

A efetividade da arte na História Natural: Naturalismo Paradoxal

Antônio Leandro Barros
Universidade Estadual de Campinas | Fapesp

Considerando a possibilidade de certo apotropismo na composição da história da arte de Plínio, o Velho, interessa abordar sua questão propriamente tropológica, isto é, a que modalidade de "giro" ou "torção" corresponde um agir da arte na *História Natural*? Quais são os tropos literários que diferenciam a "efetividade pliniana" da arte tanto da *mimesis* platônica quanto da *imitatio* renascentista? Para tanto, nos concentraremos em uma distinção conceitual peculiar à *História Natural* que ora condena o homem por desafiar as obras da natureza e ora louva o artista capaz de desafiar a natureza ela mesma. A questão é central, pois reajusta a perspectiva pliniana da distinção entre o que ele condena como viciosa luxúria e o que exalta como grande arte.

Palavras-chave: Plínio, o Velho; apotropaico; efetividade; natureza.

Considering the possibility of certain apotropism in the art history composed by Pliny, the Elder, interested in approach its tropological question, ie, what type of "spinning" or "twist" corresponds to an act of art in the *Natural History*? What are the literary tropes that differentiate the "plinian effectiveness" of art from the Platonic *mimesis* and the Renaissance *imitatio*? Therefore, we will focus on a peculiar conceptual distinction of *Natural History* that sometimes condemns man to challenge the works of nature and sometimes praises the artist able to challenge nature herself. The question is central, because it readjusts the plinian perspective of the distinction between what he condemned as vicious lust and exalting as great art.

Key-words: Pliny, the Elder; apotropaic; effectiveness; nature.

Como sugerem as variadas formas apotropaicas de pinturas de olhos, o “fazer-voltar-para-longo” etimológico da expressão não é um simples perder de vista, mas, ao contrário, pode tratar-se de um estabelecer distância a fim de bem olhar – digamos, olho no olho. Assim, imbuída do gestual apotropaico, essa comunicação lança longe a temática da Sessão do Colóquio¹ de volta à antiguidade, quando a relação entre arte e apotropismo ainda se colocava para além da efetividade dos artefatos, e se situava na questão do afastamento ou não da própria arte. Como veremos, questão diretamente relacionada aos estranhamentos do agir da arte.

Recordemos. No *Livro X de A República*, o último gesto de Platão em sua cidade perfeita é o de expulsar os artistas miméticos, é o gesto de fazê-los darem a volta para fora da cidade. Justifica-se: “o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional...”² “Contudo, não é essa a maior acusação que fazemos à poesia: mas o dano que ela pode causar até às pessoas honestas... isso é que é o grande perigo”.³ Em linhas muito gerais, como se sabe, ao ver da metafísica platônica a arte está sempre já afastada do real, pois não passa de imitação sensível do mundo sensível, isto é, de simples aparências.⁴

Contudo, nos termos postos por Platão dois pontos devem ser devidamente destacados. O primeiro é a própria condição de afastamento. A arte está afastada da realidade, mas ela não está separada e nem sequer chega a ser discordante. Exatamente pelo caráter de ser orientada por uma filosofia como conhecimento de essências é que a arte, em Platão, tem apenas uma distância para com o real. O que significa dizer que ela não produz exceções à ontologia platônica, mas seu terrível crime é sua incapacidade em produzir correta e perfeitamente os próprios seres, sem o distanciamento. Mesmo Heidegger, marcando posição em outro extremo da filosofia, reconhecia que já nos termos de Platão a arte enquanto espelho produz presenças ontológicas, mas apenas enquanto fenômenos, não enquanto verdades.⁵ Então o problema reside na distorção causada pela própria distância, com o que chegamos ao segundo ponto a ser destacado. As Ideias, isto é, os seres realmente, são absolutos e eternos, precisos em sua infinitude e na sua imobilidade. Assim, a realização das Ideias no mundo sensível é correspondente à ações – vide a figura do Demiurgo. Portanto, o problema com a arte passa necessariamente pela questão da sua ação, efetiva, não apenas na sua distorção a nível ontológico (dos seres em imitações de aparências) como também por suas outras e mais perigosas ações diretas: instaurar mau governo, lisonjear o irracional, causar danos...

Eis o quadro dessa investigação apotropaica. No começo da indagação filosófica ocidental da arte, era ela mesma lançada longe como um mal em um gesto apotropaico de uma cidade ideal, gesto esse fundamentado e à maneira do seu próprio

¹ “Afastando os males: arte e apotropismo”.

² PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2000, p. 304.

³ *ibid*, p. 305.

⁴ *ibid*, p. 300.

⁵ HEIDEGGER, Martin. *Plato's Republic: The Distance of Art (Mimesis) from Truth (Idea)*. in.: *Nietzsche. Vol I*. San Francisco: Harper & Row, Publishers, 1991, p. 178.

distanciamento ontológico e graças às suas próprias capacidades de ação efetiva. Portanto, a filosofia que reconhece na arte seu poder de ação entre os corpos e as coisas mundanas, sensíveis, é a mesma filosofia que a quer afastar por completo. Contudo, a despeito da antipatia que ainda causa, esse gesto platônico de grande importância para o encaminhamento de nossa questão, pode ser estimado por sua belíssima articulação. Afinal, não podemos nos esquecer que *A República* é um diálogo filosófico sobre a justiça, a qual o Sócrates platônico só busca se aproximar. Como tal é preciso reconhecer também, para além da justiça filosófica com que Platão legitima o afastamento dos artistas miméticos, certa justiça poética com que o faz através do seu domínio infinito do tropo da ironia. Por mais duro que seja o afastamento, ele não é ocasionado nem por falta de generosidade metafísica nem por baixa estima artística – ao contrário:

– É necessário que eu diga – confessei. – No entanto o respeito e a admiração que nutro por Homero desde a minha infância impede-me de falar. Na verdade, parece ter sido ele o primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos. Mas não se deve honrar um homem acima da verdade...⁶

Reconhecer em Homero certa paternidade ou ancestralidade para com todos os artistas miméticos no mesmo momento do afastamento deles da cidade é também reconhecer, e de alguma forma honrar e preservar, o mundo natural como o espaço de habitação da arte, isto é, o seu lugar, essencial e verdadeiro. Basta lembrar que ambas as epopeias homéricas se passam fora das cidades: a *Ilíada* exatamente diante dos limites da cidade de Tróia, e a *Odisseia* nos intervalos, maiores ou menores, entre as cidades no percurso desviante de volta até Ítaca. E em conformidade com a maestria artística do próprio Platão, em nada é corriqueira ou acidental a coincidência dele obrigar, no *Fedro*,⁷ o seu Sócrates a sair além dos muros da cidade a fim de dialogar sobre a arte da escrita.⁸

Se, contudo, reconhecemos n'*A República* um ponto originário do pensar da arte enquanto mimese, temos que reconhecer na *História Natural*, de Plínio, o Velho, um ponto originário não apenas de uma historiografia mas também de um pensar alternativo da arte a partir de uma estranha historiografia que tem como um dos seus pontos altos o gesto de lançar o artista de volta da natureza para cidade. Dito isso, é inclusive curioso (mas não surpreendente) que a tradução brasileira de parte do *Livro 35*, aquele que condensa a teoria pliniana, termine precisamente neste trecho:

⁶ Ibid, p. 293.

⁷ PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 55-56.

⁸ No entanto, parece ainda digno de nota como, à revelia das infinitas ironias platônicas, o gesto final de *A República* continua até hoje polêmico e até mesmo mal quisto. Mesmo James Joyce, por exemplo, um artista gigantesco e que se viu necessariamente auto exilado para poder dedicar toda a sua arte a escrever sobre sua cidade querida, Dublin, se queixava do gesto platônico através de seu alter ego Stephen Dedalus: “– Palavra que faz meu sangue ferver ouvir alguém comparar Aristóteles com Platão.

– Qual dos dois – perguntava Stephen – me baniria de sua república?” in: JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 203.

Mas nenhuma glória artística existe senão para os que pintaram quadros em cavalete. Nesse particular a sabedoria da Antiguidade se mostra digna de muito respeito. Realmente, eles não embelezavam paredes apenas para seus proprietários e nem casas que iriam permanecer em um único lugar, sem condições de serem salvas de incêndios. Protógenes se contentava com um quiosque no seu pequeno jardim. Não havia nenhuma pintura em estuque na casa de Apeles. Ainda não se admitia colorir paredes inteiras; a arte deles todos voltava sua atenção para cidades e o pintor era patrimônio do mundo [*omnium eorum ars urbibus excubabat, pictorque res communis terrarum erat*].⁹

Ao fim do discurso sobre a necessidade imperiosa de conservação e memória das obras de arte – necessidade que, de certa forma, caracteriza a própria história da arte de Plínio – se destaca a inversão do afastamento platônico. A tradução inglesa vai até mais longe do que a nossa, caracterizando mesmo um gesto apotropaico: "their art was on the alert for the benefit of cities..."¹⁰ Ou seja, depois de um longo percurso por toda a extensão do mundo natural, desde a cosmologia celeste,¹¹ a *História Natural* encaminha o artista de volta para a cidade da mesma forma como ela própria se encaminha para a centralidade de Roma.¹²

Mais do que mudança de direção, o contraste se faz na mudança de sentido ao inverter a vitalidade de Platão, que havia relegado a arte à uma depressão *clínica* ao escolher precisamente a produção de uma cama (*kliné*) como exemplo de sua argumentação lógica contra a mimese.¹³ O verbo latino *excubo* foi nesse sentido cuidadosamente empregado por Plínio para caracterizar o seu gesto de lançamento em direção à cidade, pois significa "manter vigia, alerta", provindo de *ex-cubo*: "saído do repouso, ou do leito" (até mesmo de morte).¹⁴ Nessa nova vitalidade cabe ao artista o retirar as coisas da sua letargia, da sua declinação. O que tendo em vista o lema máximo de Plínio – *uita uigilia est* (HN,pref.18) – deixa o artista em ótima posição na *História Natural* e em posição estratégica em favor da cidade. O que novamente nos devolve à questão apotropaica, porém dessa vez com a arte realizando ela mesma os lançamentos. Desde o exemplo mais individual e corriqueiro envolvendo um cidadão, como o de uma serpente pintada que silenciava os pássaros para o sono do triúviro Lépido; até o

⁹ PLÍNIO, o Velho. *História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça*. In: RHAA, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996, p. 330.

¹⁰ PLÍNIO, the Elder. *The Natural History. Vol. IX*. Cambridge: Harvard University Press, 1967, p. 349.

¹¹ A enciclopédia de Plínio está assim organizada em um conjunto de 37 livros: após um primeiro livro dedicado ao sumário e bibliografia, seguem-se um livro de cosmologia, quatro de geografia, um de antropologia, quatro de zoologia, oito de botânica, oito de medicina botânica, cinco de medicina zoológica, e, finalmente, cinco sobre a mineralogia. É nestes últimos livros, em meio as explicações sobre metais e pedras, que encontra-se sua história da arte composta a partir de anedotas, muitas delas relacionadas a um tipo estranho de efetividade das obras de arte – conforme se explanará.

¹² Conforme a apologia dos últimos trechos do *Livro 37*.

¹³ *Ibid*, p. 295-296.

¹⁴ *Oxford Latin Dictionary*. London: Oxford University Press, 1968, p. 637 e p. 464.

exemplo mais cosmológico e divino envolvendo toda uma cidade, como o das estátuas que quando prontas desfizeram a esterilidade de Sición:

In speaking of painting one must not omit the famous story about Lepidus. During his Triumvirate, when entertained by the magistrates of a certain place, he was given lodging in a house buried in trees; and the next day he complained to them in threatening language that he had been robbed of sleep by the singing of the birds; however the authorities had a picture of a large snake made on an extremely long strip of parchment and fixed it up round the wood, and the story goes that this at once frightened the birds into silence, and that subsequently it was possible to keep them in check. (35.121)¹⁵

The very first men to make a name as sculptors in marble were Dipoenus and Scyllis, who were born in the island of Crete while Media was still a great power and Cyrus had not yet come to the throne of Persia. Their date falls approximately in the 50th Olympiad. They made their way to Sicyon, which was for long the motherland of all such industries. The men of Sicyon had given them a contract in the name of the state for making statues of gods; but before these were finished the artists complained that they had been wronged and went away to Aetolia. Sicyon was instantly stricken with famine, barrenness and fearful affliction. When the people begged the oracle for relief, Apollo of Delphi replied that relief would come 'if Dipoenus and Scyllis completed the images of the gods.' This they were prevailed upon to do thanks to the payment of high fees and high compliments. The statues, incidentally, were those of Apollo, Diana, Hercules and Minerva, the last of which was later struck by lightning. (36.9-10)

Mas então, assim como apontamos com Platão, a questão apotropaica se desdobra em questão tropológica: que torção acontece também em Plínio até esse reencaminhamento de paradigma natural e artístico? Na *Poética*, Aristóteles já havia feito considerável revisão da matriz platônica ao afirmar que a arte imita ações ao invés de aparências¹⁶ – o que adiante o permite aproximar o poeta do historiador,¹⁷ mas não sem antes registrar que ao menos os comediantes (artistas tão voltados para a cidade) costumavam ser “tocados, com desprezo, para fora da cidade”.¹⁸ No entanto, para a reversão ser completa era talvez preciso que a discussão de arte deixasse a cidade grega. É com o romanos que ela se configura.

¹⁵ *ibid*, p. 351.

¹⁶ “... aqueles que imitam imitam pessoas em ação...”, “...a razão do nome *drama*, o representá-las em ação.” ARISTÓTELES & HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985, p. 20 e 21 respectivamente.

¹⁷ *ibid*, p. 28.

¹⁸ *ibid*, p. 21.

Em *Idea*, Panofsky apontou resumidamente esse processo a partir da tentativa de Cícero em conciliar Aristóteles e Platão através de um estatuto híbrido para a arte, que por isso mesmo, observava o iconólogo, já pressupunha uma “concepção antiplatônica da arte”.¹⁹ Com sua reconhecida competência Panofsky segue os rastros desse processo até as definitivas transformações encontradas, de um lado, em Sêneca e, de outro lado e de certa forma refazendo o círculo, em Plotino. Portanto, através de duas matrizes filosóficas realmente alternativas no helenismo: os estóicos e os neoplatônicos. Apesar do indescartável leque de citações à Plínio quando o assunto é arte antiga, no entanto, Panofsky não reconhece nele nenhuma contribuição à questão, nem mesmo uma questão que lhe fosse peculiar.

Na verdade, parece cada vez mais claro isso ser uma tarefa que compete à contemporaneidade.²⁰ E como evidencia a desconsideração panofskiana e toda a carente produção histórica específica, não se trata de tarefa simples nem cristalina. Descartando a possibilidade da negligência acadêmica, Didi-Huberman acerta quando identifica grande parte dessa dificuldade na força com que a revisão vasariana continua a marcar a leitura de Plínio. E nesse sentido seu ensaio que traça “linhas divisórias” entre os dois historiadores é imprescindível.²¹ Em resumo, Didi-Huberman ressalta a diferença entre a cultura estética e o juízo acadêmico vasariano, e um culto genealógico derivado de certa “antropologia da semelhança” em Plínio. O que significa dizer que ao invés de uma história de sucessivos estilos e gêneros artísticos, na *História Natural* o que se encontra é uma história da arte a partir de certo gênero jurídico que entende a imagem mais como *matriz* do que como ilusão ótica. Essa *imagem-matriz*, por sua vez, depende de uma diferenciação ética entre duas noções caras à Plínio:

Plínio, como todos os outros – e como Vasari o fará mais tarde – define a arte humana como uma imitação da natureza. Mas esse tipo de definição nunca vem desacompanhado, é evidente, da mediação de um ponto de vista cultural, de uma ética, até mesmo de uma política. Assim, a *similitudo naturae* é pensada em toda a *História natural* de acordo com a linha divisória das duas noções obsedantes em Plínio - obsedantes, notadamente, no início de cada livro ou quase -, a *dignitas* e a *luxuria*.²²

E segue com acuidade:

...há para Plínio dois tipos de semelhança: legítima é a *semelhança por geração* (uma maneira de expressar sua lei natural) ou por *transmissão* (uma maneira de expressar sua

¹⁹ PANOFSKY, Erwin. *A Antiguidade*. in.: *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 23.

²⁰ Em nomes como Jacob Isager, G. Didi-Huberman, Sorcha Carey, Aude Doody e Hagi Kenaan entre outros.

²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem-Matriz. História da Arte e Genealogia da Semelhança*. in.: *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

²² *ibid*, p.85.

instituição jurídica). Ilegítima é a *semelhança por permutação*, que desregra tanto a lei natural quanto a instituição jurídica. O primeiro tipo de semelhança institui imagens-matrizes que são os moldes de gesso de onde são "engendrados", por contato direto, por impressão, essas máscaras de cera pintada que fazem a "honra" (*honos*) de toda família romana nobre. O segundo tipo de semelhança faz proliferar imagens factícias, simulacros, em cuja rede a semelhança torna-se um puro e simples valor de troca, de substituição, de inversão, de perversão.²³

E destaca acertadamente em conclusão que:

A arte imita a natureza, diz Plínio, com a condição de se pensar essa imitação no sentido de uma estrita filiação. Em toda a *História natural* retorna a expressão *natura omnium parens*, "a natureza é parente de todas as coisas". De acordo com essa perspectiva, todas as artes devem produzir objetos que possuam uma semelhança com a natureza (*similitudo naturae*) equivalente à semelhança dos filhos – genérica e genealogicamente, natural e institucionalmente – com relação a seus pais.²⁴

Portanto, também em Plínio há um mal a ser afastado na própria produção artística, e não somente a partir do artefato artístico; o que terminará sendo fatal para sua caricatura tradicional como obtuso moralista. No entanto, se o ensaio de Didi-Huberman é precioso por demonstrar como o seu moralismo é estrutural e não exterior à concepção artística, e é de grande acuidade por libertar a formulação teórica em Plínio do vasarianismo, ele ainda nos parece por demais cartesiano quando sua argumentação enxerga a arte pliniana como imitação de uma dignidade modelarmente manifestada como resultado filial a partir do pai. Porque ela assemelha-se à célebre meditação sobre o pedaço de cera,²⁵ na qual Descartes de forma alguma se interessa por aquilo que permanece na cera, mas apenas em mostrar como o Eu *cogitante* fundamenta o juízo de designação a partir do qual o que quer que seja a cera é identificado. Isto é, a cera (na volatilidade de sua forma) apenas como manifestação enunciativa da designação dada por sujeito anterior a ela. Pois é na cera que habita o tropo pliniano mais estranho.

Assim, qual é o tropo que fundamenta a "efetividade pliniana" da arte? Dessarte, se faz necessário aprofundamento crítico a fim de compreender essa efetividade no contexto próprio da natureza na *História Natural*, e também retomar o indicativo de Panofsky de

²³ *ibid*, p.91.

²⁴ *ibid*, p.91-92.

²⁵ DESCARTES, René. *Terceira Meditação*. in: *Meditações Metafísicas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

que a completa concepção antiplatônica da arte surge das intervenções filosóficas estoicas – escola a qual Plínio se vinculava.²⁶

De fato, como bem notou Sorchá Carey,²⁷ esse dilema pliniano melhor se apresenta na ambiguidade com que ele exalta Apeles e recrimina os homens aparentemente pelo mesmo fato: desafiar a natureza. Todavia, porque negligenciou uma diferença importante no contexto da *História Natural*, Carey enxergou dilema e ambiguidade onde há na verdade dialética e paradoxo. Quando Plínio exalta Apeles é uma noção de natureza que ele exalta: *eaque pictura naturam ipsam provocavit* (HN.35.94); quando recrimina a humanidade é outra noção de natureza que recrimina: *didicit homo naturam provocare* (HN.34.4). A diferença não é fortuita, vide Eupompo ensinando a Lísipo o que fazer para se tornar um grande artista: *naturam ipsam imitandam esse, non artificem* [imitar a natureza ela mesma, não um artista] (34.61). Pois a *natura* e a *natura ipsa* são para Plínio dois aspectos diferentes de uma mesma natureza e não é de outra forma senão afirmando isso que ele abre a sua enciclopédia, em seu livro de cosmologia:

The world and this – whatever other name men have chosen to designate the sky whose vaulted roof encircles the universe, is fitly believed to be a deity, eternal, immeasurable, a being that never began to exist and never will perish. What is outside it does not concern men to explore and is not within the grasp of the human mind to guess. It is sacred, eternal, immeasurable, wholly within the whole, nay rather itself the whole, finite and resembling the infinite, certain of all things and resembling the uncertain, holding in its embrace all things that are without and within, at once the work of nature and nature herself [*idemque rerum naturae opus et rerum ipsa natura*].(HN.2.1-2)²⁸

O que ele nomeia “as obras da natureza” é suficientemente claro: as coisas todas do mundo natural, os corpos, que na enciclopédia serão largamente manifestados. Já a “natureza ela mesma” é um aspecto menos evidente da *História Natural* e carece de maior atenção para ser indicada. Ela aparece toda vez que os seres, em si mesmos, não são o bastante para a narrativa enciclopédica, isto é, quando as propriedades e qualidades dos seres carecem de comentário de “outra natureza”, quando é necessário fazer razoável as suas maneiras de ser que podem aparecer em larga medida como não usuais na *HN*. Em trechos assim Plínio invoca com frequência o atributo da natureza ou como providente ou como artista; noções caras aos estoicos em geral. É essa atribuição natural a responsável por configurar as estranhezas do mundo natural

²⁶ Sobre isso indicamos: PAPAARAZZO, Ernesto. *Philosophy And Science In The Elder Pliny's Naturalis Historia*. in: MORELLO & GIBSON (org). *Pliny the Elder: themes and contexts*. Leiden, Boston: Brill, 2011, pp. 89-112. Nele o autor reafirma a importância de reconhecer as contribuições da vinculação estoica de Plínio para a *História Natural*.

²⁷ CAREY, Sorchá. *The Artifice of Nature. Pliny's Catalogue of Culture*. New York: Oxford Univ. Press., 2003.

²⁸ *ibid*, p.171. A concepção de uma só natureza distinta em dois atributos é na verdade de inspiração estoica, mas nem por isso menos surpreendente. Faz soar de maneira enviesada a ousadia de Spinoza (outro leitor atento das filosofias helenistas) com seu monismo natural composto por *natura naturans* e *natura naturada*.

da *HN*, em um todo ontológico. Portanto, não se trata de uma antinomia, mas do paradoxo como tropo pliniano fundamental: duas naturezas em uma. É esse paradoxo que condiciona a linha divisória entre a *dignitas* e a *luxuria* para além do simples método adequado ou inadequado de imitação da natureza, e além de valores morais que lhe possam ser coextensivos.

A “natureza ela mesma” é, por assim dizer, *apenas* a figurabilidade dos corpos, um resultado de superfície que não pode ser classificado entre os seres. É um quase-ser dado na distância que a arte compõe. Logo, quando o estoicismo torto de Plínio distingue a divindade cosmológica em “obras da natureza” e a “natureza ela mesma” o que repercute é a distinção estoica entre os corpos e os incorporais. Essa sim é a linha divisória entre a *dignitas* e a *luxuria* da arte pliniana, entre a atribuição e a apropriação dos seres. O artista é exaltado por *imitar* a natureza ela mesma, o que já não é propriamente imitar nada, mas engendrar no visível uma maneira de ser, um atributo na superfície dos corpos.²⁹

É nesse limite superficial que se situa a importância decisiva da cera pliniana. Não como retrato, duplicação de um rosto, mas como aquilo que escapa aos corpos e ao mesmo tempo aquilo que os dá sentido; o limite mesmo de um ser. É isso o que capta a impressão tátil da cera, exatamente como descreviam os mestres estoicos o processo de conhecimento: menos uma tipografia, fosse das Ideias platônicas, fosse das sensualidades epicuristas, e mais o modo com que uma impressão se dá a ver enquanto impressão, enquanto cera modelada.³⁰ Algo de fantasmagoria que *habita* na cera, e somente nela pode ser estimada. O que altera também o sentido da filiação: pela primazia do discurso, é o filho quem deve parir o pai, pois é na obra que o atributo do modelo é dado a ser conhecido e não em idealidades nem em fisicalidades anteriores. A matriz é a arte. A *dignitas* que define a artisticidade pliniana não é um valor moral (embora contenha moralidade), mas é uma afirmação cosmológica e por isso mesmo tradicional e não permutável. Será sempre luxuriante sendo mero figurar de existentes. Será dignificante só enquanto configurar a existência.

É para o limite, da cidade e da natureza, que Plínio lança os artistas: como vigias, como os responsáveis em dar a ver a naturalidade de todas as coisas – e é somente isso que pode ter caráter apotropaico em uma filosofia, como o estoicismo, que desconsidera a existência do bem e do mal.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES & HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.
CAREY, SORCHA. *Pliny's Catalogue of Culture*. New York: Oxford Univ. Press., 2003.

²⁹ Seria importante destacar, em outro trabalho, o grande esforço pliniano em afirmar a vitalidade da superfície contra toda a idealização das alturas e contra toda a penetração das profundidades.

³⁰ HANKINSON, R. J. *Epistemologia estoica*. in.: INWOOD, Brad (org.). *Os Estoicos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, pp. 65-94.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche. Vol I*. San Francisco: Harper & Row, Publishers, 1991.
- INWOOD, Brad (org.). *Os Estóicos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- PLÍNIO, o Velho. "História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça". In: *RHAA*, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996.
- _____. *The Natural History*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1967.