

A imagem na literatura latina – Marcial, III.35 e IX.74

LENI RIBEIRO LEITE

Doutora em Letras Clássicas, UFES

leni.ribeiro@terra.com.br

Resumo: Neste artigo, a partir da leitura de alguns epigramas de Marcial, procuramos analisar a teoria da imagem na Antiguidade. Nos epigramas selecionados, consideramos que o poeta demonstra duas visões do lugar das artes plásticas estabelecidos pelo mundo antigo: o ideal grego de perfeição imagética, e aquele, iniciado no período romano, em que se observa uma inquietação face à imagem e a sua compreensão como duplo da realidade.

Palavras-chave: Epigrama; imagem; pintura.

O presente trabalho é uma breve análise da representação de imagens visuais conforme apresentadas na poesia do mundo clássico, tomando como objetos de trabalho dois diferentes momentos da História Antiga, a partir da obra do poeta latino Marco Valério Marcial. Longe de pretender esgotar o tema, procuramos oferecer algumas reflexões acerca do tema da imagem como vista no mundo clássico, e de sua representação na literatura poética.

O poeta escolhido parece ter uma relação especial com as artes visuais. Marco Valério Marcial, autor de obra bastante extensa, tem como um dos temas recorrentes de seus curtos epigramas certas realizações das artes plásticas. O autor comenta, em alguns de seus poemas, pinturas, esculturas, monumentos funerários, estátuas e bustos, ou mesmo elementos das artes ditas “utilitárias”, como pinturas em taças e vasos. Marcial era um poeta bastante imagético, não só nos temas como na composição mesma de suas obras, na esteira da tradição lírica latina estabelecida principalmente por Vergílio e Ovídio, poetas do *ut pictura poiesis*.

Do autor apontado, selecionamos um reduzido número de poemas tomados como exemplares, em que a imagem, nomeadamente em pinturas, é mote para curtos comentários em forma epigramática. À luz dos elementos teóricos recolhidos, objetivamos comentar o lugar que o poeta demonstra dar à obra de arte visual, i.e., à imagem.

Não podemos de forma alguma esquecer, entretanto, que ao aplicar o pensamento de teóricos do mundo moderno sobre obras tão recuadas no tempo, estamos

criando ali uma visão de que possivelmente o próprio autor antigo não teria nenhuma consciência. Ou mais do que isso, conforme Bergson (1979 pp.107 e ss) claramente mostra, a pré-existência do objeto é uma ilusão arraigada em nosso juízo, criada pela crença de que toda verdade é eterna. Se não há retroatividade do juízo verdadeiro, não havia portanto em Marcial em suas própria época os elementos teóricos que pretendemos demonstrar. Podemos, contudo, olhar com nossos olhos modernos para aquelas imagens, e para aquelas representações das imagens, e procurar retrospectivamente observar as representações deles, antigos, com os elementos atuais, e erguer brevemente o véu que separa nossos olhares.

A imagem na antiguidade – algumas considerações

A primeira consideração importante a se fazer ao tratar da imagem na Antiguidade, em especial da imagem representada nas artes plásticas, conforme abordaremos aqui, é a consciência de que lidamos com imagens ainda não influenciadas pela vaga arrasadora do cristianismo. Não havia, portanto, o que Jean-Luc Nancy chama de “fond d’évidences chrétiennes” (NANCY, 1998 p.505). Como, porém, nós, parte do Ocidente axiomáticamente inseparável do cristianismo, podemos ver aquelas imagens, livres elas daquelas influências, sem tais influências em nosso olhar?

Ainda que a resposta para uma pergunta de tal magnitude esteja fora do escopo deste trabalho, devemos ter em mente algumas características das artes visuais gregas e romanas que podem auxiliar na marcação das diferenças de tratamento daquelas imagens em relação às posteriores, em que a influência cristã é inegável.

O mundo antigo desconhece, em um longo primeiro momento, as diferenças locais no que concerne à arquitetura e às artes visuais. Isso se dava em função de certa uniformidade de gostos e necessidades, que parecem evoluir mais com o tempo do que propriamente com o lugar. Uma cidade grande, tal como Tebas, era tal como uma pequena Queronéia, com uma diferença apenas de escala. Os templos clássicos, todos similares, a mobilidade de que desfrutavam arquitetos, escultores, a difusão da cerâmica ateniense, são marcas de uma padronização, de que o grego clássico circulava por um mundo familiar, por onde quer que viajasse. A ligação estreita entre artes e comunidade era refletida nesta universalidade: as artes estavam no domínio público, e não há, antes do Império Romano, casa particulares luxuosas ou ricamente decoradas. A arquitetura grega, sua pintura e sua escultura eram artes públicas, e o estado era quase o único

patrono das artes monumentais. A arte imiscuía-se na vida cotidiana, pois os mesmos cidadãos que decidiam impostos ou suprimentos de guerra eram os que supervisionavam as obras públicas, e a construção de templos, teatros, altares.

Por outro lado, a arte estava nas casas, sob a forma dos elementos utilitários: moedas, jarros, taças, espelhos, jóias. Mas tais elementos, vistos por nós como objetos de arte, não tinham tal *status*. Não havia retratos de família, nem bustos, nem representações de pessoas reais de qualquer espécie.

É possível questionar o quanto da impressão que temos, quase mítica, de que a civilização grega é a civilização do belo por excelência não é uma construção posterior, uma vez que obviamente são encontradas, em meio por exemplo, às cerâmicas do sul da Itália, obras imperfeitas, feias, pouco refinadas. A idéia da civilização que preza a beleza suprema em tudo que faz foi em muito criada pela filosofia platônica e posterior, reforçada pelo cristianismo no medievo. Grande papel nessa construção tiveram também a filosofia pitagórica e as matemáticas, entrincheirando nas artes a noção de que o número é a chave da harmonia, e analisando as artes através de proporções. De fato, pode-se dizer que o artífice grego trabalhava sobre noções bem definidas e tipos bem determinados para todo tipo de arte: templos, figuras masculinas, jarros de água. Os artistas trabalhavam dentro de uma estrutura clara e definida, e o cliente sabia bem o que receberia por um serviço. Eis a causa possível da aparente lentidão nas evoluções da arte antiga, em especial se comparada com as mudanças intermináveis da arte moderna. Não havia então a procura infatigável por estilos novos e formas de arte individualizadas, comuns em períodos posteriores.

Inevitavelmente, porém, houve mudanças, e as transformações foram significativas no período helenístico e romano. O patrocínio passou a ser, em grande parte, de monarcas e mecenas particulares, quando também em outras áreas da vida em sociedade o indivíduo tomou lugares e funções antes pertencentes à comunidade. No nível artístico, isso se expressa através de aumento nas dimensões e proporções das obras, um número cada vez maior de ornatos e riqueza, para demonstrar o esplendor e o poderio do patrono, superior ao de seus rivais. Datam destas épocas as construções monumentais de altares sacrificiais ou mausoléus. No âmbito privado, as casas particulares tornaram-se cada vez mais luxuosas, como uma *Villa* na Sicília, cujo piso é todo formado de mosaicos representando animais exóticos, importados pelo dono da casa para os jogos do circo. Uma profusão de leões, pavões, flamingos, elefantes toma o

pavimento e provavelmente se alongava originalmente por uma área superior a duzentos metros quadrados.

Uma das maiores inovações da arte romana foi o surgimento do busto retrato. A representação da pessoa como ela é, e não mais da figura humana, em geral ou divinizada, também é um reflexo do individualismo da época, mas não só. Podemos afirmar que a arte se transforma, na passagem do período clássico para o romano, no sentido de questionar o ser humano tal como ele é, mas também que a criação do busto retrato, bem como da pintura retrato - ainda que por razões de conservação do material esta última tenha chegado muito raramente até nós - podem refletir um maior questionamento acerca do próprio papel da arte figurativa, acerca do papel da imagem na sociedade e na vida.

A imagem e o objeto

Se é facilmente observável o papel da representação da realidade na arte do mundo antigo, no sentido de que a arte deveria ser próxima da realidade, deveria ser quase um espelho do mundo tangível, por outro lado essa representação “fiel” não foi sempre a mesma. Daí o famoso paradoxo narrado por Plínio-o-Velho na sua *Naturalis Historia* (XXXIV, 65), se referindo a Lisipo de Sicião: “Ele dizia muitas vezes que eles [os artistas precedentes] representavam os homens tais como são na realidade, mas que ele os esculpia como parecem ser.” Tal ideal, de representar os homens como eles devem ser, era o ideal de Lisipo, de Praxíteles e de muitos dos mais famosos escultores da época clássica. Mesmo as famosas figuras de aurigas e outros atletas vencedores de competições não representam os indivíduos vencedores, mas o ideal do atleta perfeito: o discóbolo é tão perfeito e irreal quanto o Posêidon atirador do tridente.

Claramente, tal foi o ideal legado pela arte grega às gerações seguintes, ávidas por seguir seus parâmetros e igualar-se em maestria. Entretanto, aquela outra forma de ver a arte parece ter se infiltrado paulatinamente, minando os ideais e criando as figuras greco-romanas, muito comuns nos monumentos funerários, em que, ideais em corpo e gestos, têm rostos individualizados que representam o morto homenageado. Tal período, que poderíamos chamar de transição, foi seguido pela explosão dos bustos-retrato, conforme comentados acima.

Estas duas acepções de função da arte, em especial das artes imagéticas, conviveram mais ou menos pacificamente pelos séculos chegando à arte romana. O

poeta latino Marcial guarda em sua obra o que nos parecem indícios tanto da compreensão da imagem como representação da visão de um ideal, bem como da visão das imagens (pinturas) com uma inquietação diferente. Vejamos alguns poemas como exemplo.

No poema III.35, Marcial elogia uma pintura de Fídias, dizendo:

Artis Phidiacae toreuma clarum
pisces aspicias: adde aquam, natabunt.

*Tu vês os peixes, famoso afresco, arte de Fídias.
Dê-lhes água, e eles nadarão.*

O valor da obra de arte, a razão de sua fama e apreço, é o fato da obra ser absolutamente real e perfeita. A obra de arte, a imagem, deve ser o *duplo exato do objeto real*, como se a imagem fosse de fato o objeto. Entramos aqui no problema conforme enunciado por Foucault, a respeito do quadro de Magritte – Isto é ou não é um cachimbo?

Para aquela visão antiga, sem dúvida a imagem do cachimbo é o cachimbo. E não só deve ser o cachimbo como o cachimbo perfeito, como o de Magritte, sem defeitos, sem ranhuras, reentrâncias, marcas, manchas. Um cachimbo ideal, dentro do qual quase se pode pôr fumo. A imagem, “*une chose qui n’est pas la chose*” (2003, p.13) deve se esforçar ao máximo para ser a coisa. No mundo antigo, em muitas ocasiões a imagem é de fato uma coisa: os vasos, as taças, os espelhos, suportes preferidos para imagens, “coisificam” a imagem, transformando-a ao máximo em coisa, em objeto útil do dia-a-dia.

Esta maneira de compreender a imagem, talvez a mais recuada que se possa traçar como pertencente ao mundo ocidental, é aquela que tenta abolir a distância, apagar as fronteiras, trazer para perto o longínquo, denegar o que Benjamin – e Didi-Huberman (1998, p.148 e ss.) – chamam de *aura*.

Observemos, entretanto, os poemas de número IX.74, IX.76 e X.32 do mesmo autor:

(IX, 74)

Effigie tantum pueri pictura Camoni

servat et infantis parva figura manet.

Florentes nulla signavit imagine vultus,
dum timet ora pius muta videre pater.

A pintura preserva a figura de Camonius apenas como criança

A forma do pequeno bebê sobrevive.

Seu pai amoroso não mandou gravar seu rosto adulto em um retrato

Por medo de ver lábios que não falassem.

(IX, 76)

Haec sunt illa mei quae cernitis ora Camoni

Haec pueri fácies primaque forma fuit.

Creverat hic vultus bis denis fortior annis/

Gaudebatque suas pingere barba genas,

(...)

Invidit de tribus una soror

Et festinatis incidit stamina pensis

Absentemque patri rettulit urna rogum.

Sed ne sola tamen puerum pictura loquatur,

Haec eris in chartis maior imago meis.

O rosto que vês pertence ao querido Camonius

Estes eram seus traços quando era uma criança, sua forma primeira.

Seu corpo crescera mais em duas vezes dez anos,

E uma barba alegrava-se em adornar suas faces.

(...)

Uma das três irmãs. [i.e., as Parcas] invejou-o, e conforme o fio corria,

Ela o cortou. Uma urna trouxe de volta o morto ausente a seu pai.

Mas a figura não falará sozinha de sua infância:

Aqui nas minhas páginas, a similitude será maior. (IX.76)

(X.32)

Haec mihi quae colitur violis pictura roseisque

Quos referat vultus, Caecidiane, rogas?
Talis erat Marcus mediis Antonius annis
Primus: in hoc iuvenem se videt ore senex.
Ars utinam mores animumque effingere posset!
Pulchrior in terris nulla tabella foret.

*O retrato que decoro com violetas e rosas,
Tu, Caedicianus, perguntas de quem é?
Este era Marcus Antonius Primus, no meio de sua vida,
Desta forma, o velho vê a si mesmo como jovem.
Se a arte pudesse representar seu caráter e alma!
Nenhuma pintura na terra seria mais bela.*

Os três poemas citados falam de pinturas de pessoas mortas: a primeira delas, Camonius, amigo do poeta, morto em batalha, cujas cinzas foram trazidas ao pai em uma urna. A segunda, de quem não se sabe mais que o nome, tinha seu retrato no próprio monumento funerário, como se depreende do poema. O que trazem os três poemas em comum entre si, e marcadamente diferente do poema apresentado antes, é a inquietação face à imagem.

No primeiro poema, o pai, temeroso de ver permanentemente os lábios mudos do filho, temia nisso um mau agouro. Assim, ele evitou o retrato do filho na idade adulta, mantendo junto a si apenas uma memória da infância. Aqui, parece, a função de *sagrado* da imagem surge. A imagem, se duplo perfeito do ser – a imagem, se extensão do real – pode influenciar o real, e portanto, a imagem muda pode emudecer o filho de carne e osso. É o mesmo princípio das chamadas *tabulae defixionum*, em que imagens figuradas ou representativas de partes do corpo eram utilizadas, com inscrições, para pedir favores aos deuses. A imagem, enquanto *sagrado*, ou seja, *separado*, *consagrado*, *cortado* do real, é o real em outro plano. Pela primeira vez, temos então uma visão de que a imagem não pertence a esse plano, de que ela não é real, ela está além. É a reafirmação da distância, de que a imagem é um outro qualquer. Interessante observar que essa função da imagem força sua entrada justamente porque é real. Ou seja, sendo real, a imagem é desrealizada, e transportada ao plano de influenciar o real de tal forma que, no segundo poema, encontramos a presentificação do temor do pai, que recebe a urna com os restos do filho morto.

No poema IX.76, a imagem tem sua função novamente revista. A imagem já não parece bastar para representar o morto: a similitude da imagem com a pessoa é maior no poema do que na pintura. A imagem, que antes era o real, já não é mais o real, já não basta mais na representação do real. A palavra usada pelo poeta, traduzida por nós como *similitude* é justamente IMAGO. Ou seja, no poema, mais que na pintura, a IMAGEM aparece. A função da pintura parece ter sofrido um abalo considerável.

Enfim, no terceiro poema, este não-bastar da pintura é mais uma vez reafirmado. Nele, o retrato posto no monumento funerário é menosprezado por não representar o que de fato importa: a alma do morto.

Creemos poder afirmar que esses últimos poemas vêm representar inquietações acerca do uso da imagem que só se puseram quando a arte se afasta do ideal figurativo, da negação da alteridade da imagem, e passa cada vez mais a se aperceber do caráter aurático, do caráter de outro da imagem. Se no poema de Marcial, ainda é o velho de hoje que vê o jovem de outrora no retrato, podemos nós dizer, com Didi-Huberman, que de alguma forma o jovem também vê o velho; que aquele jovem nos olha enquanto é olhado, e é essa semi-consciência de ser olhado que amedronta o velho pai no poema IX.74, uma consciência que está lá mas não está lá, como a própria imagem.

Na análise de quatro poemas do poeta latino Marcial, tomados como exemplos de representações literárias de imagens no mundo antigo, percorremos um caminho que nos levou do ideal de arte imagética clássico, conforme concebido por nós como sendo o que vigorava na Grécia Clássica, para uma nova perspectiva, ao menos ensaiada, durante o Período Imperial Romano.

Nessa nova perspectiva, a imagem, antes entendida como um espelhamento da realidade, uma continuidade de um real perfeito, tem estas características compreendidas de forma tão extremada que terminam por criar a consciência de que, sendo real, a imagem pode influenciar o real; e influenciando o real, mas não sendo o real, a imagem pertence a um outro plano de seres, a um outro mundo que está próximo, mas está distante; pertence porém não pertence; enfim, é o que é, mas mais do que é.

Bibliografia

- BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. In: BERGSON. *Coleção Os Pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva & Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CAIRUS, Henrique Fortuna. Hipônax ou a Antonomásia do Escárnio. *Phoinix*, Rio de Janeiro, n.3, p.169-190, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: ed.34, 1998.
- FINLEY, Moses. *Os Gregos Antigos*. Lisboa: ed. 70, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo* (trad. de Jorge Coli). Paz e Terra, São Paulo, 1991
- MARTIAL. *Epigrams*. Ed. and Trans. by D.R. Shackleton Bailey. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1993. 3vols. (Loeb Classical Library)
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- . La Déconstruction du Christianisme. *Lês Études Philosophiques*. Paris, pp.503-519, octobre-decembre 1998.
- SULLIVAN, J.P. *Martial: the unexpected classic*. Cambridge: Cambridge, 1991.