpg, acesso: 18 de novembro de 2014.

Curiosamente, ao apontar essas duas vertentes figurativas, a saber, a plebeia e a patrícia, Bandinelli argumenta que esta é tipicamente urbana, central, próxima do poder; enquanto aquela se distingue por sua circulação provincial, logo periférica, por assim dizer.⁶⁵ Ainda que sob a perspectiva dos relevos funerários e/ou honorários, esta assertiva possa encontrar talvez um amparo estatístico; sob a perspectiva do retrato isto soa impreciso, uma vez que não podemos excluir tal arte de uma circulação na periferia do poder, ainda mais se tomarmos os retratos públicos, principalmente após a morte de Júlio César em 48 a.C..

Os retratos abaixo, por exemplo, foram encontrados na França e na Etiópia respectivamente:

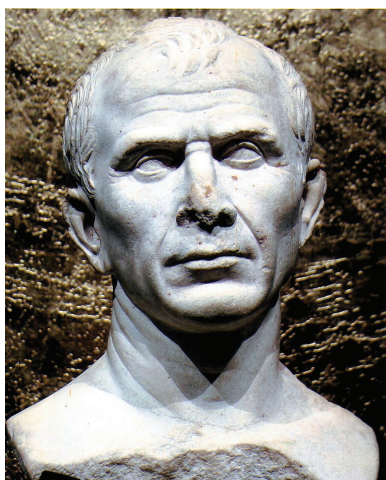


Figura 27 - Júlio César do Ródano – Descoberto em 2007 – Musée Arles Antique⁶⁶, Arles – França

⁶⁵ BANDINELLI, R. B. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*. Milano: BUR, 1988, p. 72.

⁶⁶ Busto de mármore dito de Júlio César, descoberto no Ródano em Arles (França) em 2007. © 2009 IRPA. Musée Arles Antique. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jules_cesar.jpg, acesso: 13 de novembro de 2014.



Figura 28 - Otávio de Meroë, Etiópia - The British Museum⁶⁷, Londres - Reino Unido

Entretanto é possível que esta restrição de circulação imposta por Bandinelli à circulação do retrato possa ser defendida, observando-se a figuração privada, ou seja, poucas evidências teríamos da arte privada do retrato nas províncias, haja vista a concentração do patriciado em Roma e, no máximo, na península itálica. Assim, a afirmação do estudioso acerca da associação do retrato ao centro do poder, à *Vrbs*, deve ser limitada àquela parcela privada deste tipo de arte, jamais à pública, pois, nesse caso, a replicação e disseminação são imperiosas tendo em vista seus objetivos precípuos de sustentação política do figurado, no rastro das monarquias helenísticas após Alexandre, como foi visto⁶⁸. Postura que já é

⁶⁷ © 2014 IAC- Foto: Paulo Martins.

⁶⁸ MARTINS, P. *Imagem e poder: Considerações sobre a representação de Otávio Augusto*. São Paulo: EDUSP, 2011. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.3959.5844.

assumida pelo patriciado e pelo poder constituído, como vimos no caso das *imagines* de Pompeu (figuras 19 e 20).

Assim, o que se deve ter em mente diante da observação dos retratos romanos, muito além de uma classificação restritiva e limitadora como foi proposta por Schweitzer que não abre a possibilidade do ecletismo ou, simplesmente, da circulação de vertentes ou tendências figurativas em Roma, tanto sob aspectos temporal, elocutivo, geográfico e social, é verificarmos como essas peças produzem seus significados, daí serem necessárias as avaliações de contexto propostas por Bandinelli, Anderson, Tanner e Stewart, mas também a fixação de uma terminologia ou taxonomia que resgate a maneira de ver dos romanos.

As palavras e os retratos

Em textos publicados entre 2011 e 2012, procurei desenvolver a ideia de que as vertentes figurativas do retrato romano entre o final da República e o início do Principado eram contempladas por uma taxonomia ou uma classificação coetânea à sua fruição e que, nesse sentido, um nome latino pudesse apontar, em seu uso no período, com mais precisão princípios de sua composição, significados de sua exposição e fruição, elementos contextuais que, como vimos, não podem ser esquecidos.⁶⁹ Alguns anos antes, Stewart pro-

movera uma considerável e importante discussão sobre esta perspectiva ao propor “Defining Statues in Word and Image” – o primeiro capítulo de seu livro.⁷⁰ Curiosamente o trabalho mostra afinidades precisas entre seu pensamento e o meu, divergindo apenas em uma ou outra possibilidade.

O retrato – penso – tanto na Grécia, como em Roma possuía, de um lado, nomes genéricos e, de outro, nomes específicos de acordo com sua tipologia, circulação e uso. Parece-me, entretanto, que, como ainda ocorre hoje em dia em relação ao senso comum, tanto os gregos, como os romanos antigos de modo geral não possuíam um preciso conhecimento das filigranas que podem encaminhar uma obra para um nome específico ou outro, deixando tal tarefa aos eruditos. Nesse sentido, ao observarem estátuas ou retratos davam os nomes genéricos *eikón* entre os gregos e *imago* entre os latinos. Stewart adverte que além dessas no mundo latino apresentava um termo guarda-chuva *statua* para significar essa prática artística escultórica.⁷¹

Quanto a essa imprecisão terminológica, Stewart apresenta um texto do século 18, de Pitisco⁷² em que este afir-

de Janeiro: 7Letras; FAPERJ. Coleção Estudos Clássicos, 2011, vol. 2, pp. 151-60. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.4352.8005; MARTINS, P.; AMATO, R. S. S. Imagens antigas retoricamente referenciadas. In: MUHANA, A.; BAGOLIN, L. A.; LAUDANNA, M. (org.). *Retórica*. São Paulo: Annablume e IEB/USP, 2012, pp. 125-158. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.3435.2965.

⁶⁹ STEWART, P. *Statues in roman society*. Representation and response. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 19-45.

⁷¹ Idem.

⁷² PITISCO, S. *Lexicon antiquitatum romanorum*:

⁶⁹ Idem; MARTINS, P. Reflexões sobre duas dimensões das *imagines* ou *eikónes*. In: MARTINS, P.; CAIRUS, H.; OLIVA NETO, J. A., (org.). *Algumas visões da Antiguidade*. Rio

ma serem três termos usados indiscriminadamente para o mesmo objeto por Cícero: *simulacrum*, *imago* e *signum*.⁷³ De acordo com Daut,⁷⁴ que estudou o vocabulário imagético em Cícero, Pitiscó teria cometido um equívoco, já que há uma distinção em Cícero para o objeto da mimese: se deuses, estamos diante de *simulacrum* ou *signum*; se humano, *statuae*. Tal conclusão parcialmente atende aos meus trabalhos de 2011 e 2012, já que lá *simulacrum* aponta exatamente para este dado, isto é, a imagem divina ou divinizada em chave “idealizada”. Mais do que isso, lá aponto que a ideia de *simulacrum* se coaduna ao sentido de *agálma* entre os gregos. Outra possibilidade para o mesmo conceito em grego é o *éidolon*, que na tradição judaico-cristã será lido como ídolo.⁷⁵

Quanto ao objeto da imitação “ser humano”, no caso de Stewart, *statua*, meu argumento apoia-se no termo *án-*

drias, pelo que etimologicamente pode sugerir, uma vez que *anér*, *andrós* é palavra que significa homem em grego. Argumento nesses últimos trabalhos que se pensarmos em termos da figuração humana com base exclusiva em uma pessoa específica, o termo latino *effigies* seja o mais preciso e arrola algumas possibilidades documentais como em Salústio na *Guerra de Jugurta* 4.6 e Quintiliano nas *Instituições Oratórias* 1.1.5 e 10.1.107. Afora pensarmos no verbo *figere*, cujo sentido de modelagem e similitude estão na sua base.

Ainda que os romanos e gregos, pelo menos alguns, tivessem este nível de precisão terminológica ou taxonômica, como devemos pensar os três diferentes tipos de retratos romanos trabalhados por Schweitzer, observadas as diferenças plásticas que ele claramente aponta? Em que medida as dicotomias entre arte plebeia e patriciana ou arte privada e pública, descritas por Bandinelli, podem ser atendidas por nomenclaturas coetâneas às próprias imagens? Mesmo que os antigos romanos não tenham chamado o retrato fisiognômico ou retrato de reconstrução de *efigies*, ou que as conhecidas imagens “idealizadas” não recebessem a classificação de *simulacrum*, seguramente para um romano tais nomes estariam bem mais próximos do que *altrömisch* (tradicional romano), dado que não consideramos tais retratos tipicamente romanos; e ainda, o retrato plástico-idealista (*idealplastik*) está longe de poder significar o que é um *simulacrum* para um

in quo ritus et antiquitates cum graecis ac romanis communes tum romanis peculiare sacrae et profanae. Lovardi: Franciscus Halma, 1713 apud STEWART.

⁷³ STEWART, P. *Statues in roman society*. Representation and response. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 21.

⁷⁴ DAUT, R. *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer* (Bibl. d. Klass. Altertumswiss., n. F. 2, R. 56), Heidelberg: Winter, 1975.

⁷⁵ MARTINS, P. Reflexões sobre duas dimensões das imagens ou eikónes. In: MARTINS, P.; CAIRUS, H.; OLIVA NETO, J. A., (org.). *Algumas visões da Antiguidade*. Rio de Janeiro: 7Letras; FAPERJ. Coleção Estudos Clássicos, 2011, vol. 2, pp. 127-130. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.4352.8005; MARTINS, P.; AMATO, R. S. S. Imagens antigas retoricamente referenciadas. In: MUHANA, A.; BAGOLIN, L. A.; LAUDANNA, M. (org.). *Retórica*. São Paulo: Annablume e IEB/USP, 2012, pp. 139-140. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.3435.2965.

habitante de Roma no séc. 1 a.C. Mas se temos como claro duas possibilidades de figuração: a efígie, aquela que acompanha o pressuposto da similitude, e o simulacro e o ídolo, que se atém à perfeição das formas em atenção ao bom e ao belo, qual é lugar e nome da *imago*, da *statua*, do *eikón* de base helenística cuja característica maior preocupa-se com o movimento e a paixão?

Bem, parece-me que tal tipo de figuração se explica em Roma, ou mesmo, em Alexandria como *poikília*, mistura, mescla ou plasma, algo absolutamente reconhecível entre gregos e romanos nas práticas de letras. Dessa maneira, este retrato sintetiza, a meu ver, o ecletismo romano sob o ponto de vista plástico. De um lado, o movimento associado ao *páthos*; de outro, a natureza ética do *mos maiorum*. Entretanto, esta parte da figuração “médio-italica”, passou inominada na Antiguidade, ao que parece, sendo mais uma possibilidade de uma derivação do *simulacrum*, ou um apagamento de imperfeições físicas, advindas da naturalidade da imagem, típicas da efígie fisiognômica.

Referências bibliográficas

ANDERSON, M. L. Roman portraits in religious and funerary contexts. In: ANDERSON, M. L.; NISTA, L. *Roman portraits in context*. Imperial and private likeness from the Museo Nazionale Romano. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1988, pp. 61-68.

ANÔNIMO. *Traité de physionomie*. Texte établi, traduit et commenté par J. André. Paris: Les Belles Lettres, 2013.

BANDINELLI, R. B. *Roma*. L'arte romana nel centro del potere. Milano: BUR, 1988.

BARDON, H. (1972). Le concept de similitude à Rome. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 1972, I. 2, 19, pp. 857-68.

BARONE, A. N. A visão de arte em De signis, de Cícero: uma reflexão tradutológica. In: MARTINS, P.; CAIRUS, H.; OLIVA NETO, J. A., (org.). *Algumas visões da Antiguidade*. Rio de Janeiro: 7Letras; FAPERJ. Coleção Estudos Clássicos, 2011, vol. 2, pp. 46-61. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.4352.8005.

CHARBONNEAUX, J.; MARTIN, R.; VILLARD, F. *La Grecia ellenistica*. Milano: BUR, 1993.

DAUT, R.. *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer* (Bibl. d. Klass. Altertumswiss., n. F. 2, R. 56), Heidelberg: Winter, 1975.

DE CALLATAÏ, F. The first royal coinages of pontos (from Mithridates III to Mithridates V). In: HØJTE, J. M. *Mithridates VI and the pontic kingdom*. Aarhus: Aarhus University Press, 2009, pp. 63-94.

DE CASARE, R. Ritratti di intellettuali tra mondo greco e romano. In: LA ROC-

- CA, E.; PRESICCE, C. P.; LO MONACO, A. *Ritratti. Le tante facce del potere*. Roma: MoMo, 2011, pp. 93-107.
- FAVARETTO, I.; DE PAOLI, M.; DOSI, M. C. *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*. Milano: Electa, 2004.
- FLOWER, H. I. *Ancestor masks and aristocratic power in roman culture*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- FLOWER, H. I. *The art of forgetting. Disgrace and oblivion in roman political culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2006.
- FOWLER, B. H. *The Hellenistic aesthetic*. Bristol: The Bristol Press, 1989.
- GINZBURG, C. Representação. A palavra, a idéia, a coisa. In: GINZBURG, C. *Olhos de madeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- GIUSTOZZI, N., ed. *The Capitoline Museums Guide*. Milano: Mondadori Electa, 2011.
- GRANT, M. *Art in the roman empire*. London: Routledge, 1995.
- HAVELOCK, C. H. *Hellenistic art*. London: Phaidon, 1971.
- HIESINGER, U. Portraiture in the Roman Republic. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 1973, 1.4, pp. 805-25.
- KLEINER, D. E. E. *Roman sculpture*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- LA ROCCA, E. Il ritratto e la somiglianza. In: LA ROCCA, E.; PRESICCE, C. P.; LO MONACO, A.. *Ritratti. Le tante facce del potere*. Roma: MoMo, 2011, pp. 21-29.
- LA ROCCA, E. Innamorati dell'immortalità. Ritratto realistico e ritratto ideale: Medio Oriente, Egitto, Grecia, Roma. In: LA ROCCA, E.; PRESICCE, C. P.; LO MONACO, A.. *Ritratti. Le tante facce del potere*. Roma: MoMo, 2011, pp. 53-83.
- LORAUX, N. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, A. (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, pp. 57-70.
- MARTINS, P. *Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto*. São Paulo: EDUSP, 2011. doi: [dx.doi.org/10.13140/2.1.3959.5844](https://doi.org/10.13140/2.1.3959.5844) .
- MARTINS, P. Reflexões sobre duas dimensões das imagens ou eikónes. In: MARTINS, P.; CAIRUS, H.; OLIVANETO, J. A., (org.). *Algumas visões da Antiguidade*. Rio de Janeiro: 7Letras; FAPERJ. Coleção Estudos Clássicos, 2011, vol. 2, pp. 151-60. doi: [dx.doi.org/10.13140/2.1.4352.8005](https://doi.org/10.13140/2.1.4352.8005).
- MARTINS, P. *Pictura loquens, poesis*

tacens. Limites da representação. Tese de Livre-Docência, apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.

MARTINS, P. *Imagines Romanae: cultura e poder*. In: *História Revisita*, 19.1, 2014, pp. 121-141. doi: dx.doi.org/10.5216/hr.v19i1.30512.

MARTINS, P. Os romanos, as imagens, o Direito e a morte. In: FAVERSANI, F.; JOLY, F. (org.). *As formas do Império Romano*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2014. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.1600.2882.

MARTINS, P.; AMATO, R. S. S. *Imagens antigas retoricamente referenciadas*. In: MUHANA, A.; BAGOLIN, L. A.; LAUDANNA, M. (org.). *Retórica*. São Paulo: Annablume e IEB/USP, 2012, pp. 125-158. doi: dx.doi.org/10.13140/2.1.3435.2965.

MØRKHOLM, O. *Early Hellenistic coinage. From the accession of Alexander to the peace of Apamea (336-188 B.C.)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

NISTA, L. *Ius Imaginum and public portraiture*. In: ANDERSON, M. L.; NISTA, L. *Roman portraits in context. Imperial and private likeness from the Museo Nazionale Romano*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1988, pp. 33-39.

PAPINI, M. *Le (brutte) cere dei romani. Verità – senza bellezza – nella ritrattistica repubblicana*. In: LA ROCCA, E.; PRESICCE, C. P.; LO MONACO, A. *Ritratti. Le tante facce del potere*. Roma: MoMo, 2011, pp. 33-43.

PITISCO, S. *Lexicon antiquitatum romanorum: in quo ritus et antiquitates cum graecis ac romanis communes tum romanis peculiare sacrae et profanae. Loverdiae: Franciscus Halma, 1713*.

RACKHAM, H. *Pliny. Natural History. Books 33-35*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 2003.

RAMAGE, N. H.; RAMAGE, A. *Roman Art*. New Jersey: Pearson, 2005.

RODOLPHO, M. *De Physiognomonia Liber: considerações a respeito do ethos e da fisiognomonia em textos da Antiguidade Clássica*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Martins. São Paulo: USP/FFLCH, 2014.

SCHWEITZER, B. *Die Bildniskunst der römischen Republik*. Leipzig: Koehler und Amelung, 1948.

SMALL, J. P. *Verism and vernacular late Roman Republican portraiture and Catullus*. In: *La parola del passato*, 1982, 102, pp. 49-71.

SMITH, R. R. R. Cultural choice and political identity in honorific portrait statues in the Greek East in the Second Century A.D. In: *Journal of Roman Studies*, 88. London: Roman Society, 1998, pp. 56-93. doi: dx.doi.org/10.2307/300805.

STEWART, P. *Statues in roman society*. Representation and response. Oxford: Oxford University Press, 2003.

STEWART, P. *Roman Art*. Greece & Rome New Surveys in the Classics, n.º. 34. Oxford: Oxford University Press, 2004.

TANNER, J. J. Portraits, power, and patronage in the Late Republic. In: *Journal of Roman Studies*, 90, 2000, pp. 18-50. doi: dx.doi.org/10.2307/300199.

TURCAN, R. *L'Art Romain*. Paris: Flammarion, 1995.

WALKER, S. *Roman Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1991.

WEST, R. *Römische Porträt-Plastik*. Munich: Bruckmann, 1933.