

POR DEBAIXO DA POEIRA, O BRILHO ASSOMBROSO DA PINTURA ANTIGA

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros¹

*Interim e Vesuvio monte pluribus locis latissimae flammae altaque incendia relucebant, quorum fulgor et claritas tenebris noctis excitabatur.*²

Sabemos das circunstâncias da morte de Plínio, o Velho, por intermédio de duas famosas cartas de seu sobrinho, Plínio, o Jovem, endereçadas a Tácito, narrando a erupção do Vesúvio em 79 d.C. A descrição dos momentos da erupção é tão detalhada e criteriosa que especialistas no assunto admitem não só como verídica a narração, como adjetivaram esse tipo específico de explosão vulcânica como “pliniana”. Diz o Jovem que durante a tarde uma enorme coluna de fumaça escura se ergueu do interior do vulcão até o céu, e do alto começou a encobrir toda a região. O fato, como se fosse providencial, criou uma tenebrosa escuridão no cair da noite que intensificou o fulgor e a radiância quando propriamente da explosão. Nesse momento, Plínio, o Velho, teria saído tranquilamente para observar essa radiância luminosa entre o céu apagado e o tremor do solo. Em seguida, ele teria tentado acalmar os amigos: “equilibrando suas razões, enquanto os outros equilibravam seus medos.” E, por fim, teria serenamente ido se deitar para dormir seu sono sem retorno. Ainda de acordo com a epístola do sobrinho, depois disso o mundo que ele consagrara por completo em sua *História Natural* ficou submerso em poeira e completamente na escuridão – independente do nascer do sol.

O entendimento de que a história da arte tem sua aurora ocidental nos últimos livros (33-37) da chamada enciclopédia do mundo antigo traz consigo uma perspectiva tenebrosa. Tal qual no desfecho do Vesúvio, é como se a *História Natural* tivesse coberto as obras de arte da antiguidade com uma densa camada de cinzas e poeira literária. Nesse particular, a historiografia da arte pliniana teria criado um tipo de arqueologia inversa, perdendo e escondendo. Assim, o seu mais direto correspondente no real seria exatamente a região de Pompéia: onde o autor morreu durante a erupção do Vesúvio, e onde muito depois da erupção se encontraram algumas das mais bem preservadas obras da antiguidade. Isso é particularmente dramático no que se refere as pinturas antigas, que foram definitivamente consumidas pelo “tempo e a fúria dos homens”³. Por essa razão, quase incontáveis críticas recaem sobre essa história da arte original pliniana e em especial sobre o *Livro 35*, dedicado às pinturas.

A primeira observação é que se trata de uma história da arte às cegas, invisível, um tipo de acervo imaginário ou ideativo das pinturas. O inventário de Plínio não traz consigo nenhuma imagem anexada. Ademais, até onde se sabe, não se conservou qualquer registro visual capaz de assegurar a representação dos

¹ Doutorando em História/UNICAMP, e bolsista FAPESP.

² PLÍNIO, O JOVEM. *Livro VI*, epístola 16.

³ WINCKELMANN, Joachim. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993, p. 63.

originais.⁴ Mas o elemento decisivo dessa cegueira é a quase absoluta falta descritiva das obras. Plínio parece desinteressado em ilustrá-las ou em fornecer um mínimo de objetividade visual, sugerindo descuido com as questões formais. Com pertinência, especula-se que Plínio inclusive não viu ou estudou empírica e pessoalmente boa parte das pinturas e outras artes comentadas, o que teria resultado em análises inseguras e vacilantes. Com efeito, o problema oposto também é considerado, pois nas pinturas que ele mesmo viu Plínio se vale de seu próprio testemunho como legitimação do narrado – criando descompasso com os procedimentos modernos de análise primados pela imparcialidade.

Com grande inventividade acadêmica, Plínio parece ter sido o pioneiro em deixar registrado todas as suas fontes bibliográficas, e o fez com tal dignidade que elas não se encontram no fim do texto, como é comum atualmente, mas apresentam-se com destaque no *Livro I* da enciclopédia. Contudo, infelizmente, nenhuma das fontes de Plínio para a história da pintura foi preservada, aumentando as incertezas sobre possíveis desvios e erros em sua própria interpretação dos escritos. Há também comprovadas imprecisões cronológicas sobre seus personagens artísticos, bem como reiteradas confusões com artistas de mesmo nome (por exemplo, Aristides: o Velho e o Jovem). E como se não fosse o bastante não faltaram críticos a apontar uma terrível moralidade e conservadorismo da parte do autor. Sem mais nos estendermos, por todos esses fatos argumenta-se que sua história da arte engendra explicações confusas e fantasiosas sobre as obras – seja por erudição superficial, ou por desconhecendo completo de detalhes e técnicas artísticas. Todos esses “problemas” convergem no estilo singular de sua escrita, que é formulada em composições anedóticas (quase em “causos” sobre as obras), descaracterizadas de qualquer rigor acurado de análise e de pesquisa, desprovidas de imparcialidade, e não sugerindo grande zelo pela verdade efetiva dos acontecimentos. Como está claro, essas anedotas mostram-se, objetivamente, pouco preocupadas com a realidade dos fatos ou com aspectos formais e descritivos das obras. Portanto, tal escrita histórica da pintura antiga é, sob muitos aspectos, uma história fantástica cheia de personagens inacreditáveis e obras mágicas. Por isso, tem sido majoritariamente considerada uma construção demasiadamente literária para ser examinada a sério cientificamente em si mesma. Mais do que conservar as pinturas, Plínio teria fundado essa nossa perda.

Todavia, se o autor romano não decifrar o enigma – histórico e visual – ao menos tem a grandeza de condensar o mistério. Parece fato consumado que a história da arte ocidental começa nos seus últimos livros (33-37), referentes ao mundo mineral. Devido a sua organização, dimensão e elaboração, a história da arte de Plínio é o corpo crítico da antiguidade mais bem composto sobre as obras de arte até 77 d.C. Essa historiografia serviu de fonte crucial para o reconhecimento de obras encontradas ao longo dos séculos e a identificação de seus artistas, como também estabeleceu na medida do possível um traçado cronológico e um

⁴ De fato, as pinturas relacionadas por Plínio estão todas, até onde se sabe, absolutamente perdidas. O que nos resta da produção pictórica antiga é em grande número a produção vascular e alguns fragmentos de pinturas ou mosaicos parietais. O que diverge sobremaneira dos casos referidos por Plínio. Apesar disso, algumas dessas pinturas parietais, como o caso da *Vênus Anadiomêna* encontrada em Pompéia, trazem temas que possibilitam relações com pinturas relatadas por Plínio; porém, elas pouco podem nos assegurar de suas relações de influência e recepção.

perfil estilístico de questões artísticas na antiguidade. Não sem razões, esses livros foram o *agon* absoluto da elaboração das *Vidas* de Giorgio Vasari, se instalaram na cabeceira de Winckelmann, e suas anedotas artísticas irradiaram-se por um sem número de relações, diretas e indiretas, com artistas e obras de arte.

Assim, em consideração ao tema proposto pelo Encontro desse ano – *Da percepção à palavra: luz e cor na História da Arte* – e atento à própria escrita de Plínio, essa comunicação propõe pertinente que se reabra os questionamentos sobre essa história da arte a partir de uma das mais obscuras e pouco debatidas passagens. Trata-se do parágrafo 53 do *Livro 35*, que abre a seção decisiva sobre as pinturas canônicas da antiguidade, e que se encontra quase no centro exato da história da arte como um todo da *História Natural*.

*XXXIV - Nunc celebres in ea arte quam maxima brevitare percurram, neque enim instituti operis est talis executio; itaque quosdam vel in transcurso et in aliorum mentione obiter nominasse satis erit, exceptis operum claritatibus quae et ipsa conveniet attingi, sive exstant sive intercidere.*⁵

XXXIV - Com a maior brevidade, passarei agora em revista os que se consagraram nessa arte, pois o desenvolvimento desse assunto não faz parte do plano da obra; por isso bastará, para alguns, nomeá-los no curso da exposição ou, de passagem, ao mencionar os outros, exceção feita às obras-primas que, por elas mesmas devem ser abordadas, quer ainda se conservem, quer tenham desaparecido.⁶

Ao primeiro olhar o trecho é de uma simplicidade atroz, razão pela qual a edição italiana da Editora Einaudi, riquíssima em comentários à *História Natural*, não dedica nenhuma nota a ele. Contudo, à uma leitura demorada todo o parágrafo revela uma notável estranheza uma obscuridade que talvez por isso mesmo melhor nos ponha a caminho da originalidade dessa história da arte. Em linhas muito gerais, ele pode ser dividido em três partes. Na primeira fica claro que, para Plínio, a arte deve ser estimada com um quase paradoxo: a máxima brevidade. Na última fica claro que, para Plínio, não há distinção de tratamento as obras que ainda existem e as que já se perderam. Mas é na segunda, a aparentemente menos estranha, que a verdadeira poeira se instalou – exatamente sobre o seu trecho mais radiante.

A tradução brasileira, séria, enxuta e didática, toma rapidamente *exceptis operum claritatibus* por “exceção feita às obras-primas”, assumindo uma semântica que a rigor é imprecisa (algo como “as obras mais distintas” enquanto “obras-primas”). Já a famosa tradução em língua inglesa dos clássicos Loeb (de publicação da Universidade de Harvard) segue o mesmo caminho, porém sem a mesma rapidez: *exception of the famous works of art*⁷ – portanto, assumindo *claritatibus* enquanto mera adjetivação das obras: “as mais famosas”. Esse é, na verdade, o panorama geral das traduções desse trecho, com o que se sugere que a

⁵ PLÍNIO, o Velho. *The Natural History*. Vol. IX. Cambridge: Harvard University Press, 1967, p. 300.

⁶ PLÍNIO, o Velho. “*História Natural*. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça”. In: *RHAA*, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996, p. 322.

⁷ Em tradução livre: “com exceção às famosas obras de arte”. *Ibid* note 4, p. 301.

“exceção” feita as citações de passagem são “as pinturas mais célebres ou mais importantes” (“*fatta eccezione dei capolavori*”⁸, “*les chefs-d’oeuvre mis à part*”⁹). No entanto, sem ironia, a verdadeira exceção ao panorama é uma tradução italiana que na tentativa mais dura de verter a gramática estranha de Plínio traduz o trecho assim: *escluse le glorie delle opere*¹⁰. Isto é, em tradução livre corresponderia aproximadamente a “com exceção à glória das obras”; com o que se inverte por completo a relação entre as partes na perspectiva do autor. Do ponto de visto técnico é a única tradução atenta ao fato de que o sujeito da frase não são as obras (*operum*), mas as suas respectivas “glórias”. E o fato de ser aparentemente apócrifa não invalida em nada sua alternativa, especialmente considerando-se a figura de Plínio como revisor. Contudo, se essa tradução italiana corrige a gramática, talvez mistifique na semântica. Precisamente, “aquilo que deve ser abordado por si mesmo” não são propriamente as pinturas famosas, nem mesmo são as pinturas em si; porém também não é exatamente sua *glória*. O que se exclui do trâmite geral de enunciação por passagem com máxima brevidade é a *claritas* das obras. A tradução de *claritatibus* por *glorie* na alternativa apócrifa revela o quão difícil é encontrar uma palavra adequada ao que os latinos expressavam por *claritas*, mas ao menos sugere a possível proximidade original das duas palavras, e a importância decisiva que a *claritas* deve ter.

O sentido da glória enquanto bem-aventurança foi particularmente fixado com a ideologia do cristianismo, mas sua essência não está muito longe de sua vigência no âmbito romano: algo como uma honra ou elogio conquistado diretamente por suas próprias realizações. É nesse sentido que Plínio afirma com grande beleza: *Deus est mortali iuvare mortalem et haec ad aeternam gloriam via* (2.18).¹¹ Bom exemplo da intimidade e da diferença que há entre a *glória* e a *claritas* se encontra no início da discussão da arte em bronze: *quaestus enim causa, ut omnia, exerceri coepta est quae gloriae solebat—ideo etiam deorum adscripta operi, cum proceres gentium claritatem et hac via quaerent* (34.5). Antes das obras serem motivadas pelo ganho, diz Plínio, eram pela glória. E devido a essa motivação se faziam tão perfeitas que podia-se atribuí-las a trabalho de deuses. Assim, “aqueles que se adiantavam” ou “os homens à frente dos demais” buscavam pela *claritas*. Mas ao que propriamente buscavam eles: *reputação, fama, distinção?* A depender do trecho citado outras interpretações também são comumente aceitas como *esplendor, brilho*, ou mesmo *luz*. Ademais, há traduções por aproximações morfológicas como *claro, clareza, claridade, esclarecimento*.

Conforme admiti o trecho 34.5, a busca pela *claritas* envolvia um confundir-se com os deuses – e os deuses são *os claros*. Contudo, em toda essa gama de possibilidades ainda perdemos muito do vigor original e decisivo que a *claritas* tem para o *Livro 35*, em particular, e para a história da arte de Plínio, em geral.

⁸ *Storia Naturale. Vol. V.* Bologna: Einaudi, 1988, p. 345.

⁹ *Histoire Naturelle. Livre XXXV.* Paris: Société d’édition Les Belles Lettres, 2002, p. 51.

¹⁰ http://www.latin.it/autore/plinio_il_vecchio/naturalis_historia/!35!liber_xxxv/34.lat. Acessado em: 29/01/2016.

¹¹ “um mortal em favor de outro mortal, isso é Deus e a via da glória eterna”. (Trad. Livre).

Precisamos, então, devolver a palavra ao seu âmbito literário e observar mais e melhor suas irradiações por essa história da arte. *nobis propositum est naturas rerum manifestas indicare, non causas indagare dúbias* (11.8).¹²

Na verdade, a história da arte de Plínio tem início com a *claritas*. O Livro 33, que abre a seção de mineralogia, a última parte da *História Natural*, poderia ser resumido a uma detalhada discussão entre as características e valores em comparação do ouro e da prata. Segundo o autor romano, ambos materiais são “insanidades” dos homens, mas com diferenças de interesses. Seu argumento é que seria um erro pensar que o ouro é mais valorizado que a prata por causa da sua cor, pois na realidade a prata é mais *clara* (*clarior*) que o ouro, assemelhando-se a luz do dia, enquanto o ouro assemelha-se a luz das estrelas (33.58). A luz da prata se veria de mais longe, sendo por isso mais utilizada em ornamentos militares, iluminaria melhor as outras coisas, e até mesmo serve como perfeito espelho; tudo por sua *claritas*. Podemos supor certa ingenuidade de Plínio e que apesar das suas requintadas explicações do porque da preferência pelo ouro ele se enganasse exatamente nesse ponto: a luz de estrelas é mais encantadora do que a do Sol; a generosidade solar dispersa sua energia e brilho pelos corpos todos, mas a concentração luminosa das estrelas atrai o olhar, e o desejo, todo para si. Mas o fato decisivo é que no fim do Livro 33 inicia-se a historiografia pliniana da arte, ainda longe das célebres obras em bronze, mármore e pintura... *Mirum auro caelando neminem inclaruisse, argento multos* (33.154): “a arte de cinzelar em ouro não deu a ninguém *claritas*, já em cinzelar a prata foram muitos”.

A partir dessa frase abre-se a história da arte antiga na *História Natural* com os grandes nomes da arte da modelagem em prata. Contudo, ainda mais notável é que essa historiografia também termine com a *claritas*. Nos últimos parágrafos (37.201) de sua vasta obra Plínio abre espaço para mais uma pequena digressão para uma apologia da Itália como natural regente do mundo e a mais abençoada terra. Dentre os argumentos oferecidos pelo autor uma conjunção chama a atenção: proeminência artística e *clareza* de engenho. Engenho e arte são noções muito próximas na *História Natural*, e não raro uma proeza de engenharia é celebrada como grande conquista artística – caso do navio que transportou um obelisco egípcio para a Itália (36.66), ou a construção do grande aqueduto completado pelo imperador Cláudio (36.121). A proeminência e a clareza, na arte e no engenho, são como que dois lados de uma mesma moeda, ou melhor, de uma mesma cidade e império: Roma. Por sinal, essa centralidade universal de Roma se deve a *claritas* não somente na arte e engenho, mas também na geografia. Como Sorcha Carey lembra,¹³ conforme a narrativa do Livro IV avança para os limites do mundo conhecido por Roma, enquanto império, mais incertas (*incerta*) as informações ou as definições ficam. Porém, logo que o inventário retorna de volta a Germânia, muito mais familiar ao território romano, todas as coisas ficam mais claras (*clarior*; 4.94-96).

¹² “nosso propósito é indicar a manifestação das coisas, não procurar por causas dúbias”. (Trad. Livre).

¹³ *Pliny's catalogue of culture*. Oxford University Press, 2004, p. 39.

Assim, vamos nos aproximando do profundo sentido literário da *claritas* na *História Natural*, e no *Livro 35*. É um tipo de radiância redefinidora, que parte de Roma até os limites do mundo conhecido. É nisso que ela se confunde com o trabalho dos deuses, “os *claros*”, ela é decisiva em avaliar e, logo, transfigurar todas as coisas a partir de si. Ela é, enfim, providente; para tal afirmação vale lembrar do que *de-clara* Plínio com grande força no princípio de sua enciclopédia: “só uma coisa é certa, que nada é certo” (*solum ut inter ista vel certum sit nihil esse certi* 2.25). A *claritas*, dos deuses, “daqueles que se colocam adiante”, de Roma, do engenho, das obras de arte, é uma suspensão das incertezas do mundo, da vida, da natureza. É, enfim, a providência e afirmação de todas as coisas. Um ditame, uma configuração de existência ao redor de si. Se pudessemos então resumir, diríamos uma radiância que induz o real. Sem arte a terra é estéril (36.9).

Com efeito, essa é também a palavra que Plínio, o Jovem, escolheu para narrar a erupção do Vesúvio: no breu da mais noturna das noites uma radiância que fazia o chão tremer, o céu apagar-se, que alterava completamente a perspectiva das coisas redefinindo a própria existência – de fato regendo a existência e todas as coisas a partir de si. Portanto, o parágrafo 53 do *Livro 35* tem fundamental posição na relação historiográfica de Plínio e fazendo jus à radiância da própria palavra, aqui e ali nos seus livros, transfigurando seus ditos erros em coisas outras.

Assim, a escrita anedótica de Plínio se converte na perfeita e clara determinação historiográfica. A falta de apelo formal, de cuidado descritivo, de narração que beiram o inverossímil tornam-se a expressão melhor possível da *claritas*, da radiância das obras, que devem ser abordadas por elas mesmas. Portanto, Plínio não empoeira as pinturas, não as reduz a palavras e letras. Quem as empoeirou fomos nós, nossas traduções, nossas leituras sem arte, sem radiância. Plínio está para a erupção do Vesúvio não como a densa camada de poeira que cobriu tudo e escondeu por séculos as obras sob ela. A história da arte de Plínio, tão assombrosa, funciona como a providencial nuvem de fumaça que prepara o céu para a maior radiância das obras, ele prepara o terreno para a *claritas*. Seu texto é como o verniz que Apeles, o maior de todos os pintores de todos os tempos, inventou e que só ele sabia usar. Quando as pinturas estavam prontas o genial pintor aplicava sobre elas uma camada de tinta escura tão sutil que ninguém era capaz de perceber a não ser que olhasse as pinturas de muito perto, de longe era completamente invisível. Esse verniz protegia a pintura contra a poeira e a sujeira ao mesmo tempo em que intensificava a radiância das cores (*claritates colorum omnium excitaret* 35.97).

É possível que todos os erros da historiografia da arte pliniana tenham origem na perspectiva torta com que emolduramos seu texto desde sempre, isto é, pode ser que seus erros literários tenham origem com os nossos erros de leitura. E se Plínio, ao invés de desfazer as pinturas em palavras, tivesse, por todo esse tempo, pintados com letras?

Referências Bibliográficas

CAREY, Sorcha. *Pliny's catalogue of culture*. Oxford University Press, 2004.

PLÍNIO, O JOVEM. *Pliny Letters Vol. I*. New York: Macmillan Co., 1915.

PLÍNIO, O Velho. *Histoire Naturelle. Livre XXXV*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. “*História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça*”. In: *RHAA*, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996.

_____. *Storia Naturale. Vol. V*. Bologna: Einaudi, 1988.

_____. *The Natural History. Vol. IX*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

_____. http://www.latin.it/autore/plinio_il_vecchio/naturalis_historia/!35!liber_xxxv/34.lat. Acessado em: 29/01/2016.

WINCKELMANN, Joachim. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993.