



TEATRALIDADE, RITUAL FÚNEBRE, E TEORIA DA ARTE NA ROMA ANTIGA.  
A TEORIA DAS *IMAGINES*, EM SEU CONTEXTO CULTURAL E CRISE CÊNICA.

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros<sup>1</sup>

THEATRALITY, FUNERAL RITE, AND ART THEORY IN ANCIENT ROME.  
THE THEORY OF *IMAGINES*, IN ITS CULTURAL CONTEXT AND SCENIC CRISIS.

TEATRALIDAD, RITO FÚNEBRE Y TEORÍA DEL ARTE EN LA ANTIGUA ROMA.  
LA TEORÍA DE LAS *IMAGINES*, EN SU CONTEXTO CULTURAL Y CRISIS ESCÉNICA.

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela UNICAMP com pesquisa sobre a história da arte na obra de Plínio. Pós-doutorando em História da Arte pela UNIFESP, bolsista FAPESP, e parte do grupo de pesquisa Warburg e Renascimentos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4613653250082119>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7950-7511>. E-mail: [antonio.barros@unifesp.br](mailto:antonio.barros@unifesp.br)

## RESUMO

Este artigo reflete sobre as relações entre produção artística e experiência do morrer através de um estudo de caso do contexto cultural da teatralidade da vida social na Roma Antiga. Para tanto, repassamos como uma tal teatralidade se configurou socialmente entre as apresentações propriamente cênicas e os ritos fúnebres da aristocracia romana, eventos públicos marcados pelos usos das *imagines* (máscaras de cera dos mortos extremamente realistas). Dos eventos que cercam a figura de Júlio César até aqueles relacionados à Nero, portanto da queda da República ao fim da dinastia júlio-claudiana. Deste modo, objetivamos examinar em uma perspectiva mais ampla como, afinal, estas máscaras se estabeleceram como fundamento da teoria romana das artes visuais, conforme a encontramos exposta na obra de Plínio, o Velho.

Palavras-chave: Teatro. Roma Antiga. Máscara. Teoria da Arte. Plínio, o Velho.

## ABSTRACT

This article reflects on the relationships between artistic production and the experience of dying through a case study of the cultural context of the theatricality of social life in Ancient Rome. To do so, we review how such theatricality was socially configured between the strictly scenic presentations and the funeral rites of the Roman aristocracy, public events marked by the use of *imagines* (extremely realistic wax masks of the dead). From the events surrounding the figure of Julius Caesar to those related to Nero, therefore from the fall of the Republic to the end of the Julio-Claudian dynasty. In this way, we aim to examine from a broader perspective how, after all, these masks established themselves as the foundation of the Roman theory of visual arts, as we find it exposed in the work of Pliny the Elder.

Keywords: Theater. Ancient Rome. Mask. Art Theory. Pliny the Elder.

## RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre las relaciones entre la producción artística y la experiencia de morir a través de un estudio de caso del contexto cultural de la teatralidad de la vida social en la Antigua Roma. Para ello, revisamos cómo dicha teatralidad se configuró socialmente entre las presentaciones estrictamente escénicas y los ritos funerarios de la aristocracia romana, eventos públicos marcados por el uso de *imagines* (máscaras de cera de los muertos de gran realismo). Desde los acontecimientos que rodearon la figura de Julio César hasta los relacionados con Nerón, es decir, desde la caída de la República hasta el final de la dinastía Julio-Claudia. De esta manera, pretendemos examinar desde una perspectiva más amplia cómo, después de todo, estas máscaras se constituyeron en el fundamento de la teoría romana de las artes visuales, tal como la encontramos expuesta en la obra de Plinio el Viejo.

Palabras clave: Teatro. Antigua Roma. Máscara. Teoría del Arte. Plinio, el Viejo.

Certa crítica nos acostumou a reconhecer as qualidades e identificar a importância do teatro na sociedade da Roma Antiga a partir, em geral, dos paralelos com as elaborações cênicas gregas. O que por vezes caracterizou a emulação dos romanos como mera imitação ou tradução das obras e dos pensamentos gregos sobre teatro. No entanto, é cada vez mais claro que essa dinâmica nunca foi tão direta, e por óbvio com peso considerável do processo histórico peculiar aos romanos no desenvolvimento de uma cultura necessariamente distinta por mais que muito atenta aos gregos. Talvez resultando até em um jogo de teatralidade social mais complexo. Procuramos focar justamente nos elementos do contexto cultural romano que operam tais diferenças, porém menos interessados em discutir especificamente peças ou autores. Nos concentramos em refletir sobre as implicações das artes cênicas na própria teoria da arte gestada na Roma Antiga junto à ritualística da morte.

Assim, este artigo se compõe de duas partes. Na primeira, encaminhamos a formação cultural dessa teatralidade social em linhas gerais. Para tanto nos valem dos episódios cruciais da transição para o Império como ponte instrutiva tanto para a teatralidade desenvolvida na República quanto para o ápice e crise dessa teatralidade no final da dinastia júlio-claudiana. Na segunda, concentramos a substância dessa grande conjuntura nos elementos particulares dos ritos fúnebres como ponto decisivos e de ancoragem geral. Reunindo as notícias historiográficas abordamos então os detalhes da teoria pliniana das máscaras, as *imagines*, e como se caracteriza a sua crise cênica com Nero. Finalmente, após apresentar e problematizar dentro desse amplo contexto cênico e social a teoria pliniana (que até poucas décadas atrás estava negligenciada em absoluto), reavaliamos a potência das relações entre produção artística e a experiência do morrer.

## 1. Teatralidade da sociedade romana, dentro e fora dos palcos.

A arte cênica no contexto cultural específico da Roma Antiga apresenta um desenvolvimento peculiar que conforma gradativamente uma maior reciprocidade entre a realidade do teatro, atual e figurativa, com a do público. Um processo “do teatro à teatralidade” que tem início com o estabelecimento da República romana e avança até o fim do Império, mas com ápice crítico na passagem da dinastia júlio-claudiana para os flávios, quando ocorrerá uma objetiva revisão das representações visuais.

Desde as produções ainda no século III a.C. e por todo o período republicano (Lívio Andrônico, Ênio, Plauto, Pacúvio, Terêncio, Accius etc.) até as tragédias de Sêneca no séc. I, é possível identificar nas peças romanas uma crescente incorporação retórica nos palcos de modo que elas mesmas chegam ao ponto de indicar sua própria teatralidade. Numa via de mão dupla, no âmbito social é possível identificar também uma crescente penetração da teatralidade sentida pelo público como parte da realidade dos próprios eventos reais, como se fossem lentes ou expressões da configuração cultural mesma. De modo que não só os eventos são cada vez mais identificados por elaborações cênicas, como os atores sociais deliberadamente performam-se como no palco. Como resultado surge um efeito verificável de meta-teatro coletivo, com as peças dentro do palco passando também a serem definidas e consideradas pelo público segundo eventos de fora do palco. Um intercâmbio cada vez mais complexo e difícil de discernir – embora, como veremos, nem sempre sutil.

The relationship between onstage and offstage reality is one of coexisting and competing realities: (...) we have the emergence of metatheatre as a self-conscious construct of theatricality, which is common in Plautus' comedies: actors intentionally break the dramatic illusion of a play by acknowledging the presence of the audience within the dramatic action or by interacting with the audience in its own reality.

Since the incorporation of the audience's reality onstage is apparent from the beginning of Roman tragic productions, the audience faced the interpretive challenge of "competing realities" – in other words, distinguishing between rhetoric and realism – from the earliest tragedies. (Erasmus, 2004, p.4-5)

A partir da centralidade de um personagem decisivo, Júlio César, podemos ter a perspectiva desse processo cultural. Os eventos e personagens envolvidos nas suas ações reais não só encadeiam toda uma narrativa histórica dessa mistura cênica como são partícipes de um momento decisivo desse desenvolvimento: a transição da República ao Império. Nesse sentido, eles perpassam os pontos decisivos desse desenvolvimento, recuperando os mais antigos e apontando os vindouros, e ainda marcam como seu elemento determinante certa relação com a experiência do morrer na cultura romana enquanto o disparador de signos artísticos e sociais.

A primeira grande apresentação pública de César em Roma foi justamente se aproveitando da cerimônia fúnebre da "tia Júlia", a viúva de Caio Mário, seu grande padrinho político. Com a morte de Mário e os expurgos de Sula, César havia preferido manter-se longe da cidade até 78 a.C., quando voltou à capital sem sua herança, confiscada. Nesse período passou a atuar como advogado populista, logrando reconhecimentos por sua hábil oratória e gesticulação, voz alta, e processos contra ex-governadores por corrupção.

Mas só em 69 a.C., já então eleito questor, César se valeu do funeral da tia Júlia para discursar pela primeira vez solenemente ao grande público e colocar à prova seus anos treinando como ator político. Sua primeira atuação no grande teatro da política romana, e talvez no seu principal "palco", foi o discurso laudatório à "tia". Nele recuperou seu partidatismo com Mário, mas, principalmente, valeu-se das *imagines*: máscaras veristas dos ancestrais mais eminentes que eram usadas por familiares

durante a procissão e cerimônias fúnebres, de maneira que para os parentes e para o público em geral toda a linhagem da família reaparecia como viva para acolher a mais nova morta e para prestigiar com seus feitos os descendentes que seguiam vivos, revestidos com as próprias máscaras ou discursando para a multidão. Como veremos melhor, esta era uma montagem geral que caracterizava de fato uma atuação cênica muito convincente e comovente, chegando a ser considerada uma prática central de afirmação dos valores e costumes morais da *romanitas*. Sobretudo, a população é encarada como público teatral, tornando o momento do elogio funerário – enquanto discurso político suportado pelas “presenças” dos mais virtuosos já passados pelo estado romano – como excepcional oportunidade para lançar à vida pública jovens com algum apelo popular. Com isso, César conseguiu o primeiro feito muito significativo numa sociedade aristocrática ao comunicar sua própria imagem como descendente duplamente de reis e de deuses imortais (Suetônio, 2013, p.16).

Essa mesma teatralização da vida política viria a acompanhar os desdobramentos da sua carreira até seu ponto mais dramático, criando pela sua biografia como que uma amostra precisa desse processo cultural de verdadeiro *meta-teatro*. Seu célebre assassinato pelos senadores romanos, em 44 a.C., aconteceu na verdade no Teatro de Pompeu, o que também merece comentário contextual. Pompeu fora um aliado de César, com quem chegou a formar o primeiro triunvirato (também com Crasso, em 60 a.C.), uma aliança política informal que na prática passou a controlar o poder do senado romano. Durante esse período, Pompeu empreendeu uma ousada propaganda política para si: o financiamento da construção do seu monumental teatro popular permanente – segundo Plínio, capaz de acomodar 40 mil espectadores (*História Natural* 35.115). Isto porque, nos limites mesmo desse misto de política e teatralidade, eram proibidas as estruturas permanentes de teatros dentro de Roma. Pompeu contornou essa proibição com duas manobras: tecni-

camente o terreno do teatro ficava fora do limite sagrado entre a cidade propriamente e a zona rural; e o edifício contava com um pequeno templo no alto da arquibancada, logo, também tecnicamente, segundo Pompeu “não se tratava de um teatro, mas de um templo à Vênus em que adicionei a arquibancada de um teatro” (Tertuliano, *De Spect.* 10).

Nesse mesmo contexto destaca-se o uso direto da teatralidade cênica para a teatralidade política. Se, em 59 a.C., Pompeu foi diretamente atacado por uma fala dramática proferida em sua direção (“na nossa miséria tu és grande”) criando uma interpretação do drama para fora do palco e a partir dos eventos contemporâneos em lugar dos que eram passados no palco, já em 55 a.C., na abertura do seu próprio teatro monumental, Pompeu selecionou cuidadosamente o programa de modo que, além das apresentações festivas e de gladiadores, as duas peças apresentadas aludissem para a multidão os grandes e populares feitos de Pompeu. *Os Cavalos de Troia*, na prática, reencenava para os romanos a última e recente grande conquista militar de Pompeu no oriente: o cerco e invasão da cidade de Jerusalém, em 63 a.C. E em *Clytemnestra*, valendo-se de uma forte ênfase e intensificação cênica da volta triunfante do rei Agamêmnon depois da conquista de Troia, a multidão era re-presentada ao próprio desfile do terceiro triunfo de Pompeu, em 61 a.C., na volta à Roma depois da conquista oriental. (Erasmó, 2004, p.86-91)<sup>2</sup>

A pujança decorativa e o prestígio popular que o aparelho de entretenimento oferecia, fizeram dele um paradigma da política romana nos anos seguintes. Valendo-se das mesmas técnicas, a região do Campo de Marte viria a se tornar um tipo de distrito teatral com diferen-

<sup>2</sup> Vale ressaltar o contexto histórico dessa inauguração: logo após o Concílio de Luca, quando o triunvirato com Júlio César e Crasso foi reassegurado em um novo acordo incluindo o segundo consulado para Pompeu junto com Crasso em 55 a.C. Simultaneamente, o período é caracterizado pela perda de aliados políticos em Roma para Pompeu, e uma luta pela garantia da sua popularidade. O teatro, portanto, era central nessa trama complexa: com grande apelo popular e ajudando a reorganizar seu partidarismo político. Especialmente, porque já no ano seguinte faleceu a filha de César e esposa de Pompeu – único elo institucional desse acordo – e, em 53 a.C., a morte de Crasso em campo de batalha esfacelou definitivamente a correlação de forças.

tes romanos ricos construindo ali seus próprios teatros – com destaque para o de Balbo e o de Marcelo (idealizado por César e finalizado por Augusto, em honra ao seu sucessor morto prematuramente), ambos de 13 a.C. Entretanto, ainda em 53 a.C., com a morte de Crasso na guerra contra os Partas (o proverbial *erro crasso*), a aliança do triunvirato é desfeita e Pompeu passa ao lado dos senadores conservadores contra César. Esses movimentos culminaram na guerra civil que terminará com Pompeu e os republicanos derrotados, com Júlio César vitorioso e com Império encaminhado. Em mais um episódio do imbricado jogo teatral, parte da campanha contra Pompeu e os seus consistia em novamente associá-lo com a imagem cênica de Agamêmnon que o próprio tinha financiado, mas dessa vez enfatizando-o como a real ameaça vaidosa de um rei conquistador.

Curiosamente, na volta da vitória sobre Pompeu na África César utilizou o próprio teatro do adversário para celebrar seu triunfo, novamente sugerindo que o simbolismo político já estava impregnado de substância de meta-teatralidade. Mas, como já antecipado, por fim Júlio César é quem será assassinado em um ato extremamente dramático no Teatro de Pompeu, onde estavam sendo realizados os encontros do senado enquanto o Fórum Romano era reformado. A conspiração e o crime em si, no entanto, também seguem em relações com as artes cênicas.

Diferente de Atenas, por exemplo, onde as peças eram apresentadas em função de concursos anuais, que incluíam prêmios (financiados a partir de uma loteria), e no bojo específico das festividades religiosas dedicadas ao deus Dionísio, em Roma as peças podiam acontecer praticamente durante todo o ano e conforme grande número de festividades. Elas eram selecionadas pelo edil ou pretor da cidade, e não havia competição: o dramaturgo era recompensado diretamente pelo edil; ou, não raro, por um patrocinador, alguém rico o suficiente para estar interessado em entreter o povo, por exemplo, nos jogos funerários ou nos desfiles de triunfos, e ter o controle direto sobre o programa dramático. A peça



*Brutus*, de Lúcio Accius, se enquadra neste último caso. Foi encomendada por Brutus Gallaico, cônsul no ano de 138 a.C. Porém, em vez de seguir com o mais comum na sua época e financiar uma obra sobre seus próprios feitos, Gallaico preferiu (atualizando a lógica e estrutura cênica dos ritos fúnebres) uma peça que lhe honrasse através dos feitos do seu ancestral homônimo, Lúcio Júnio Brutus. Este foi o primeiro cônsul e fundador da República de Roma (509 a.C.) depois de conspirar, combater e exilar o último rei: Tarquínio, o Soberbo. Sua devoção à causa republicana foi tamanha que nos desdobramentos dessa revolução ele não apenas depôs seu tio (o rei) como ordenou e assistiu (comovido) a execução de dois dos seus filhos e de dois dos irmãos de sua esposa que conspiraram pela volta do monarca. Ao final, ele próprio morreu comandando a derradeira batalha contra o exército aliado ao rei. Pelo que se conhece dos fragmentos e comentários, a peça encenava justamente os eventos graves e polêmicos que motivaram a conspiração contra o rei e sua deposição, bem como o caráter de Brutus cujo primeiro ato após assumir o poder foi dirigir todos a jurarem nunca mais permitir que homem algum se fizesse rei de Roma. A peça, como resultado, parece que serviu bem aos propósitos de autopromoção de Gallaico num sentido próximo das performances dos ritos fúnebres.

Um segundo momento reforça os vínculos do drama no palco com os acontecimentos fora dele: em 57 a.C., enquanto o senado votava se permitia ou não a volta de Cícero do exílio, o mais famoso ator romano, Esopo, instigou fortemente o apoio popular pela reconvocação. Durante uma encenação o ator veterano fez interpolações de falas de diferentes peças e deu especial ênfases a algumas linhas de modo a favorecer a causa de Cícero, que era adorado pela multidão. Não é possível saber com exatidão qual era a peça programada em questão, mas uma das falas que ele empregou era justamente do *Brutus* de Accius: *Tullius, qui libertatem civibus stabiliverat*. (“Túlio, que havia estabelecido a liberdade para os cidadãos” – Cícero, *Pro Sestio*, 58). A linha é referente ao rei

anterior a Tarquínio, Sêrvio Túlio, considerado um regente benfeitor não só em contraste com o seu sucessor e assassino, mas por ter realizado reformas populares que na prática acabariam por facilitar a transição vinda da monarquia para a república. Já Cícero se encontrava no exílio devido a perseguição jurídica posterior à sua vitória contra o golpe de Catilina, que pretendia derrubar a República. Assim, o próprio alega que não só a fala encenada por Esopo aludia à sua luta pela liberdade republicana, como através dela ele teria sido nominalmente introduzido – por metonímia, posto que ele também se chamava Túlio – e que os espectadores assim teriam entendido e o-associado como re-fundador da República (ibid). Portanto, já se configurava um jogo em que não só o ator manejava habilmente os recursos da teatralidade dentro e fora do palco, como os espectadores compreendiam e se inflamavam com o mesmo jogo, e enfim o próprio personagem aludido fora do palco ampliava o jogo ao revestir seus feitos anteriores com as falas do personagem de dentro do palco, alargando sua própria dimensão política.

Essa meta-teatralidade artística e política tão bem assentada entre os participantes sociais teve implicações ainda maiores quando finalmente alguém consegue subjugar o poder da república. Descendente genealógico do Brutus retratado por Accius, Marco Júnio Brutus havia sido um amigo próximo e um favorecido político de César, que tinha sua mãe como amante. No seu caso, como já vimos, mais do que mera identificação com uma peça encenada, no caso de M. J. Brutus a mera vinculação genealógica já tinha implicações teatrais relevantes através das máscaras de cera que eram armazenadas em local específico na casa do patrício e empregadas durante os rituais fúnebres. Isto é, Brutus deve ter crescido podendo encarar de tempos em tempos a imagem do ancestral fundador da república, ou talvez até tenha podido chegar a usá-la ou interagir com quem estivesse usando-a em alguma cerimônia fúnebre. O fato é que o jovem Brutus também viria a ser caracterizado pelo mesmo idealismo republicano inflexível do seu relativo genealógico. Assim, na

guerra civil ele rompeu com César, seu amigo próximo, e tomou o lado de Pompeu, seu antigo desafeto. Após a derrota, foi perdoado e anistiado por César, retornou à Roma e ainda foi por ele nomeado pretor. E novamente voltou a conspirar, participando afinal do assassinato no Teatro de Pompeu.

O curioso, no entanto, não é que a figura cênica (no palco ou na máscara) do seu ancestral tenha apenas inspirado o idealismo do jovem Brutus, mas também que a peça fosse propositadamente considerada elemento chave de propaganda que justificasse seus atos ao grande público. A permissão para o funeral de César foi um erro grave dos conspiradores, pois a leitura do seu testamento e os discursos diante da população mudaram os sentimentos da multidão quanto ao caráter de criminoso ou de vítima acerca do morto – no palco que se montou em frente à tribuna róstria foi posicionado um leito de marfim com o corpo de César, e mais um elemento cênico decisivo: na sua cabeceira um troféu com o manto rasgado e ensanguentado com que ele fora assassinado (Suetônio, 2013, p.65). O povo se viu em tal fúria que correu a incendiar as casas dos assassinos. Brutus e outros partiram para o exílio de onde organizariam forças militares a fim de retomar o poder.

Quatro meses depois, valendo-se ainda do posto a que tinha sido nomeado, Brutus então desde o exílio instruiu que *Brutus* de Accius fosse apresentada nos Jogos Apolinários. Ele contava que novamente a teatralidade que permeava as performances sociais romanas alteraria os sentimentos populares contra os exilados e favoreceria a sua volta em segurança. Mais do que aludir a figura de um familiar no outro, dessa vez estava em questão a capacidade de conformar o público a reconhecer Júlio César em Tarquínio. O que de fato nunca esteve muito longe de acontecer. No início daquele ano César, enfim, tinha sido nomeado pelo senado com o cargo de *ditador perpétuo*. E dentre outros casos, pouco antes do assassinato houve o episódio nos festejos da *Lupercalia*: num jogo ambíguo, em cima da Rostra César permitiu que por três vezes seu

fiel aliado e co-cônsul Marco Antônio colocasse uma coroa sobre sua cabeça, a cada vez parte da multidão aplaudia e parte silenciava e então César colocava a coroa de lado, até que na última vez a retirou da cabeça dizendo que “Só Júpiter é rei dos romanos”, sendo assim ovacionado. E dias antes do assassinato, os seguintes versos populares foram pichados nas estátuas tanto de César quanto de Lúcio Brutus: “Brutus, como expulsou os reis, foi feito primeiro cônsul. / Esse homem, como expulsou os cônsules, foi feito o último rei.” (Erasmio, 2004, p.97)

Contudo, justamente por toda essa gama de interlocuções cênicas nada sutis para qualquer romano da época, o plano de Marco Brutus fracassa. Em cima da hora a peça é substituída. Mas interessante notar também que Cícero então pensava que Marco Brutus já não estava emulando propriamente seu antepassado lendário, mas sim o próprio Cícero! No momento mesmo do assassinato de César, diz Cícero, Brutus teria gritado por ele como testemunha, não porque Cícero participasse da conspiração, mas, porque Brutus sabia ter feito “ações similares às ações” do próprio Cícero, agora aquele procurava por este como testemunha de sua rivalidade (*Philípicas* II.12.28). Afinal, Cícero não só havia conseguido colocar Catilina para fora de Roma, tal qual o Brutus de Accius contra Tarquínio, mas também comandado a execução sumária de todos os conspiradores contra a república sendo depois forçado ao exílio por essa decisão, tal qual o Brutus contemporâneo contra César. Como visto, Cícero seria reconvocato à Roma justamente em meio ao jogo cênico protagonizado por Esopo, que o revestiu como novo Brutus e o reintroduziu nominalmente como libertador do povo. Assim, o jovem Brutus (líder dos conspiradores intitulados precisamente como *liberatores*) ao instruir a montagem de *Brutus* desde o seu exílio de fato já não jogava apenas com a teatralidade da peça em si e da sua genealogia, mas da peça em campo ampliado, isto é, a grande peça social que agora envolvia também Cícero, Catilina etc.

Ademais, vale registrar que já durante o império Tito Lívio recontaria a história concreta de Tarquínio comparando-a com os crimes de reis de peças gregas (*História de Roma* I.46.3). Ainda mais tarde, bem após a dinastia julio-claudiana, Plutarco já recontaria todo o assassinato de César em termos teatrais. Ele isenta os conspiradores de terem planejado todo o evento como atuação cênica, porém sugere ser irresistível reconhecer como que uma elaboração teatral das ações ainda que da parte de poderes superiores. Argumenta que mais do que as narrativas das coincidências e presságios é o cenário o que melhor qualifica todo o jogo teatral. Pois não só se tratava do Teatro de Pompeu, como César teria sido esfaqueado aos pés da estátua do seu rival que ornamentava o edifício, de modo que o conspirador Cássio pudesse ter trocado olhares com Pompeu no momento de atacar César e que o sangue do ditador sobre o pedestal da estátua tivesse de fato afirmado uma dupla atuação cênica da vingança deste Pompeu, como diretor e espectador (*Vida de César* 66.1-2, 7).

E ninguém menos que Shakespeare poderia concordar mais. Não só reconheceu o apelo dramático e teatral de todo o evento, mas destacou, com sua peculiar acuidade, como a peripécia de todo esse jogo cênico se concentrava de volta aos ritos fúnebres como espaço e momento privilegiado de atuação e de público. No seu *Júlio César*, o assassinato em si não é o clímax, mas apenas o encaminhamento do ponto médio no terceiro ato. O clímax da peripécia está subsequente ao assassinato: na disputa de discursos entre os monólogos de Brutus e Marco Antônio. Poder-se-ia até concluir com o texto do bardo que Antônio sai vitorioso na condução das emoções e favores do público justamente por compreender melhor que a decisiva atuação dramática acontecia ali, no funeral tendo a Rostra por palco do grande teatro que é Roma, e não no edifício do Teatro de Pompeu. Brutus atuou para o público como parente no papel de seu antepassado, como se trouxesse a máscara do lendário Brutus para velar o morto. Antônio apresentou, inclusive com o uso de

recursos cênicos como o manto ensanguentado, César como ator político rivalizado por Brutus. Não tentou simplesmente negar o discurso de Brutus ou sua honra, mas fez a atuação do próprio César competir com os argumentos e honra dos assassinos. Numa longa pausa dramática, Antônio chega a tentar para as falas do seu próprio público, novamente confundindo os limites entre palco e mundo, espectadores e atores. E quando volta a discursar novamente afirma preferir admitir seu erro e o do público a contrariar as ações de personagens tão honrados como Brutus e os seus; mas oferece então uma última atuação póstuma do próprio César: sua fala final pela abertura pública do seu testamento. E ele só o faz após a multidão se converter em ator também exigindo a leitura, e após levar a mesma multidão a ver o homem por trás daquele testamento: é quando com o manto de César ele aponta diferentes rasgos como obra dos punhais destes e daqueles conspiradores. Enfim, Antônio apresenta o próprio corpo retalhado como ator e elemento cênico: “Eu só mostrei as feridas de César, pobres bocas, a cujos lábios mudos pedi que vos falassem (...) Dando uma língua a cada ferimento” (2014, p 82). Só então que César, morto, fala através de seu testamento e anuncia tudo o que deixava como herança para o povo romano.<sup>3</sup>

## 2. Ritualística da morte e suas projeções na teoria da arte: as imagens.

Políbio (séc. II a.C.) reconta nas *Histórias* as enormes conquistas romanas recentes buscando argumentar quais seriam as chaves do seu sucesso. Nesse sentido o *Livro VI* é considerado muito influente porque em uma espécie de digressão historiográfica ele se concentra em descrever as práticas e instituições romanas que considera decisivas à argumentação, desde a estrutura militar e política, até os costumes sociais que

<sup>3</sup> Ainda digno de nota que a própria peça termine com o diálogo entre Antônio e Otávio sobre as virtudes de Brutus, e acertando conceder ao morto mais um rito fúnebre de respeito, seguindo as altas honras (ibid, p.124).

conduziriam ao culto das virtudes necessárias aos estadistas. É nesse contexto que ele então descreve os ritos fúnebres públicos de elite como comentário necessário e exatamente subsequente ao trecho “Das causas da superioridade de Roma”:

Sempre que um de seus homens ilustres morre, no decorrer de seu funeral, o corpo com toda a sua parafernália é levado ao fórum para a *Rostra*, como é chamado uma plataforma elevada, e às vezes é apoiado na vertical para ficar visível, ou, mais raramente, é colocado sobre ele. Então, com todas as pessoas ao redor, seu filho, se ele deixou um maior de idade que está presente, ou, na falta dele, um de seus parentes, sobe a *Rostra* e faz um discurso sobre as virtudes do falecido, e as façanhas bem-sucedidas realizadas por ele em sua vida. Assim, toda multidão – não apenas aqueles que tiveram envolvimento nesses feitos, mas também aqueles que não tiveram – é lembrada do que foi feito sendo levada a ver com seus próprios olhos, de modo que fica tão profundamente comovida que suas simpatias levam a crer que a perda parece não se limitar aos enlutados reais, mas ser pública, afetando todo o povo. Após o enterro e todas as cerimônias usuais, eles colocam a imagem do falecido no local mais visível de sua casa, encimado por um dossel ou santuário de madeira. Essa imagem consiste em uma máscara feita para representar o falecido com extraordinária semelhança tanto na forma quanto na cor. Essas imagens eles exibem em sacrifícios públicos adornados com muito cuidado. E quando algum membro ilustre da família morre, eles carregam essas máscaras para o funeral, colocando-as em homens que eles acreditam tão parecidos com o morto quanto possível em altura e outras peculiaridades pessoais. E esses substitutos assumem a roupa de acordo com o grau da pessoa representada: (...) Não poderia haver espetáculo mais inspirador do que este para um jovem de nobres ambições e aspirações virtuosas. Pois podemos conceber que alguém fique impassível à vista de todas as imagens reunidas dos homens que conquistaram a glória, todos como se estivessem vivendo e respirando? Ou o que poderia ser um espetáculo cívico mais belo? (Políbio, VI.53)<sup>4</sup>

4 Tradução nossa a partir da tradução inglesa e do original grego.

O que Políbio descreve é parte do *mos maiorum*, o “costume ou moral dos ancestrais”, um conceito central do que se entendia por moralidade tradicional em Roma, funcionando como um código não escrito (à parte a lei escrita) do qual os romanos derivavam suas normas sociais. O que hoje talvez fosse melhor entendido como um *soft power* da aristocracia republicana, acabava por modelar os comportamentos e práticas sociais desde a vida privada até a militar e política. No relato de Políbio chama atenção como era justamente nos ritos fúnebres que essa estrutura plástica de formatação social ganhava sua maior projeção enquanto performance pública, de modo que tanto pela retórica do historiador quanto pela descrição dos elementos se reafirma o grau de teatralização social da romanidade. Nesse glorioso espetáculo de que fala Políbio constam personagens formidáveis, discursos elevados, cenário bem definido, e até mesmo um bem configurado palco na *Rostra*. Há, inclusive, dúvida se para além do palanque róstrio era montado diante dele um palco teatral propriamente dito onde se encenariam as peças e festas funerárias, que também eram costumeiras nesses ritos, diante do corpo do morto – hipótese essa que de certa forma replicaria os palcos diante dos templos dos deuses.

Convém, no entanto, atentar em mais detalhes o papel preponderante jogado pelas máscaras mencionadas por Políbio a fim de compreendermos toda a carga com que a experiênciado morrer definia a dinâmica da meta-teatralidade. Porque é muito curioso como ele reporta uma ambiguidade estranhíssima: as máscaras de extraordinária semelhança configuram um tipo de teatro dos mortos que, no entanto, parecem vivos e respirando ao mesmo tempo em que sua atuação cênica é também de espectadores. Diodoro da Sicília, outro historiador grego (séc. I) reconta um dos funerais do tempo de Políbio adicionando um detalhe significativo:



(...) são, quando morrem, retratados em figuras que não só são realistas quanto às características, mas mostram toda a sua aparência corporal. Pois eles empregam atores que, durante toda a vida de um homem, observaram cuidadosamente seu porte e as várias peculiaridades de sua aparência. Da mesma forma, cada um dos ancestrais do morto toma seu lugar no cortejo fúnebre, com roupas e insígnias que permitem aos espectadores distinguir da representação o quanto cada um deles avançou no *cursus honorum* e participou das dignidades do Estado. (*História Universal* 31.25)<sup>5</sup>

É notável com que grau de interpenetração coexistem a realidade, a teatralidade e a experiência do morrer nos ritos fúnebres da elite romana. A notícia de Diodoro não só completa o quadro dessas performances públicas como acontecimento teatral, como sugere que os aristocratas recebiam de bom grado os atores (que tinham um status social baixo em Roma) para se deixarem estudar nas suas intimidades visando sua efetiva atuação depois de morto. O que, por outro lado, levanta as suspeitas de que nesse jogo complexo houvesse, no sentido contrário, aristocratas que também aprendiam manejos e expressões com os atores para suas atuações políticas no senado e em público. Sobretudo, importa que essa dinâmica era pensada e praticada com vistas a fazer o morto participar do seu próprio funeral, mas participar enquanto morto. Isto é, de maneira muito realista e vivaz, mas enquanto morto.<sup>6</sup> Porque, como se percebe pelo citado, nessa conjuntura social e cultural o morrer era uma experiência ansiada, desejada, preparada, como se a vida, em todo seu realismo e vivacidade, se expressasse de fato só na morte da pessoa. É nesse ponto que o elemento decisivo se volta e repousa nas *imagines*, as máscaras de cera, e seu papel como fundamentação de uma teoria da arte geral.

5 Tradução nossa a partir da versão inglesa em Diodoro, 1980, p.377.

6 Exemplo perfeito é a atuação de Fávoro como Vespasiano no cortejo do próprio (Suetônio, 2004, p.392).

É curioso que Plínio começa o Livro 35 (*Da Pintura*) de sua *História Natural* justamente apresentando o seu tempo dentro um quadro bastante grave, mas muito semelhante ao quadro que Políbio havia pintado como a possível decadência futura da estrutura do sucesso de Roma. Ao final do curso lógico das suas *Histórias*, e à guisa de conclusão, Políbio vaticina que a principal ameaça seria interna: uma vez alcançado alto grau de prosperidade e indisputado poder sobre o mundo, a tendência seria a de que os modos de vida dos cidadãos fossem se tornando mais e mais extravagantes, fazendo as disputas por cargos políticos e todo o resto cada vez mais ferozes e ambiciosas. Até que nessa escalada surgissem aqueles que buscariam o poder total para si apelando para o populismo das massas (Livro VI.57). É inegável como ele parece antecipar não só os movimentos decisivos de César, mas de todo um conjunto de figuras que já antes dele tentaram cada vez mais ousadamente a conquista do poder para si. Talvez o erro tenha sido não prever que mesmo após a queda república para o império a extravagância e as disputas por poder ainda poderiam aumentar. Nos anos subsequentes à Nero (portanto, na queda da dinastia júlio-claudiana), Plínio escreve que “a pintura, arte nobre outrora (...) que tornava célebres as pessoas que achava dignas de legar à posteridade”, foi banida pelos mármore e ouros; “as pessoas chegam a preferir que se olhe o material empregado a serem conhecidas através dele”; “por não serem representações vivas de ninguém, deixam eles para a posteridade retratos do seu dinheiro, não de si próprios”; “Esta é a pura verdade: a moleza pôs a perder as artes, e, já que faltam os retratos das almas, descaram-se também os dos corpos” (1996, p.318). Plínio sequer se furta a endereçar a crítica aos imperadores Cláudio e, especialmente, Nero.<sup>7</sup>

Destaca-se, contudo, o contraste que ele apresenta entre essas extravagâncias e o que seriam as verdadeiras obras de arte, isto é, aquelas

<sup>7</sup> Outra excepcional fonte literária que indica o consenso do império de Nero como o tempo das extravagâncias é o *Satíricon*, de Petrónio.

que dignificam e cujos retratos não só expressam os corpos como também as almas – sobrepondo-se à materialidade empregada. É então que ele passa a fundamentar teoricamente esse contraste com as *imagines*.

Outras eram as coisas que se tinham para ver nos átrios dos nossos antepassados; não estátuas de artistas estrangeiros, não bronzes ou mármore, mas fisionomias, impressas em cera, eram dispostas em nichos individuais para serem retratos [*imagines*] que formariam nos cortejos dos funerais gentilícios, e sempre que morria alguém, comparecia toda a gente que um dia tinha sido daquela família. A árvore genealógica, com suas ramificações, descia até os retratos que eram pintados [*imagines pictas*]. (ibidem; *H.N.* 35.6)

O que ele reivindica é uma origem romana da noção de *imagines*. Não é uma questão de anterioridade temporal: no parágrafo 15 Plínio chega a afirmar que “o problema dos inícios da pintura [se egípcio ou grego] é obscuro e não faz parte do plano dessa obra” (ibid, p.319). Como bem resumiu Didi-Huberman, trata-se então de uma origem antropológica, jurídica e estrutural (2015, p.77). O regime epistêmico de Plínio é aberto ao conjunto do campo social e, em particular, à lei comum (escrita e, principalmente, não escrita do *mos maiorum*). Por isso, quando ele se refere à *imagines* não se trata de gênero artístico, mas de um gênero jurídico: as máscaras como suporte ritual de um direito privado que não atendem a uma cultura estética ou juízo de gosto, mas a um culto genealógico vinculado a certa antropologia da semelhança. Antes de tudo, tais “imagens” não se definem entre boas e ruins, belas ou feias, mas entre justas e injustas, legais e ilegais; sobretudo, pelo seu processo de propagar a “máxima semelhança”. É nesse ponto que a teoria das *imagines* se torna ainda mais contraintuitiva para nossa moderna concepção de arte: a semelhança não diz respeito ao poder de representação ótica, mas de expressão material – *expressi cera* em vez de *signa*.

É interessante como, segundo Plínio, ver as máscaras nos átrios das casas, isto é, guardadas nos armários específicos sem que ninguém as estivesse vestindo, já configurava um “espectador” no seu sentindo teatral. Pois, o que não se perde de vista nessa fundamentação é que as *imagines* eram sempre máscaras, que apenas podiam ser tomadas por retratos. Elas seguiam guardando um sentido mais de operativo de atuação experimental do que de representação inerte a ser contemplada à distância. Afinal, o que se encena em todo este jogo da teatralidade dos ritos fúnebres através das *imagines* não são exatamente as façanhas políticas ou militares nem o rosto ou a vida propriamente do morto (tudo isso era o que se buscava aludir em peças patrocinadas), mas sim um valor moral: a *dignitas*. Na lista dos valores fundamentais compreendidos no *mos maiorum* (*fides, pietas, virtus, etc.*), a *dignitas* era o resultado final, como que a coroação dos demais valores, porque ela era conquistada conforme o mérito efetivo dos seus ideais praticados e dos serviços prestados ao estado. E o que caracterizava a introdução de alguém à esfera da *dignitas* era justamente a permissão de produzir sua máscara de cera para o seu funeral.

As máscaras só eram produzidas para quem tivesse ocupado ao menos a posição de edil. Portanto, se deduz que elas eram produzidas assim que um romano tivesse se *dignificado* para tal – em média antes mesmo dos quarenta anos de idade (Rose, 2008, p.113-114). Essa produção artística, no entanto, não envolvia um *disegno*, uma imitação ótica, mas um operativo material e matricial: o processo de duplicação do rosto pelo contato direto com um molde de gesso, que em seguida dava lugar à expressão física da tiragem de cera realizada a partir do molde. Isso caracterizava a semelhança legítima, que por geração expressa sua lei natural e por transmissão sua instituição jurídica. Nessa dupla face então a máscara já não representa alguém, mas expressa a dignidade conquistada, a *dignitas*. De modo que, evocando a análise de Políbio, Di-di-Huberman aponta o fator estrutural da teoria pliniana valendo-se da

antropologia contemporânea: a *imago* como aquilo que constitui o limite da sociedade romana, o ponto de ancoragem das relações sociais e das identidades (2015, p.89).

Porém, a teoria de Plínio indica justamente que essa arte, enquanto elemento estrutural, tinha chegado ao fim. Não se tratava de uma impossibilidade técnica e muito menos estilística: as máscaras continuavam e continuariam por muito tempo a existir e serem produzidas; e o período em que Plínio escreve é considerado o do próprio ápice do naturalismo/verismo representativo da estatuária romana.<sup>8</sup> O que a teoria anuncia é que há uma noção de semelhança contrária à da *dignitas*, um uso e produção impróprio das imagens que se caracteriza precisamente por uma crise cênica de toda a teatralidade envolvida nessa cultura romana. A *luxuria* matou a *dignitas*, e o seu exemplo mais completo foi Nero, mistura de extravagância e afã artístico.

Em primeiro lugar, na *luxuria* dos materiais sua *Domus Aurea* era o exemplo mais absurdo existente (*H.N.*36.111). Não apenas o ouro empregado que lhe dava nome era causa de espanto ao polígrafo, mas tudo: desde o seu tamanho colossal até os seus detalhes decorativos, que conjugavam carregamentos de materiais preciosos com as imitações artificiosas. Em segundo lugar, na *luxuria* dos corpos sua loucura tornou-se célebre desde então. Ultrapassando em absoluto os divertimentos orgiásticos<sup>9</sup> e os jogos atléticos,<sup>10</sup> até as trocas e confusões corporais impostas e de ordem física como castrar um jovem e o converter na sua esposa morta, Popeia Sabina.<sup>11</sup> Em terceiro lugar, no que concerne a

8 Como resposta a Nero, nos anos de Vespasiano certo naturalismo voltaria ao centro das produções visuais.

9 Dentre os quais: deflorar uma vestal, cometer incesto, insinuações de zoofilia, e interpretações pessoais de virgens sendo violentadas (Suetônio, 2004, p.298 e 299).

10 Ibid: p.286-287.

11 Suetônio narra que eles tiveram ritos esponsálicos com o jovem Esporo paramentado como imperatriz (ibidem). Já Dião Cássio registra os extremos de luxúria empregados no funeral da Sabina real (*Hist. Rom.*LXII.27).

*luxuria* da semelhança dois exemplos que se encontravam na *Domus Aurea* se destacam: o Colosso de Nero, uma estátua de mais de 30 metros de altura que o representava como o deus Hélios, isto é, misturando o corpo e os atributos do deus com o rosto do imperador; e as famosas grotescas que decoravam algumas paredes, justapondo o heterogêneo em vez de estabelecer passagens em pontos singulares.

Porém, o caso mais decisivo são suas interpretações teatrais. Sabemos tanto por Suetônio quanto por Dião Cássio, que ao se apresentar já não vestia apenas as máscaras teatrais tradicionais, mas também máscaras do seu próprio rosto nas peças em que escolhia interpretar passagens com as quais se identificava pessoalmente ou com trechos de suas fábulas. As personagens que figuram nas duas listas de registro da preferência de Nero (Suetônio, 2004, p.293; D. Cassio, LXVIII.9) são a loucura de Orestes depois de ter assassinado a própria mãe, o *Édipo Cego*, e o Hércules tomado em remorsos pelo assassinato da esposa – todas claramente relacionáveis aos seus eventos e crimes pessoais. Os autores não dizem literalmente se trataram das *imagines*, porém dois indicativos são muito fortes. O primeiro é a notícia de que durante uma interpretação do *Hércules Furioso*, de Sêneca, um soldado invadiu a cena no desejo de socorrer o imperador acorrentado. Suetônio reforça o realismo preciso da máscara tal qual o rosto do imperador através de um simples detalhe: o soldado estava de guarda na entrada do teatro, portanto, não estava inteiramente ciente da dramaturgia e não podia ver diferença entre máscara e rosto. O segundo indicativo é que ambos também registraram que não só Nero usava sua máscara, mas a esposa que estivesse com ele no momento de uma peça também usava uma máscara pessoal. No entanto, independente da consorte o rosto era sempre o de Popeia Sabina, a amada assassinada, o que talvez signifique uma máscara realista realizada logo após a sua morte. Nesse caso, duplamente se revela o quanto o sentido ritualístico das máscaras de cera

já havia se corrompido totalmente conforme a régua pliniana embebida do machismo aristocrático de então. Elas se tornaram tão somente uma representação realista do rosto retratado, e se já não eram produzidas em conformidade com um gesto de mundo também não tinha mais sentido retratarem apenas os homens.

O mais grave é que desse modo Nero se tornou o ator absolutamente identificado ao seu personagem, sem distância, tornando a arte questão de identificação pessoal com suas narrativas. Em resumo, ele se tornou um ator ocupando a vaga do imperador e atuando como ator em vez de imperador. Em vez de ser ele próprio passou a ser uma mera personagem – ele a imitar as obras de arte (como quando doura os próprios cabelos como certa estátua). Curiosamente, é nessas circunstâncias teatrais que ele revelará por fim que não só pode ser perfeitamente deposto, mas, conforme bem frisou Tácito (*Histórias* I.4), entregando o segredo de que o império é mesmo uma questão de atuação e não de linhagem e que, portanto, um imperador pode ser feito até mesmo fora de Roma (o caso de Vespasiano). Morreu vestido de plebeu, em casa de plebeu, agradecendo a punhada de um dos seus e repetindo enquanto chorava: “Que grande artista vai morrer comigo!” (Suetônio, 2004, p.318).

Contudo, o decisivo é que na caracterização dos três tipos de *luxuria* em contraposição à ausência de tipificação da *dignitas* o que precisa ser destacado é o sentido mesmo dessa tipografia organizada. Afinal, em cada qual destas três tipificações luxuriantes o que fala mais alto é sempre e justamente o estabelecimento de um tipo: a definição de um tipo de material nobre e um tipo vulgar; um tipo ou modelo de corpos e de prazeres; e, inclusive, um tipo de rosto ou de personalidade e até de status. O que Plínio critica na “nova moda” dos escudos de bronze e dos bustos de prata não é somente a extravagância dos materiais, mas como as imagens se tornam representações fixadas em um modelo prévio e previsível. Tipografias em vez de singularidades, que por isso mesmo

não só são incapazes de expressar a alma do retratado como ainda tipificam também os próprios materiais como o que de fato se representa (*H.N.* 35.4). Em contraste, a arte digna de nome e de nota é aquela que se mantém como limite exprimível de uma experiência singular, operando um sistema de impressões entre as relações sociais e as subjetivações que se revela uma *gesta* de mundo.

### **Conclusão: a experiência do morrer como fundamento artístico.**

Decisivo observar que, nessa teatralidade constituinte da romani-  
dade, uma tal teoria da arte fundada nas *imagines* só tenha sido redigida  
no momento mesmo da declaração de morte da própria arte. O que já  
seria digno de nota em qualquer circunstância, mas que ganha especial  
relevo no interior dessa cultura dos ritos fúnebres. Como destacou com  
grande acuidade Corbier, afinal a teorização pliniana é redigida também  
na forma narrativa de uma caminhada fúnebre (2007, p.69-83). De fato,  
o Livro 35 começa fazendo um recorte perspectivo desde o plano amplo  
das montanhas e entranhas da terra de onde se retiravam o mármore e  
o ouro luxuriosos, até trazer a narrativa a um *close-up* em um hipotético  
quarto de uma tradicional casa romana (35.1-3). Mas, a partir daí, vol-  
tamos a caminhar em sentido contrário (do íntimo da casa para a rua).  
No trecho em particular da discussão das *imagines* o texto se enreda de  
modo muito inventivo direto para a procissão dos ritos fúnebres: depois  
de comentar as máscaras nos armários e nos átrios das casas, a teoria  
como que caminha até a sala dos arquivos, avança em comentário até  
as portas e soleiras das casas, e então segue pelas ruas até passar por  
outros espaços públicos. Portanto, não é exagero considerar que Plínio  
explana sua teoria da arte romana enquanto narra um movimento se-  
melhante ao dos mortos romanos: desde a sua perdição conquistando o  
exterior, ao velório no interior da casa, e enfim a partida para a procissão  
fúnebre. A diferença é que nessa narrativa o morto é a própria arte.



No conjunto enciclopédico da *História Natural* encontramos a relação entre a arte e o morrer com implicações ainda mais paradoxais. Por exemplo, é “digno de memória” o fato de que as obras interrompidas pela morte dos artistas no momento em que eram feitas são, em particular, mais admiráveis do que as obras que eles terminaram. Assim, *suprema opera* tem um duplo sentido retórico como “a última obra” e ao mesmo tempo “a mais importante” (*H.N.* 35.145). O argumento é que nestas obras não terminadas, e até mesmo intermináveis, ficam à superfície o que de outra maneira se esconde: os próprios pensamentos envolvidos na obra. Portanto, como seu ponto máximo, supremo, a morte já não é o desaparecimento pessoal do artista, mas a sua ampliação criativa, o acontecimento concreto da verdade secreta de sua arte. Noutro trecho, inclusive, Plínio já registrava que a prática entre os artistas antigos era de assinarem, mesmo suas obras-primas, de “forma provisória” com verbos no imperfeito – “Fazia Apeles” ou “Fazia Policleto”:

Como se a arte deles fosse alguma coisa sempre em processo e não completada, de modo que, quando em face de juízos disparatados, o artista pudesse ter deixado uma linha de retratação como se, não tivesse sido interrompido pela morte, ele desejaria retornar para corrigir qualquer defeito. Era um gesto de plena reserva o de assinar toda obra como se fosse a última e como se ao seu término ele tivesse sido afastado pelo destino. (trad. nossa, *H.N. Praef.*26-27)

Destaca-se o caso da obra-prima do maior artista de até então, a *Vênus Anadiômena* de Apeles de Cós. Quando sua parte inferior ficou danificada não se pôde encontrar ninguém capacitado para restaurá-la com a qualidade original, o que serviu para glorificar ainda mais o artista. Plínio então sobrepõe planos temporais e conta que ela terminou se deteriorando totalmente e sendo substituída por ninguém menos que... Nero. Mas, para além dessa, Apeles já havia começado uma segunda

Vênus a fim de superar a primeira. Foi então que a “Morte, invejosa, lhe tirou a mão do quadro” e não foi possível encontrar ninguém que a pudesse terminar. De novo, a obra suprema de sua carreira era uma obra interminável (*H.N.35.91-92*).

Como corolário, destacamos que na enciclopédia do mundo antigo a morte, porém, não é certa (*H.N.2.22-25*). O livro de antropologia exemplifica o ponto com os casos de Aviola, Lucio Lamia, e Tuberone que ‘voltaram a vida” já na pira funerária. E conclui novamente, sem ironia mas com certo assombro, que “o caso do ser humano é tal que não pode confiar nem mesmo na morte” (*H.N.7.173*). Plínio ainda refuta categoricamente qualquer outro plano de existência pós-morte, e termina o trecho lamentando que todas essas noções de imortalidade tirem de vista que a morte é a maior benção (*H.N.7.190*). Incerta e abençoada, ao fim Plínio também dirá que a “maior felicidade” é o morrer em meio aos seus afazeres, isto é, uma morte repentina enquanto se vivia a vida – a qual chamamos “natural”, realça o polígrafo (*H.N.7.180*).

Diante de tudo isso, é preciso, pois, querer o morrer, operá-lo, produzi-lo. Mas como, se não se pode contar com a fortuna ou com deuses? A maneira que encontramos na *H.N.* não é outra senão a experiência artística. Como viemos acompanhando, nisso consiste todo o sentido da teatralidade e da *dignitas* trágicas envolvidas nas máscaras de cera dos rituais fúnebres aristocráticos. Isto é, o de artisticamente conquistar a sua própria morte, mas também o de conquistar a arte pela experiência do morrer. A “morte é a grande distribuidora de signos” (*H.N.7.171*) – vide os ritos fúnebres quando o morto e o vivo se confundem, quando a cera e o rosto têm seu encontro digno e de fato se dava a ver a subjetivação de uma pessoa do mesmo modo como as obras de pintura inacabadas davam a ver os pensamentos que as moldavam. E daí à composição das peças teatrais e também dos seus intercâmbios com a realidade fora dos palcos, quando a interpretação das próprias peças sofria um tipo de morte em favor da alusão política contemporânea ou quando os próprios

personagens políticos se viam diante do risco e da experiência da morte. De modo que, embora paradoxal, não há nenhum desacordo entre a teoria artística das *imagines* ter sido expressa no momento mesmo em que se afirmava sua morte, mais do que isso, na narrativa mesma do seu rito fúnebre. O que encontramos naqueles primeiros parágrafos do Livro 35 da *H.N.* é a *imago* das *imagines*, a digna máscara das máscaras de cera (das quais não temos nenhum registro visual).

Seria a imagem aquilo que *resta visualmente* quando a imagem assume o risco do seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível? (...) E tudo isso, para terminar, por sermos nós mesmo apenas uma imagem, uma *imago*, essa efígie genealógica e funerária que os romanos dispunham nas paredes de seus *atria*, em pequenos armários alternadamente abertos e fechados, acima da porta. (Didi-Huberman, 2014, p.254-255)

## Referências

CÍCERO. **The Complete Works of.** Delphi Classics, 2014.

CORBIER, Mireille. Painting And Familial And Genealogical Memory (PLINY, Natural History 35, 1-14). in: **Bulletin of the Institute of Classical Studies.** N°100, 2007, p.69-83.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2014.

DIODORO DA SICÍLIA. **História Universal.** Vol. XI. Cambridge: Harvard Press, 1980.

ERASMO, Mario. **Roman tragedy: theatre to theatricality.** Austin: Univ. Texas, 2004.

PLÍNIO, O VELHO. “História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça”. in: **Revista de História da Arte e Arqueologia,** N°2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996, p.317-330.

PLUTARCO. **The Complete Works of.** Delphi Classics, 2013.

POLÍBIO. **Histories.** Perseus Digital Library. Department of Classical Studies, Tufts University. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:tlg,0543,001:6:53>. Acesso em 20 set. 2022.

ROSE, Charles Brian. Forging Identity in the Roman Republic: Trojan Ancestry and Veristic Portraiture. In: **Memoirs of the American Academy in Rome**. Vol. 7, 2008, p.97-131.

SHAKESPEARE, William. **Júlio César**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SUETÔNIO. **A Vida dos Doze Césares**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

TÁCITO. **The Complete Works of**. Delphi Classics, 2014.

Data de submissão:15/03/2024

Data de aceite:07/07/2024

Data de publicação: 20/08/2024