

A *POIKILÍA* E SUAS PRESENÇAS NA *HISTÓRIA NATURAL* DE PLÍNIO, O VELHO: CAUSAS, FORMAS E EFEITOS¹

Ana Carolina Aquarolli Martins

Universidade de São Paulo

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1344-472X>

ana.aquarolli.martins@usp.br

Paulo Martins

Universidade de São Paulo

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2321-1033>

paulomar@usp.br

RESUMO

Este artigo investiga, a partir do conceito de *poikilia*, ou variedade, como as artes, principal tema dos livros 34, 35 e 36 da *História Natural* de Plínio, o Velho, relacionam-se com o estilo retórico adotado pelo autor, ou seja, de que maneira se articulam forma e matéria na obra. Exploramos, especificamente, dois aspectos ligados a essa diversidade, a saber, a variedade enquanto uma das características atribuídas a objetos ou técnicas artísticas, bem como aos próprios materiais empregados na execução de tais objetos, e a variedade no que diz respeito aos recursos retóricos empregados ao longo dos livros, em especial, às anedotas. Para tanto, retomaremos a definição de *poikilia* nas artes e na poesia e veremos de que forma a noção de variação se aplica à retórica e, em última instância, à *História Natural*, bem como a importância desse conceito para as exposições de teor crítico feitas por Plínio.

Palavras-chave: *Poikilia*; Plínio, o Velho; *História Natural*; artes; retórica.

ABSTRACT

This article aims to investigate, through the concept of *poikilia*, or variety, how the arts – primarily addressed in volumes 34 to 36 of Pliny the Elder's *Natural History* – relate to the rhetorical style employed by the author, that is how structure and content are linked with one another. We will explore two particular features of this type of diversity: firstly, the notion of variety as a characteristic assigned to objects or artistic techniques, and to the materials used in their execution; and secondly, variety in terms of the rhetorical devices employed throughout those volumes, particularly the anecdotes. Therefore, we will revisit the definition of *poikilia*

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2020/02722-7

in the context of the arts and poetry, and examine how the notion of variegation applies to rhetoric and ultimately to the *Natural History* as well as the importance of this concept for the critical observations made by Pliny.

Keywords: *Poikilía*; Pliny the Elder; *Natural History*; arts; rhetoric.

1. POIKILÍA NAS ARTES: CONSIDERAÇÕES GERAIS

Enquanto conceito, a noção de variedade pode ser empregada em diferentes contextos, seja nas artes, na poesia, na medicina ou na retórica, não estando somente ligada a artefatos ou fenômenos visuais.² Ainda, no que concerne às artes, aplica-se a diferentes técnicas, como a pintura ou a torêutica, ou artigos, como os têxteis.

É preciso ter em mente também o que seriam e como seriam caracterizados os objetos artísticos marcados pela *poikilía*, assim como os efeitos operados e provocados por eles. Como exposto por Grand-Clément, *poikilía* seria o efeito produzido pela reunião de diferentes cores, materiais, padrões ou ornamentações em uma obra. Contudo, a ornamentação empregada em suas diferentes formas se dá de maneira harmônica e organizada, de modo que os elementos não se fundam, mas se reúnam de modo ordenado sem que ocorra uma dissolução, mas uma justaposição que provoque contrastes e certa complexidade visual.³ Principal efeito produzido por essa variedade, a *poikilía* contribui para a vividez dos objetos artísticos, tornando-os animados, seja pelo reflexo da luz, pelo brilho ou pelos contrastes, e provocando o fascínio, intrigando aqueles que os observam.⁴ Assim, a *poikilía* mantém relação estreita com a *écfrase*, pois que essa mesma vividez, ou a *enérgeia*, a *enargia*, lhe é condição *sine qua non*.⁵

Ao longo dos livros sobre a arte da *História Natural*, é possível notar uma série de exemplos que revelam, de modo mais ou menos evidente, a presença da *poikilía* ligada a obras, técnicas ou materiais. Percebe-se ainda o posicionamento crítico do autor frente a essa variedade, *uarietas*.

1.1 *Poikilía* como atributo e como técnica artística na *História Natural*

A noção de *uarietas* aplica-se a diferentes elementos presentes na natureza.⁶ Nos livros sobre a arte, é possível percebê-la, por exemplo, em descrições de rochas. O caso abaixo revela a variedade evidenciada pelas manchas (*maculae*) presentes em diferentes minérios:

² GRAND-CLÉMENT; DESTREE, MURRAY, 2015, p. 406-7.

³ GRAND-CLÉMENT; DESTREE, MURRAY, 2015, p. 408-10.

⁴ GRAND-CLÉMENT; DESTREE, MURRAY, 2015, p. 409.

⁵ MARTINS, 2016, p. 173-174; 178-180.

⁶ Como um exemplo, é possível citar *Il.* 10.29-31, em que o termo é associado à pele de pantera (παρδαλέη ποικίλη).

differentia eorum est ab ophite, cum sit illud serpentium maculis simile, unde et nomen accepit, quod haec maculas diuerso modo colligunt, Augusteum undatim crispum in uertices, Tibereum sparsa, non conuoluta, canitie (36.55).

Elas [pedra de Augusto e pedra de Tibério] diferem da pedra serpentina, que recebeu esse nome por sua semelhança com manchas de serpentes, porque suas marcas se cruzam de forma diferente: na de Augusto, as marcas são como ondas, enroladas em redemoinhos, já na de Tibério, são acinzentadas e esparsas, não enroladas. (36.55).⁷

Quanto à pedra serpentina, especificamente, as manchas semelhantes a serpentes seriam uma característica à qual não é atribuído um julgamento de valor. Em outros exemplos, entretanto, as máculas em pedras como os mármore revelam um dos mais rígidos posicionamentos críticos de Plínio, como visto em 35.3 adiante.

Dos elementos naturais, as rochas seriam os únicos desenvolvidos pela natureza não para o uso dos homens, mas para que fosse capaz de conter e fixar a si mesma bem como refrear outros elementos, como as ondas do mar.⁸ A menção ao fato de que os homens seriam responsáveis por extrair as rochas para uso próprio revela um juízo crítico por parte do autor em relação ao emprego dos mármore.

promunturia aperiuntur mari, et rerum natura agitur in planum; euehimus ea, quae separandis gentibus pro terminis constituta erant, nauesque marmorum causa fiunt, ac per fluctus, saeuissimam rerum naturae partem, huc illuc portantur iuga, maiore etiamnum uenia quam cum ad frigidos potus uas petitur in nubila caeloque proximae rupes cauantur, ut bibatur glacie (36.2).

Os promontórios são expostos ao mar, e a natureza é levada ao aplanamento. Arrancamos as estruturas que foram criadas como fronteiras para separar os povos, e até navios são feitos para transportar os mármore, e, pelas ondas dos mares – elemento mais violento da natureza –, são transportados, para lá e para cá, cumes de montanhas, mas com uma desculpa ainda melhor do que quando se busca até as nuvens por um vasilhame para bebidas geladas ou se escavam montanhas tão próximas do céu para se beber em gelo⁹ (36.2).

⁷ Traduções cujo autor não for especificado em nota são de autoria da autora. Ver: MARTINS, A. C. 2023, passim.

⁸ *Nat. hist.*, 36.1.

⁹ Trata-se do cristal de rocha, que acreditavam ser um tipo de gelo, em que a congelação provocava a petrificação (*Nat. Hist.*, 37.23). A palavra *crystallum*, do grego κρύσταλλος, significa tanto gelo como cristal de rocha (OLD, p. 463).

E para além da crítica a certos usos de rochas, percebe-se ainda a crítica às que são maculadas e ao gosto por pedras do gênero.

ista facere, immo uerius pati mortales
quos ob usus quasue ad uoluptates alias
nisi ut inter maculas lapidum iaceant [...] (36.3).

Os homens fazem essas coisas, ou
melhor, suportam-nas, mas para que
usos ou para que outros prazeres, se
não para que jazam em meio a rochas
maculadas [...] (36.3).

Segundo Fitzgerald, ainda que fosse a natureza responsável pelas manchas presentes em rochas, uma vez inseridas no contexto de uso dos homens, é revelado o luxo atrelado à variedade e, portanto, seu teor “imoral”, dado que os mármore seriam preferidos por suas manchas.¹⁰ É possível ver, ainda, a prática da pintura sobre os mármore para que se tornassem, também, variegados.

non placent iam abaci nec spatia montes
in cubiculo dilatantia: coepimus et
lapide pingere. hoc Claudii principatu
inuentum, Neronis uero maculas, quae
non essent in crustis, inserendo unitatem
uariare, ut ouatus esset Numidicus, ut
purpura distingueretur Synnadicus,
qualiter illos nasci optassent deliciae.
montium haec subsidia deficientium,
nec cessat luxuria id agere, ut quam
plurimum incendiis perdat (35.3).

Já não satisfazem mais os painéis nem
superfícies que, em um quarto, estendem
montanhas: começamos também a
pintar sobre a pedra; isso foi inventado
no principado de Cláudio. No de Nero,
foi inventada a prática de variegar a
uniformidade inserindo marcas que não
fossem as já insculpidas, de modo que
o mármore numídico tivesse marcas
ovais e o de Sínade fosse realçado com
púrpura, exatamente como os bel-
prazeres teriam preferido que fossem
desde o princípio. Esses são os recursos
para suprir as já falhas montanhas, e
o luxo não cessa de fazer com que se
perca o máximo possível caso ocorra um
incêndio. (35.3).

Percebe-se, no exemplo acima, a presença não apenas das máculas promovendo a variedade, mas também do verbo *uariare* enquanto objetivo da prática artística mencionada. Ainda que não sejam propriamente sinônimos, o termo, assim como seus adjetivos e substantivo derivados – *uarius* e *uarietas* respectivamente – podem ser considerados permutáveis nos contextos aqui tratados. No primeiro capítulo de sua obra *Variety: the life of a Roman concept*, Fitzgerald percorre o conceito de *uarietas* apontando suas peculiaridades bem como suas semelhanças e diferenças com a noção de *poikilia*. *Poikilos*

¹⁰ FITZGERALD, 2016, p. 37.

engloba muitos dos mesmos significados de *uarius*, como “policromo”, “variegado” ou “rajado”, podendo caracterizar, em termos materiais, por exemplo, uma superfície diversificada, mas também tem um sentido abstrato, podendo significar “intricado” ou “complexo”. *Varius* assimilou alguns desses significados, mas também possui em seu campo semântico latino palavras com significados semelhantes, como *diversus*, *multiplex*, *disparilis*, *discolor*, *versicolor*. Há, no entanto, um emprego em que os termos grego e latino não coincidem, um sentido também positivo e abstrato para *poikilos* – “esperto”, “sutil”.¹¹

A *poikilia*, na esfera artística, uma vez tida como técnica, pode ser, ainda, observada em inúmeros outros exemplos, os quais contribuem não apenas para o entendimento sobre as artes, propriamente, tema central nos livros em questão, mas também para o desenvolvimento argumentativo por parte de Plínio em suas exposições de teor crítico.

Quanto aos mármore, ainda, o exemplo abaixo revela a colocação de um tubo de ouro sob as junções de mármore de modo que este reluzisse por debaixo do material.

Durat et Cyzici delubrum, in quo tubulum aureum commissuris omnibus politi lapidis subiecit artifex, eboreum Iouem dicaturus intus coronante eum marmoreo Apolline. translucent ergo iuncturae tenuissimis capillamentis lenique adflatu simulacra refouent, et praeter ingenium artificis ipsa materia ingenii quamuis occulta in pretio operis intellegitur (36.98).

Também perdura um templo, em Cízico, no interior do qual foi dedicado um Júpiter em marfim com um Apolo de mármore coroadando-o, obra na qual o artífice posicionou um tubo de ouro sob todas as junções de mármore polido. Assim, elas reluzem por meio dos tênues filamentos e, com uma brisa suave, revivem os simulacros. Além do engenho do artífice, a própria matéria de sua invenção, embora escondida, é levada em conta no valor da obra. (36.98)

É importante perceber o efeito de reavivamento provocado nas e pelas estátuas; tanto a variedade de materiais – marfim, mármore e ouro – como os reflexos e contrastes provocados pela luz promovem o que Grand-Clément afirma ser um “truque visual”, que desperta o fascínio e intriga os observadores.¹² Em se tratando de estátuas dedicadas a deuses, o processo de reavivamento se torna parte essencial do culto, revelando a própria presença e poder do deus em questão no momento de epifania divina. Essa epifania por meio da estátua poderia ser arranjada, por exemplo, pelo emprego de ouro e o

¹¹ FITZGERALD, 2016, p. 17-21.

¹² GRAND-CLÉMENT; DESTREE, MURRAY, 2015, p. 412.

consequente reflexo da luz, responsável por recriar a ilusão.¹³ Assim, a *poikilia* decorrente do uso de diferentes materiais seria, de certa forma, responsável pela garantia da manifestação do próprio deus àqueles que observam as estátuas em contexto religioso de culto.

Ainda que retrate também o emprego de diferentes materiais, bem como o efeito provocado pela combinação deles, a estátua de Alexandre, o Grande, mencionada abaixo, revela, neste caso, a *luxuria*, o luxo ostensivo, presente nas práticas artísticas, duramente criticado por Plínio.

fecit et Alexandrum Magnum multis operibus, a pueritia eius orsus, quam statuam inaurari iussit Nero princeps delectatus admodum illa; dein, cum pretio perisset gratia artis, detractum est aurum, pretiosiorque talis existimabatur etiam cicatricibus operis atque concisuris, in quibus aurum haeserat, remanentibus (34. 63).

[Lisipo] fez também Alexandre, o Grande, em uma série de estátuas, começando por uma dele quando criança, obra que o imperador Nero, completamente encantado, ordenou que fosse recoberta por ouro; mas esse caro acréscimo fez perder-se a graça artística, e o ouro foi, então, removido, sendo a estátua considerada ainda mais preciosa pelas cicatrizes que haviam remanescido e pelos sulcos, nos quais o ouro havia aderido. (34.63).

A máxima qualidade artística alcançada pela aderência do ouro nas rachaduras e desníveis da pedra pode ser explicada pelo mesmo efeito provocado nas estátuas de Júpiter e Apolo acima – o reflexo da luz teria conferido vividez à estátua de Alexandre. Contudo, cobrindo-se de ouro a estátua, a própria função do *delectare* ficou comprometida em benefício da *luxuria* – da extravagância que, em princípio, desvalorizava a atração pelo encanto artístico ainda que aumentasse o valor da obra. O luxo relacionado à prática e, em particular, sua associação a Nero revelariam o teor “moral” negativo ligado à variedade, sendo a *poikilia* associada, aqui, à noção de excesso e opulência.

Frente à crítica mencionada acima, exploramos também a relação entre *poikilia* – variação – e os excessos ligados à existência de inúmeros pigmentos (*uarietas colorum*).

¹³ CHANIOTIS, 2017, p. 10. A presença da *poikilia* na caracterização de deuses e sua importância para a vividez, essencial ao culto deles, também remonta ao “Hino a Afrodite”, fragmento 1 de Safo, em que a deusa é descrita como “de trono variegado” (*poikilóthron*) assim como a morada divina chamada “casa áurea”.

Qua contemplatione tot colorum tanta uarietate subit antiquitatem mirari. Quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere – ex albis Melino, e silaciis Artico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento – Apelles, Action, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum uenirent opibus. [...] omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. ita est, quoniam, ut supra diximus, rerum, non animi pretiis excubatur (35.49-50).

Contemplar tantas cores com tanta variedade nos faz admirar a antiguidade. Com apenas quatro cores – entre os brancos, o Melino; entre os ocre amarelos, o ático; entre os vermelhos, o vermelho sinopeu do Ponto; entre os pretos, o atramento – fizeram aquelas obras imortais Apeles, Aécion, Melântio e Nicômaco, os mais ilustres pintores, ainda que cada pintura deles valesse a riqueza de cidades. [...] Tudo foi melhor naquele momento em que a abundância era menor. E é assim, uma vez que, como dissemos acima, atenta-se não mais ao valor do talento inventivo, mas ao dos materiais. (35.49-50).

Com base na censura feita ao excesso de pigmentos em oposição ao talento inventivo – capaz de criar pinturas elaboradas mesmo que a partir de poucas cores –, nota-se a diferença entre a técnica artística que promove a variação e a presença de diferentes e numerosas cores (*versicolor*); a *poikilia*, na pintura, envolve não apenas a reunião de diferentes cores, mas a disposição de maneira harmônica e ordenada que promova a matização pelo contraste.¹⁴

Outro exemplo relevante, que também contribui para o entendimento do conceito de variedade, envolve os mosaicos¹⁵, formados por pequenas pastilhas, ora pedras coloridas ou revestidas, ora pintadas em diferentes cores (*tinctis in uarios colores*) dispostas ordenadamente de modo a formar uma nova imagem inteligível. Conforme exposto abaixo, a representação do “cômodo não varrido”, com a presença de pombos e até mesmo a sombra de um deles refletida sobre uma superfície de água, pode ser considerada de grande complexidade. Além da verossimilhança do cenário retratado, as sombras e reflexos criados a partir das pastilhas pintadas e justapostas de modo pré-determinado promovem, como já mencionado acima, o efeito de vividez produzido pelo contraste e pela modulação (método de composição a partir de unidades independentes).¹⁶

¹⁴ GRAND-CLÉMENT; DESTREE, MURRAY, 2015.

¹⁵ MARTINS, 2021, p. 158-162.

¹⁶ MELO, 2019, p. 75.

Pauimenta originem apud Graecos habent elaborata arte picturae ratione, donec lithostrota expulere eam. celeberrimus fuit in hoc genere Sosus, qui Pergami strauit quem uocant asaroton oecon, quoniam purgamenta cenae in pauimentis quaeque euerri solent uelut relictæ fecerat parvis et tessellis tinctisque in uariis colores. mirabilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans; apricantur aliae scabentes sese in canthari labro (36.184).

Os pavimentos têm sua origem entre os gregos, tendo sido aperfeiçoada a arte ao modo da pintura, até que os litostrotos, pisos em mosaico, os substituíram. O mais célebre nessa arte foi Soso, que, em Pérgamo, elaborou o que chamam “cômodo não varrido”¹⁷, já que havia representado, a partir de pequenos quadrados pintados em várias cores, como se tivessem sido deixadas, sujeiras da refeição no piso e outras que costumam ser varridas. Algo extraordinário no espaço é um pombo bebendo e também encobrindo a água com a sombra de sua cabeça; outros também se aquecem sob o sol enquanto se esfregam com o bico na beira de um cântaro. (36.184).

Em relação à pintura, Apeles passava, por cima de suas obras já terminadas, uma fina camada de atramento, empregando-o como uma espécie de verniz, de modo que, embora sobrepostas as camadas de tintas, não houvesse uma mistura de cores, mas uma interação que resultasse na suavização do brilho de determinadas cores e imprimisse um sombreado sobre as cores mais vivas.¹⁷

Inuenta eius et ceteris profuere in arte; unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum, cum repercussum claritates colorum omnium excitaret custodiretque a puluere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret, sed et luminum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet ueluti per lapidem specularum intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret (35.97).

Suas [de Apeles] invenções, na pintura, também beneficiaram outros artífices, mas uma delas ninguém pôde imitar: espalhava sobre as obras terminadas uma camada tão fina de atramento, que, uma vez refletido, ressaltando brilho de todas as cores e protegendo-as da poeira e de sujeiras, fosse visível apenas a quem observasse de perto; com a proporção das luzes formidável, fazia com que o brilho das cores não ofendesse a visão, como se fossem observadas através de uma pedra especular, e também à distância, da mesma forma, com que fosse conferida, de modo imperceptível, certa sombra às cores demasiado vivas (35.97).

¹⁷ Asaroton oecon: (gr. ἀσάρωτος οἶκος) literalmente, “cômodo não varrido”; estilo de piso em mosaico feito de peças muito pequenas para que pareça como se ainda houvesse migalhas espalhadas (OLD, p. 179).

Percebe-se, nesse caso, a variação resultante da dita interação entre as camadas de cores. O atramento poderia ser visto apenas a uma distância de até um palmo, de modo que, para além disso, fossem vistos apenas os efeitos provocados pela cor sobre as outras cores da camada inferior; não há uma anulação, mas uma modificação gradual de modo que a pintura e as imagens feitas por baixo ainda fossem predominantes, mas alteradas pela matização decorrente da fina camada de atramento superior.

Nos labirintos, a variedade e complexidade visual apresentam-se a partir dos diferentes meandros do percurso¹⁸ bem como dos diferentes elementos presentes nas ornamentações, sendo, assim, também abarcados pela noção de *poikilia*.

fessi iam eundo perueniunt ad uiarum illum inexplicabilem errorem, quin et cenacula cliuis excelsa, porticusque descenduntur nonagenis gradibus; intus columnae porphyrite lapide, deorum simulacra, regum statuae, monstificae effigies. quarundam domuum talis est situs, ut adaperientibus fores tonitrum intus terribile existat, maiore autem in parte transitus est per tenebras. aliae rursus extra murum labyrinthi aedificiorum moles; pteron appellant. inde aliae perfossis cuniculis subterranea domus (36.87-88).

Já fatigados, caminhando, chegam àquele erro inexplicável dos caminhos, com frequência também sendo elevados os planos superiores por meio de colinas e sendo conduzidos aos pórticos noventa degraus para baixo; no interior, há colunas de pórfiro, simulacros de deuses, estátuas de reis e efigies monstruosas. São construídos de tal forma, que irrompa um espantoso som de trovão do lado de dentro das portas de algumas construções, quando abertas, e, na maior parte, o caminho pelo labirinto se dá em meio à escuridão. Ainda, há algumas grandes obras fora dos muros do labirinto; chamam-nas pteroma. Há também outras construções subterrâneas escavadas através de buracos. (36.87-88).

Sobre o labirinto egípcio descrito acima, destacamos tanto a existência do “truque visual”, já mencionado, intrínseco ao objetivo próprio de uma construção marcada pela diversidade intrinsecamente fascinante, como também a presença de elementos distintos que mobilizam diferentes sentidos, retomando, assim, pela multiplicidade o conceito de *poikilia*. Além dos desvios dos caminhos, que levam os que adentram o labirinto a subir e descer, a presença de imagens esculpidas de deuses, reis e monstros, o som de trovão provocado pelas portas de algumas construções e o fato de que o caminho se

¹⁸ Nesse caso, percebe-se mais um elemento ecfrástico além da enargia, o percursivo ou o periegomático. Ver MARTINS, 2016, p. 177.

daria majoritariamente sem que se pudesse enxergar com facilidade remetem à noção de *synaesthesia* mencionada por Grand-Clément, uma vez que a *poikilia* não pertenceria apenas ao campo visual, mas envolveria também outras percepções sensoriais como o som, cheiro, tato e até mesmo o sabor, revelando a permeabilidade entre elas, marcada pela frequente combinação de “cores, luz, movimento, padrões e formas, sons, texturas e aromas”.¹⁹ Mais uma vez a *uarietas* aproxima-se da écfrase já que a sinestesia como uma metáfora de percepção é muito útil para a enargia, a vividez da qual a *poikilia* é dependente.²⁰

Percebe-se, assim, que a *poikilia* ora revela o talento artístico por meio da combinação de diferentes elementos, ora é revestida por um tom negativamente crítico, associado ao excesso e ao luxo, à ostentação, tornando-se um conceito chave para o entendimento das exposições de teor “moral” de Plínio.

2. POIKILÍA POÉTICA E A VARIEDADE RETÓRICA

Ainda que o conceito de *poikilia* possa ser aplicado a diferentes áreas, é relevante mencionar a raiz ποικ- derivada de *pik-*, sendo esta a mesma raiz de *pingō*.²¹ Além disso, vemos também, a partir da exposição de Epicuro no *De Finibus Bonorum et Malorum* e da elucidação sobre o estilo dos sofistas no *Orator*, de Cícero, a relação entre *uarietas* e sentidos ligados à pintura:

Varietas enim Latinum uerbum est, idque proprie quidem in disparibus coloribus dicitur, sed transfertur in multa disparia: uarium poema, uaria oratio, uarii mores, uaria fortuna (*De Fin.* 2.10).

concinnae magis sententiae exquirunt quam probabilis, a re saepe discedunt, intexunt fabulas, uerba altius transferunt eaque ita disponunt ut pictores uarietatem colorum (*Or.* 19.65).

Pois ‘variação’ é uma palavra latina; em sentido próprio, ao menos, diz-se com relação a cores diversas, mas, figuradamente, usa-se para muitas coisas diversas: um poema variado, um discurso variado, formas de proceder variadas, fortuna variada (*De Fin.* 2.10).²²

procuram antes pensamentos concertados que prováveis, muitas vezes apartam-se da coisa, entretecem fábulas, transladam palavras mais abertamente e as dispõem como os pintores fazem com a variedade das cores (*Or.* 19.65).²³

¹⁹ GRAND-CLÉMENT; DESTRIÉE, MURRAY, 2015, p. 414.

²⁰ Ver MARTINS, 2016, p. 189-190.

²¹ “ποικίλος” em *Etymological Dictionary of Greek* (BEEKES, 2010, p. 1217).

²² Tradução de Sidney Calheiros de Lima (LIMA, 2009, p. 332).

²³ Tradução de André Novo Viccini (VICCINI, 2018, p. 90-1).

O entendimento acerca da relação entre *poikilia* – ou *uarietas*, como nos casos acima – e o campo das artes pictóricas é importante para a compreensão de alguns de seus sentidos mais abstratos ou metafóricos, ainda que não se possa afirmar a existência de um movimento ou evolução de sentidos, partindo do concreto ao mais abstrato, uma vez que ambos estariam intimamente relacionados no imaginário antigo.²⁴ Quintiliano também orienta a questão sinestésica no sentido da coloração da voz, logo ligada à expressão visual quando diz que a voz do orador pode ser: *et candida et fusca, et plena et exilis, et levis et aspera, et contracta et fusa, et dura et flexibilis, et clara et optusa* (Inst. 11.3.15).²⁵

A *poikilia* observada sob a perspectiva da poesia, por óbvio, é definida como variedade ou matização. Tertuliano, por exemplo, faz uso da noção de *uarietas* metaforicamente ao se referir à poesia lírica como “multicolor, de várias cores, mas sempre outra, tantas vezes enfim mudando-se quantas vezes movendo-se”, exprimindo assim sua diversidade.²⁶ Em escólios sobre Homero, por exemplo, o termo é empregado para demonstrar variedade de diferentes tipos, tanto variações de elementos que se repetem como as de caso ou tentativas de evitar homoteleutos.²⁷ A alternância entre, por exemplo, cenas de batalha e cenas em que há concílio entre os deuses não apenas contribui para sua dramaticidade por meio da suspensão de uma parte da narrativa, mas também se revela como um alívio em meio à tensão das batalhas, evitando a monotonia (fastídio) – noção importante também no que diz respeito aos efeitos promovidos pela variação no contexto retórico.²⁸

Também Ps.-Longino, em seu *Do Sublime*, menciona como alterações de caso, tempo, pessoa, número ou gênero conferem variedade e vivacidade à elocução.²⁹ Característica central na poesia helenística, é preciso mencionar também o conceito de *polyeidēia*, referente a uma das possibilidades de variação – a de gênero – e englobado pela noção de *poikilia*.

Plutarco, ainda, menciona, na *Moralia*, a presença de variedade e diversidade na poesia como responsáveis pelas alterações repentinas que

²⁴ GRAND-CLÉMENT; DESTREE, MURRAY, 2015, p. 407.

²⁵ “Pode ser límpida ou rouca, cheia ou sumida, suave ou áspera, contida ou solta, dura ou modulável e clara ou embotada” (Inst. 11.3.15). Tradução de Bruno Fregni Bassetto.

²⁶ Tertuliano, *De Pallio*, 3.1 *apud* ACHCAR, 1994, p. 32: *multicolor et discolor et uersicolor; numquam ipsa, semper alia, etsi semper ipsa quando alia, totiens denique mutanda quotiens mouenda*. Tradução de Francisco Achcar.

²⁷ NÜNLIST, 2009, p. 199. O autor menciona passagens dos escólios bT e T: bT Il. 13.428b; T Il. 9.318b; bT Il. 4.1a. N. J. Richardson (1980, p. 266) menciona ainda muitas outras ocorrências de *poikilia* nos escólios homéricos.

²⁸ RICHARDSON, 1980, p. 267-8.

²⁹ [Ps. Longinus], *Subl.* 24.

provocam um estado de emoção (*empathés*) e surpresa ligadas à consternação e à graça em oposição à simplicidade.³⁰

Em *Evágoras*, Isócrates também opõe poetas e oradores com base na ornamentação e possibilidade de emprego de sentidos metafóricos que promovem a variação. Logo, é preciso verificar como ocorre a *poikilia* num contexto retórico, observando-se, para tanto, as diferentes menções ao termo ou ao conceito de *uarietas*.

Isócrates, no discurso a Filipe, caracteriza sua própria exposição de maneira introdutória ao afirmar que seu discurso poderia ser considerado trivial, simples ou indiferente não apenas porque não seria pronunciado, mas lido, como também pela ausência de cadência e matização – *poikilia* –, variações que tornariam o discurso mais agradável e convincente.³¹

Novamente, Plutarco, ao abordar a educação das crianças, em se tratando da elaboração de discursos, reitera que sejam evitados um estilo teatral ou pseudo-trágico bem como um estilo baixo ou frívolo; afirma, ainda, que discursos compostos por sentenças individuais seriam indicativos de falta de refinamento ou instrução e que a monotonia seria esgotante enquanto a variedade seria agradável.³²

Quintiliano menciona, já no livro 2 de sua *Instituição Oratória*, o charme e encanto associados ao emprego de figuras, seja de palavra ou de sentido, e, embora não empregue o conceito de variedade ao se referir especificamente a elas, desenvolve uma comparação entre as regras oratórias e a elaboração de pinturas ou esculturas; o ponto central dela é a necessidade de, ao elaborar um discurso, variá-lo, fazendo-o de acordo com as circunstâncias dos casos assim como nas representações pictóricas ou escultóricas são variadas as aparências, expressões faciais e os estados.³³ Uma estátua que se mantivesse reta e rígida seria minimamente graciosa, enquanto uma curvada, como o Discóbolo de Míron, seria como se se movesse e vivesse; do mesmo modo, as figuras seriam como o desvio de uma linha reta e avivariam o discurso.

Já na *Retórica a Herênio*, a variedade é operada no ornato, conferindo dignidade a todos os gêneros de discurso; afirma-se também que os ornamentos devem ser empregados espaçadamente, tornando distinta a exposição, o que também se dá em relação às cores: se sucessivamente empregados, deixam-na oblíqua.³⁴ Logo, convém sempre alterar a figura, uma vez que a variedade

³⁰ Plut., *Quomodo adul.* 25D.

³¹ Isocr. *Philip.* 27.

³² Plut., *De lib. educ.* 7A.

³³ *Inst.* 2.13.8-13

³⁴ Outra possibilidade de leitura envolveria não o termo “*obliquam*”, mas “*oblitam*”; neste caso, se os ornamentos fossem empregados sucessivamente, resultariam em um discurso

evitaria a saturação.³⁵ Uma das três características necessárias à elocução, a dignidade – responsável por deixar ornado o discurso – torna-o “distinto pela variedade”.³⁶ Já os ornamentos seriam ainda divididos entre ornamentos de palavras e de sentenças.

Ao longo da exposição acerca das figuras, um dos exemplos explicados estaria relacionado a trocas de caso dos nomes, seja apenas um ou diferentes nomes em diferentes casos. Após apresentar esses ornamentos, reitera-se a necessidade de dispersá-los de maneira variada pela causa, de modo a iluminar o discurso com luzes distintas.³⁷

O lugar-comum do comedimento em relação ao uso de figuras se faz presente também em Ps.-Longino, estando o excesso delas ligado à prática sofisticada.³⁸

No *Sobre o orador*, de Cícero, em seu livro segundo, é preciso apontar, ainda, algumas das questões debatidas, em um dado momento, acerca das regras para a escrita da História. Após Antônio questionar que tipo de orador e que homem instruído na arte de discursar deveria escrever História, Cátulo afirma que, se escrevesse como os gregos, o mais excelente dos homens, mas, se escrevesse ao modo contemporâneo, seria necessário apenas que não fosse afeito a mentiras. Antônio prossegue afirmando que também os gregos, no passado, escreveram História como esses contemporâneos, que não sabem como adornar seus discursos e julgam ser o único louvor a brevidade. Ao longo da discussão, Antônio menciona que se dedica à leitura de História dado que não compreende com clareza obras gregas de temática filosófica ou até mesmo poesia e, ao contrário, volta-se àqueles que escreveram os feitos realizados por outros ou discursos seus e que desejavam ser compreendidos por aqueles de não tanta erudição, e finalmente acrescenta que crê ser uma grande tarefa um orador dedicar-se à História – seja pela fluência ou pela variedade do discurso.³⁹

Logo, frente ao exposto sobre variação tanto poética como retórica, entende-se a *poikilia* poética como matização, sendo tal efeito produzido tanto em termos formais, com a variação de caso, número ou de sons, como em termos de gênero – caracterizando a noção de *polyeidéia* – ou temáticos,

manchado ou borrado, remetendo à questão da sobreposição ou justaposição de cores ligada à *poikilia* plástico-pictórica: é importante ressaltar que a noção de *poikilia* diz respeito não à fusão de diferentes cores, que resultaria em uma mistura em que não se poderia ver as cores empregadas inicialmente, mas, sim, à justaposição de elementos distintos, os quais podem ser identificados, que tornem o objeto resultante variegado.

³⁵ Her. 4.16.

³⁶ Her. 4.18.

³⁷ Her. 4.30-2.

³⁸ [Ps. Longinus], *Subl.* 23.

³⁹ *De or.* 2.51-2.62.

a partir da variação de cenas, com o intuito de evitar a monotonia, o fastídio (*homoeidés* ou *monoidía*) e conferir vivacidade à elocução bem como efetivar o efeito patético (*pathetikós*). Já retoricamente, o efeito de matização provocado pela variação também torna o discurso agradável, evitando a monotonia; contudo, é também acrescido por Isócrates o efeito de convencimento ou persuasão. Nota-se, ainda, a variedade ligada ao emprego de figuras e a reiteração em relação ao comedimento no emprego delas. Segundo a *Retórica a Herênio*, os ornamentos, já diversos entre si, conferem à elocução dignidade, a qual, por sua vez, é responsável por tornar o discurso matizado.⁴⁰ Nessa obra, um dos ornamentos de sentenças também apresentados são os *exempla*, sobre os quais ainda se falará.

A homologia encontrada entre as artes e a poesia ou a retórica⁴¹ também se faz presente em alguns dos exemplos fornecidos até então, os quais devem ser retomados; a variedade em um discurso, quando comparada às diferentes posições ou feições de estátuas, a necessidade de empregar figuras com parcimônia, comparando-as às cores de um pintor e a relação entre os efeitos provocados pela utilização excessiva de cores, em uma pintura, e de ornamentos, em um discurso, remontam também à associação entre o conceito de *poikilía* e diferentes percepções sensoriais.⁴² Abrilhançar o discurso com diferentes luzes a partir da ornamentação ou referir-se ao uso excessivo de artifícios que promovam variação como andar com sinos pendurados, como um sofista, envolve o emprego de diferentes sentidos.⁴³ Tratando-se de um conceito como o aqui analisado, que se aplica, como mencionado, a diferentes meios, é relevante perceber tanto a noção de variação e a sua possibilidade de aplicação em diferentes técnicas – como a pintura, escultura, música ou a retórica –, que envolvem diferentes sentidos, quanto a maneira como diferentes sentidos interagem entre si, provocando a variação, como no caso do labirinto egípcio exemplificado acima.⁴⁴

A menção, no *Sobre o orador*, da variação enquanto um dos artifícios empregados por oradores ao escreverem obras historiográficas também deve ser resgatada, uma vez que se relaciona com a noção de compreensão da obra por homens de não tanta erudição (*non eruditissimi*), ponto que será retomado mais adiante.

⁴⁰ *Her.* 4.18.

⁴¹ MARTINS, 2021, p. 121-135.

⁴² GRAND-CLÉMENT; DESTRÉE, MURRAY, 2015, p. 413.

⁴³ *Her.* IV, 32. [Ps. Longinus], *Subl.* 23.

⁴⁴ GRAND-CLÉMENT; DESTRÉE, MURRAY, 2015, p. 412-6.

3. A VARIEDADE NA *HISTÓRIA NATURAL*

A diversidade nos livros de Plínio, o Velho, sua *uarietas*, pode ser observada a partir de diferentes ângulos, seja pela diversidade do próprio tema, a natureza – *hoc est uita* –, seja pelo tom e estilo adotados pelo autor. O caráter abrangente da obra é de suma importância para o entendimento de sua estrutura, incluindo sua forte presença retórica, e, por conseguinte, da própria noção de variedade associada a ela.

A gama de assuntos abordados pela *História Natural* e a horizontalidade que define o tratamento deles nos ajudam a compreender o objetivo da obra e também o gênero operado pelo autor. Plínio recorre a outros autores – outras autoridades – ao fazer sua recolha de informações e anedotas, e, embora não possua domínio em muitos dos campos de conhecimento que apresenta e sobre os quais disserta, mostra-se como a figura ideal para fazê-lo não apenas por sua própria autoridade associada à sua capacidade de seleção de suas fontes, sua *potestas elegendi*, reiterada por ele próprio em seu prefácio a partir da caracterização hiperbólica de seu trabalho, com a análise de vinte mil fatos relevantes de cem diferentes autores⁴⁵ por meio dos quais constrói um rol de *exempla*, associando a autoridade dos artífices e fontes mencionados à sua própria e, por extensão, à de sua obra⁴⁶, mas também por ser, retoricamente, o mais apto a discursar sobre qualquer que seja o assunto, argumento desenvolvido por Cícero, no *Sobre o orador*, em que busca definir em essência o que seria esse trabalho, que, por sua vez, também explica a tarefa empreendida por Plínio: “a física, a matemática e o que colocaste pouco antes como próprio das demais artes, fazem parte da ciência dos que fazem delas profissão; mas, se alguém pretende embelezar essas mesmas artes pelo discurso, deverá fazer recurso da faculdade do orador.”⁴⁷

Outro ponto a ser observado no prefácio à obra – a epístola endereçada a Tito – diz respeito à variedade de público ao qual Plínio dirige seu trabalho: desde o futuro imperador até uma turba de pessoas comuns.

Quid ista legis, imperator? humili uulgo scripta sunt, agricolarum, opificum turbae, denique studiorum otiosis (*Pref.* 6).

Por que lêis isto, majestade? Foi escrito ao vulgo humilde, à turba de agricultores e artesãos, e, depois, estudantes no momento de ócio (*Pref.* 6).

Já quanto à forma, nota-se, sobretudo, a existência de inúmeras anedotas, pequenos relatos históricos ou curiosidades etiológicas que permeiam a

⁴⁵ *HN*, *Pref.*, 17.

⁴⁶ MARTINS, 2023, p. 33-34.

⁴⁷ *De or.* 1.61. Tradução de Adriano Scatolin.

exposição dos fatos. A presença delas como recurso argumentativo é um dos principais elementos que conferem à obra sua diversidade (*uarietas*) – tanto no que concerne à “temática enciclopédica”, como à sua estrutura e à elocução do autor, conforme explicita Ágnes Darab.⁴⁸

Em relação ao tema, Plínio caracteriza-o em seu prefácio da seguinte forma:

[...] hos tibi dedicaui libellos: nam nec ingenii sunt capaces, quod alioqui in nobis perquam mediocre erat, neque admittunt excessus aut orationes sermonesue aut casus mirabiles vel euentus uarios, iucunda dictu aut legentibus blanda. sterilis materia, rerum natura, hoc est uita, narratur (...) (*Nat. hist. Pref.* 12).

[...] dediquei a ti esses volumes: pois nem contém muita engenhosidade, o que, por outro lado, a nosso respeito, já era absolutamente mediano, nem admitem digressões, discursos ou diálogos, nem acasos extraordinários ou eventos aleatórios, coisas agradáveis de dizer ou encantadoras aos que leem. Trata-se aqui de uma matéria estéril – a natureza, isto é, a vida (...) (*Nat. hist. Pref.* 12).

A menção a uma matéria estéril parece se opor à definição temática apresentada acima. Afinal há uma óbvia contradição entre os sentidos de *sterilis* e de *uita*, uma antítese precisa e marcada pela ironia, já que o que é estéril, não possui vida⁴⁹. A concepção de Plínio sobre a *natura* está não apenas ligada ao fato de que ela seria a responsável pela geração de todas as coisas, mas, ainda, de que a natureza proveria o homem de tudo, até de sua capacidade de operar a arte, seja ela qual for. Isso o levaria a elaborar algo capaz de dar significado à sua empreitada e à sua extensiva coleta de fatos, esforços direcionados ao trato da obra enciclopédica cuja intenção era auxiliar os homens.⁵⁰

Discutida a questão da *sterilis materia*, é importante entender a necessidade dos recursos retóricos presentes na obra. Embora sejam mencionados aqueles que pertencem à classe de pessoas comuns, que, dificilmente, de fato, teriam

⁴⁸ DARAB, Ágnes. “NATURA, ARS, HISTORIA: ANECDOTIC HISTORY OF ART IN PLINY THE ELDER’S ‘NATURALIS HISTORIA’ PART I: Natura and Ars: The Place of Art History in ‘Naturalis Historia.’” *Hermes*, vol. 142, no. 2, Franz Steiner Verlag, 2014, p. 206-24, <http://www.jstor.org/stable/43652920>.

⁴⁹ A alegação de Plínio – notadamente irônica, posto que o autor faz evidente uso de recursos retóricos ao longo da obra – de que tratará de uma matéria estéril não contradiz a fecundidade própria da natureza, mas, sim, reitera que o tema não admitiria nenhum tipo de riqueza poética ou abundância retórica em seu tratamento; não se trataria de uma matéria fértil nesse sentido (KÖNIG, 2007, p. 197).

⁵⁰ Para a natureza como capaz de prover o homem de inspiração, ver ISAGER, 1991, p. 32. O auxílio a outros homens pode ser observado em Wallace-Hadrill (1990, p. 85) e na própria colocação de Plínio de que “deus é um mortal auxiliar outro mortal” (“*deus est mortalis iuare mortalem*” [*Nat. hist.* 2.18]).

contato com uma obra voltada, sobretudo, àqueles num nível de ensino mais avançado, percebe-se a ênfase conferida à oposição entre estes, bem como os outros grupos citados, e o futuro imperador, elevando-o acima de todos.⁵¹ A referência ao público diversificado é relevante, segundo Naas, no sentido de que se revela como artifício retórico – a *captatio beneuolentiae* – em um contexto de elogio a Tito. Contudo, sua relevância se dá, ainda, e particularmente, no sentido de que se apresenta como uma reiteração do princípio da *utilitas iuuandi* que permeia a obra de Plínio.⁵²

Nesse contexto, é preciso ter em mente que a presença de anedotas, conforme será observado, pode ser considerada igualmente como um recurso retórico ligado à compreensão e ao aspecto crítico da obra.

3.1. As anedotas como recurso retórico ligado à *uarietas: ut doceret, ut delectaret, ut moueret*⁵³

Tematicamente, o conjunto das anedotas revela, de diferentes maneiras, a interação entre artífices, obras produzidas, espectadores de tais obras, tanto em um nível individual até o impacto provocado por tais obras em comunidades, cidades e no mundo romano, e a natureza, tendo em vista seu caráter tríplice, como objeto de imitação, como provedora dos materiais que permitem o desenvolvimento das artes – pigmentos ou minérios, por exemplo – e como mestre, ao apresentar os critérios e parâmetros segundo os quais se deve dar a imitação.

Há anedotas que revelam os critérios de emulação entre os artífices, em especial, a aproximação com a natureza, como aquelas sobre certames ou ainda as que demonstram essa verossimilhança a partir dos efeitos provocados pela obra sobre os que a contemplam, havendo pessoas que se apaixonam por estátuas, por exemplo.

⁵¹ NAAS, 2002, p. 49-53.

⁵² DARAB, 2014, pt. II, p. 294.

⁵³ Referência aos três objetivos a serem cumpridos pelo orador em seu discurso – ensinar, deleitar e comover – segundo o *Bruto*, de Cícero (*Brut*, 276).

Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uuas pictas tanto successu, ut in scaenam aues aduolarent, ipse detulisse linteum pictum ita ueritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse uolucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem. fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uuas ferentem, ad quas cum aduolassent aues, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit: ‘uuas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem, aues timere debuerant’ (*Nat. hist.* XXXV, 65-66).

ferunt amore captum quendam, cum delituisset noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam (*Nat. hist.* XXXVI, 21).

Diz-se que Parrásio entrou em uma disputa com Zêuxis, que ofereceu uvas pintadas com tamanho sucesso a ponto de pássaros voarem em direção ao palco. Já Parrásio havia oferecido a pintura de uma cortina de linho representada de modo tão próxima da realidade, que Zêuxis, orgulhando-se do julgamento das aves, após pedir insistentemente para que fosse, afinal, removida a cortina e exibida sua pintura, percebeu o engano e concedeu o prêmio com nobre modéstia, pois ele próprio havia enganado as aves, mas Parrásio havia enganado um artífice. É dito também que, depois, Zêuxis pintou um Menino levando uvas, em direção às quais as aves haviam voado; nesse momento, com a mesma franqueza avançou, revoltado com a obra, e disse: “pintei melhor as uvas que o menino, pois se o tivesse feito a tal ponto perfeito, as aves deveriam tê-lo temido”.

Dizem que um homem, tomado de amor pelo simulacro, escondido durante a noite, uniu-se a ela, e que há uma mancha – o indício de seu ato de luxúria.

Ainda, há anedotas sobre a *diligentia* nas artes, como a sobre Apeles, em XXXV, 84, na qual o cuidado por parte do artífice é percebido e avaliado pelo espectador.

idem perfecta opera proponebat in pergula transeuntibus atque, ipse post tabulam latens, uitia quae notarentur auscultabat, uulgum diligentiores iudicem quam se praeferens; feruntque reprehensum a sutore, quod in crepidis una pauciores intus fecisset ansas, eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cauillante circa crus, indignatum prospexisse denuntiantem, ne supra crepidam sutor iudicaret, quod et ipsum in prouerbium abiit (*Nat. hist.* XXXV, 84-85).

Ele também expunha suas obras terminadas em uma galeria aos passantes e, escondido atrás dos quadros, escutava os defeitos que eram apontados, considerando o povo um juiz mais diligente do que ele mesmo. Dizem que foi repreendido por um sapateiro, pois teria feito uma a menos as alças nas sandálias; o sapateiro, no dia seguinte, orgulhoso pela correção da sugestão anterior, fazia críticas à perna, mas Apeles, indignado, ao vê-lo, retrucou-lhe para que ele, um sapateiro, nada apontasse além da sandália, o que também se transformou num provérbio.

Há também anedotas que relatam obras completadas pelo acaso, ou seja, pela própria natureza em vez de pelo artífice, quando ele não mais consegue se aproximar da verdade em sua representação.

est in ea canis mire factus, ut quem pariter et casus pinxerit. non iudicabat se in eo exprimere spumam anhelantis, cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfecisset. displicebat autem ars ipsa: nec minuit poterat et uidebatur nimia ac longius a ueritate discedere, spumaque pingi, non ex ore nasci. anxio animi cruciatu, cum in pictura uerum esse, non uerisimile uellet, absterserat saepius mutaueratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. postremo iratus arati, quod intellexeretur, spongeam inpegit inuiso loco tabulae. et illa reposuit ablatos colores qualiter cura optauerat, fecitque in pictura fortuna naturam (*Nat. hist.* XXXV, 102-103).

Nela, foi feito um cão extraordinariamente, como se a habilidade artística e a sorte o tivessem executado em igual medida, pois Protógenes pensava não ter bem exprimido a espuma do cão ofegante, embora, em todo o restante, o que era difícilimo, tivesse ficado satisfeito consigo mesmo. Mas a própria arte desagradava-lhe: não podia ser diminuída e julgava ser excessiva e ainda muito distante da verdade, como se a espuma fosse pintada, não surgida da própria boca. Angustiado pelo tormento de seu espírito, uma vez que queria que houvesse, em sua pintura, a verdade, não apenas verossimilhança, havia esfregado a pintura muitas vezes e mudado o pincel, nunca se contentando com seu trabalho. Finalmente, enraivecido com sua arte, pois ela seria entendida apenas pela inferência, lançou uma esponja contra a tela no local tão detestado. Ela, então, repôs as cores que haviam sido removidas exatamente como sua angústia o havia preferido, e o acaso reproduziu a natureza na pintura.

Há anedotas de cunho etiológico, que explicam a descoberta de substâncias ou materiais.

ama est adpulsa naue mercatorum nitri, cum sparsi per litus epulas parent nec esset cortinis attollendis lapidum occasio, glaebas nitri ex nave subdidisse, quibus accensis, permixta harena litoris, translucens noui liquoris fluxisse riuos, et hanc fuisse originem uitri (*Nat. hist.* XXXVI, 191).

A história é que, certa vez, atracado um barco de comerciantes de natro, como preparavam as comidas espalhados ao longo da costa e não havia um suporte de pedras para que os caldeirões fossem levantados, teriam colocado embaixo deles os torrões de natro do barco, os quais, uma vez em chamas, misturados à areia da praia, fluíram nascentes translúcidas de um líquido desconhecido, e essa teria sido a origem do vidro.

Por fim, apresentamos anedotas que demonstram a interação entre governantes e artífices – ou entre governantes e as artes –, como a relação entre Apeles e Alexandre, o Grande, em XXXV, 85, pautada pela *benignitas*, assim como anedotas que demonstram exemplos contrários a esse, por meio

dos quais são exprimidas algumas das concepções de Plínio sobre as artes, como a crítica à remoção de uma obra do espaço público ou a crítica à *luxuria*, à extravagância, já mencionada.

fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam uentitanti – nam, ut diximus, ab alio se pingi uetuerat edicto –, sed in officina imperite multa disserenti silentium comiter suadebat, rideri eum dicens a pueris, qui colores tererent. tantum erat auctoritati iuris in regem alioqui iracundum. quamquam Alexander honorem ei clarissimo perhibuit exemplo. namque cum dilectam sibi e pallacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque, dum paret, captum amore sensisset, dono dedit ei, magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam uictoria alia, quia ipse se uicit, nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donauit artifice, ne dilectae quidem respectu motus, cum modo regis ea fuisset, modo pictoris esset (*Nat. hist.* XXXV, 85-86).

Apeles era muito afável, motivo pelo qual era muito caro a Alexandre, o Grande, que com frequência costumava ir à sua oficina, pois, como dissemos, por meio de um decreto, proibiu que fosse pintado por qualquer outro; lá, costumava falar muitas coisas sobre pintura, as quais não sabia com propriedade, e Apeles clamava gentilmente por silêncio, dizendo que ele era alvo de riso dos garotos que trituravam as tintas. Tamanha era a autoridade de Apeles sobre o rei que, normalmente, era irascível. Mas Alexandre concedeu a ele grande honra em um tão conhecido exemplo. Pois, como era particularmente cara a ele sua concubina favorita, de nome Pancaspe, mandou que fosse pintada nua por Apeles pela admiração que tinha por sua beleza; Alexandre percebeu que ele havia se apaixonado por ela enquanto obedecia ao pedido e concedeu-a a ele como um regalo, sendo grande por seu espírito e maior ainda por seu autocontrole, e não sendo menor esse fato do que qualquer outra vitória, pois, nesse caso, venceu a si mesmo e não apenas concedeu como concubina a sua, mas também concedeu seu afeto ao artífice, nem sequer comovido pela consideração de sua favorita, que, em um momento, havia sido concubina de um rei e, em outro, seria a de um pintor.

plurima ex omnibus signa fecit, ut diximus, fecundissimae artis, inter quae destringentem se, quem M. Agrippa ante Thermas suas dicauit, mire gratum Tiberio principi. non quiuit temperare sibi in eo, quamquam imperiosus sui inter initia principatus, transtulitque in cubiculum alio signo substituto, cum quidem tanta pop. R. contumácia fuit, ut theatri clamoribus reponi apoxyomenon flagitauerit princepsque, quamquam adamatum, reposuerit (*Nat. hist.* XXXIV, 62).

fecit et Alexandrum Magnum multis operibus, a pueritia eius orsus, quam statuam inaurari iussit Nero princeps delectatus admodum illa; dein, cum pretio perisset gratia artis, detractum est aurum, pretiosiorque talis existimabatur etiam cicatricibus operis atque concisuris, in quibus aurum haeserat, remanentibus (*Nat. hist.* XXXIV, 63).

Como dissemos, Lisipo fez mais estátuas do que todos os outros e sua arte foi extremamente fecunda; em meio a elas, há um homem esfregando-se, que Marco Agripa dedicou em frente às suas Termas, muito apreciada pelo imperador Tibério, que, embora se tenha controlado no começo de seu principado, não conseguiu resistir nesse caso, e transportou-a ao seu quarto, substituindo-a por uma outra estátua; mas tamanha foi a rejeição por parte do povo romano, que demandou aos gritos no teatro que o Apoxyomenos, “Homem usando um estrígil”, fosse devolvido, e o imperador, ainda que estivesse tomado de amores pela estátua, teve de devolvê-la.

Fez também Alexandre, o Grande, em uma série de estátuas, começando por uma dele quando criança, obra que o imperador Nero, completamente encantado, ordenou que fosse recoberta por ouro; mas esse caro acréscimo fez perder-se a graça artística, e o ouro foi, então, removido, sendo a estátua considerada ainda mais preciosa pelas cicatrizes que haviam remanescido e pelos sulcos, nos quais o ouro havia aderido.

É preciso compreender, em relação às anedotas apresentadas e exemplificadas acima, que, a partir delas, são trazidas à luz determinadas noções que compõem o conjunto de valores defendidos pelo autor. Ao tratar dos materiais e de como esses são encontrados, muitas vezes ao acaso, Plínio reitera o fato de que a natureza fornece todos os recursos aos homens e de que estes devem ser utilizados por eles e empregados tanto na medicina como nas artes. Essas anedotas relacionam-se também àquelas sobre diferentes artífices, que demonstram a aproximação com a natureza como critério de imitação.

Já as anedotas sobre artífices e governantes expõem, por vezes, a relação ideal entre artes e poder a partir da patronagem artística e da *benignitas* demonstrada por esses governantes. Entretanto, conforme o exemplo fornecido acima, por vezes, demonstram também a influência negativa exercida pelo poder sobre as artes, contrapondo a função da arte para o bem público à atitude de certos governantes que a tomam para a apreciação

privada, revelando sua *avaritia*.⁵⁴ Plínio, ao negá-la, rejeita os excessos provocados pela *luxuria* e defende a noção de *parsimonia*; percebe-se, assim, a diferenciação entre os conceitos de *usus* e *abusus*, devendo ser a relação entre homens e natureza harmônica.

É possível perceber, frente a isso, alguns dos posicionamentos críticos que conduzem o “projeto enciclopédico” empreendido por Plínio. Segundo Wallace-Hadrill, os excessos e a exploração desmedida da natureza levam à sua devastação. Logo, a ciência exercida pelo autor teria por objetivo o resgate da humanidade por meio da instrução acerca dos usos corretos da natureza.⁵⁵ Uma vez tendo por intuito a persuasão quanto ao uso apropriado dela, os recursos retóricos presentes na obra, particularmente sob a forma de anedotas, seriam uma ferramenta para essa persuasão.⁵⁶

As anedotas, no que diz respeito ao variado público ao qual a obra se dirige, como já dissemos, também permitem duas possibilidades de leitura, uma concreta, da qual não se poderia extrair algum valor “moral” e que seria lida apenas no seu próprio contexto, voltada ao público inculto, de grande valor segundo Quintiliano, portanto tomadas como fábulas⁵⁷, e uma abstrata, que atendesse às expectativas de leitores instruídos, que poderiam inferir esses princípios éticos e “aspectos universais da narrativa”.⁵⁸ Pode-se dizer, assim, que, a partir do momento em que há dois públicos distintos e duas intelecções diversas, a *HN* granjeia outra possibilidade de *uarietas*.

Percebe-se, ao fim, que as anedotas são extremamente relevantes enquanto artifícios por meio dos quais são expressas críticas e posicionamentos de maneira concreta por meio de uma forma narrativa.

É também preciso definir, em termos retóricos, o que seriam, conceitualmente, as anedotas.⁵⁹ Nos *Progymnasmata*, a anedota é tratada, enquanto exercício declamatório, como *chria* (*khreia*), um dito ou ação breve (ou a mistura de ambos), referente a uma pessoa específica e empregada tendo em vista sua utilidade. De acordo com Aftônio, a *chria* pode ser elaborada como uma forma de elogio, como uma paráfrase, como a apresentação de um motivo, como um feito contrário a algo, como uma comparação, exemplo, testemunho dos antigos ou como um breve epílogo.⁶⁰

Logo, a anedota, sob a forma de *chria*, servindo assim à utilidade que lhe é própria, não é apenas alguma digressão ou desvio do propósito da

⁵⁴ ISAGER, 1991, p. 223.

⁵⁵ WALLACE-HADRILL, 1990, p. 86.

⁵⁶ WALLACE-HADRILL, 1990, p. 85.

⁵⁷ *Inst. Orat.* 5.11.19.

⁵⁸ DARAB, 2014, pt. II, p. 291.

⁵⁹ O trecho a seguir baseia-se em MARTINS, 2023, p. 29-30.

⁶⁰ *Progymnasmata*, p. 97.

obra de Plínio, mas, enquanto recurso argumentativo, torna-se um exemplo elucidativo de questões referentes às artes, aos artífices ou *auctoritates* citados ou à natureza, conforme visto acima. É preciso, assim, retomar a noção de *exemplum* e seu papel em um discurso. Presente tanto em obras gregas como romanas, já na *Retórica a Alexandre*, o *parádeigma* faria parte da *inuentio*, na categoria de provas posteriormente referidas por Quintiliano como artificiais, elaboradas por meio da invenção.⁶¹ Segundo Aristóteles, na *Retórica*, um dos meios de demonstração real ou aparente seria a indução, de modo que o próprio exemplo é uma indução retórica.⁶² Há dois tipos de exemplo: o que trata de fatos que realmente ocorreram no passado e o que é inventado pelo autor (seja uma parábola ou uma fábula).⁶³ A *Retórica a Herênio*, por outro lado, toma os *exempla* como ornamentos de sentenças, fazendo parte, assim, da elocução.⁶⁴ Embora, em meio às cinco partes da argumentação, exista a possibilidade, logo, não obrigatória, de haver ornamentação, e, portanto, também possa ser utilizado nela o *exemplum*, este é usado apenas com vistas a tornar “as coisas mais ornadas quando é empregado apenas em razão da dignidade; mais claras, quando ilumina aquilo que parecia obscuro; mais prováveis, quando as faz mais verossímeis; coloca-as diante dos olhos, quando expressa tudo de modo tão perspicuo que eu diria ser quase possível tocar com a mão”, segundo a obra.⁶⁵ Ao contrário, e em consonância com Aristóteles, Quintiliano considera o *exemplum* no âmbito das provas artificiais, como já dito, junto aos indícios e argumentos, cujo objetivo seria a persuasão por meio da evocação de um feito notável ou útil.⁶⁶

Ademais, é possível concluir, conforme exposto por Lausberg, que o exemplo está inserido na noção de *símile*, fazendo-se presente como *similitudo*, em um domínio mais infinito, ou *exemplum*, em um mais finito, e, enquanto *símile*, é empregado como *locus* comprovativo e como *ornatus*.⁶⁷ Segundo o autor, “a necessidade de beleza do *ornatus* tanto se refere aos pensamentos (*res*), como à formulação linguística (*verba*)”, sendo o *ornatus* de pensamento “uma função do *aptum* relativo ao pensamento e pertence propriamente, como fenômeno relacionado com os pensamentos (*res*), à *inuentio* e à *dispositio*. Contudo, dele se trata tradicionalmente na *elocutio*,

⁶¹ *Inst. Orat.* 5.1.1.

⁶² *Ret.* 1. 2.

⁶³ *Ret.* 2. 20.

⁶⁴ *Her.* 4. 62.

⁶⁵ *Her.* 4. 62.

⁶⁶ *Inst. Orat.* 5.9. 6.

⁶⁷ LAUSBERG, 1972, p. 238-242. Em relação às noções de “infinito” e “finito”, segundo Lausberg, a *similitudo*, mais infinita, consistiria em um fato geral da vida humana ou da natureza, enquanto o *exemplum*, mais finito, consistiria em um fato histórico, mitológico ou literário específico (LAUSBERG, 1972, p. 238 e LAUSBERG, 1972, p. 241 respectivamente).

sob a rubrica ‘figuras de pensamento’”.⁶⁸ Mais especificamente, o símile encontra-se em meio às figuras do alargamento semântico. É importante mencionar ainda que as figuras, segundo Lausberg, “são um fenômeno da *dispositio*, que dá forma à matéria prima da *inuentio* e da *elocutio*”;⁶⁹ a própria *dispositio*, quando externa à obra, pode promover a persuasão ao ser realizada por meios intelectuais ou afetivos.⁷⁰

A explicação dos conceitos acima nos serve essencialmente para reforçarmos a ideia de que as anedotas utilizadas por Plínio refletem, na verdade, o caráter altamente retórico de sua obra. Assim, as anedotas, enquanto *locus* comprovativo, servem à *inuentio*; enquanto *ornatus*, ainda que de pensamento, pertencentes à *inuentio* e à *dispositio*, tradicionalmente são compreendidas pela *elocutio* como figuras de pensamento. Mas, para além de pertencerem a uma ou outra parte do discurso, é importante entender sua funcionalidade no sentido de que, ao serem também um fenômeno da *dispositio*, promovem a persuasão tanto por meios intelectuais, servindo como provas, tendo, portanto, o objetivo de *docere*, quanto por meios afetivos, excitando afetos suaves, enquanto *ornatus*, servindo, desse modo, ao *delectare*, assim como servindo também ao *mouere* em um grau mais violento.⁷¹

3.2. Conclusão: a *poikilia* de cunho retórico e sua presença na *HN*

Enquanto recurso retórico, as anedotas promovem a alternância entre trechos de exposição objetiva ligados ao rol de artífices, peças artísticas e materiais empregados, como que matizando o desenvolvimento escrito da obra. A partir do resgate das noções conceituais expostas acima, é possível concluir também que elas influenciam diretamente na compreensão das informações presentes na obra de maneira mais profunda, em especial por aqueles não tão eruditos. Como apontado por Isócrates, as variações promovem ainda um maior convencimento, no caso, dos que a leem acerca das concepções “morais” de Plínio, tendo em mente os objetivos de seu projeto enciclopédico.

Essas concepções, exposições de teor crítico, bem como os valores por trás delas já foram exemplificados até então, mas é preciso entender a relação entre tais concepções “morais”, as anedotas e a *uarietas* presente na obra em última instância. Formalmente, as anedotas são o principal recurso empregado pelo autor por meio das quais é promovida a variação; já como artifício retórico, elas são responsáveis pelo convencimento acerca desses valores apresentados.

⁶⁸ Sobre a *elocutio*, trata-se da “expressão linguística dos pensamentos encontrados pela *inuentio*” (LAUSBERG, p. 115). Sobre as “figuras de pensamento”, ver Lausberg, 1972, p. 138.

⁶⁹ LAUSBERG, 1972, p. 164.

⁷⁰ LAUSBERG, 1972, p. 104-105.

⁷¹ LAUSBERG, 1972, p. 104-105.

As críticas feitas por Plínio a certos costumes e elogios a obras e artifícios ao longo da *HN* estão intimamente ligados a uma defesa da *Romanitas* e do poderio romano. A *laudatio* a Roma, à expansão imperial e ao governo contemporâneo seu, a Roma de sua época, restaurada pelos Flávios e por Vespasiano, de princípios republicanos e augustanos, são possibilitados pela articulação convincente, persuasiva, por meio de anedotas que exprimem esses valores.

As próprias representações artísticas citadas na obra já veiculam de maneira retórica a *Romanitas* e o *Imperium*, como afirmado por Meyer:

A arte romana é uma forma de retórica, porque não é possível haver um império sem os discursos que sancionam sua legitimidade e justificam as diferenças sobre as quais ele se funda; [. . .]. No mundo romano, não há cidade sem construções magníficas ou estátuas imperiais, projetadas para lembrar seus habitantes dos valores partilhados com o restante do império; não há vila sem pinturas ou mosaicos de heróis mitológicos lembrando os observadores das virtudes que o dono supostamente partilha com esses heróis.⁷²

Já segundo Teixeira, sobre a *HN*, tendo em mente o universo romano após a expansão imperial,

Plínio identificou Roma e Itália como as vias pelas quais os povos conquistados chegariam à civilidade, pela adesão destes à cidade e seus costumes. Entretanto, se a ‘civilização’ estava disponível para todos no discurso, a realidade da ‘integração’ de impérios dispersos trouxe ‘estrangeiros’ e superstições, riquezas e corrupção, e representou uma crise, que atingiu as formas tradicionais de produção e os valores tradicionais romanos; crise engendrada pelo aumento do consumo e do luxo e pela presença e penetração cada vez mais intensa de valores ‘estrangeiros’ em Roma. Ao descrever o mundo natural e cultural imperial do século I d.C. Plínio inseriu uma crítica sobre a corrupção dos costumes, avaliando com restrições algumas práticas e ideias ‘estrangeiras’ que, em sua visão, punham em risco uma tradição romano-italica.⁷³

Dessa forma, a obra e, em especial, os livros aqui tratados, oferecem uma instrução sobre o uso correto da natureza segundo os princípios da parcimônia em oposição à *luxuria* e refletem e exaltam a grandeza do império romano. Plínio articula sua exposição de modo que a “história natural” se refere à natureza e a todos os materiais disponíveis aos romanos, cujos usos são exemplificados por meio de tudo aquilo que teria sido construído ou conquistado pelos romanos, assim assumindo a história natural como uma história do domínio romano sobre o mundo até então conhecido e sobre a própria natureza. Os valores expressos por meio das anedotas são os valores da Roma imperial-republicana defendida por Plínio por meio de seu “projeto

⁷² Meyer em Elsner; Meyer, 2014, p. xviii.

⁷³ Teixeira, 2012, p. 55.

político-pedagógico” da *HN*. Portanto, a *uarietas* retórica possibilitada por elas é responsável por esse convencimento, pelo próprio *mouere*.

As variações promovidas pela presença de anedotas trazem também ao discurso certa vividez, no sentido de que são relatados feitos em meio a fatos. Tendo em vista a matéria tratada ao longo de toda a obra e sua definição fornecida no prefácio (*rerum natura hoc est uita*), percebe-se a associação entre a vividez do discurso e da própria temática.

Concluimos, portanto, a partir de uma análise da *poikilia* e suas aplicações nas artes, na poesia e na retórica, que a noção de matização se faz presente na *HN* principalmente por meio das anedotas. Além disso, a *poikilia* presente na matéria tratada – nas obras de arte descritas por Plínio – espelha, em certa medida, a *poikilia* relativa à dicção do autor. Ao passo que a matização em obras de arte, de modo amplo, reflete a variedade da própria natureza, a matização de cunho retórico na obra aqui tratada refletiria, ainda, a variedade do próprio projeto enciclopédico enquanto definidor do gênero específico em questão operado pelo autor.

REFERÊNCIAS

Antigas

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.
- ARISTÓTELES. *Retórica a Alexandre*. Tradução do grego e notas de Edson BINI. São Paulo: Edipro, 2012.
- ARISTOTLE. *Problems, Volume II: Books 20-38. Rhetoric to Alexander*. Edited and translated by Robert Mayhew, David C. Mirhady. Loeb Classical Library 317. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
- CICERO. *Brutus. Orator*. Translated by G. L. Hendrickson, H. M. Hubbell. Loeb Classical Library 342. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1939.
- CICERO. *On Ends*. Translated by H. Rackham. Loeb Classical Library 40. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914.
- CICERO. *On the Orator: Books 1-2*. Translated by E. W. Sutton, H. Rackham. Loeb Classical Library 348. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.
- [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- ISOCRATES. *Evagoras. Helen. Busiris. Plataicus. Concerning the Team of Horses. Trapeziticus. Against Callimachus. Aegineticus. Against Lochites. Against Euthynus. Letters*. Translated by La Rue Van Hook. Loeb Classical Library 373. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1945.
- ISOCRATES. *To Demonicus. To Nicocles. Nicocles or the Cyprians. Panegyricus. To Philip. Archidamus*. Translated by George Norlin. Loeb Classical Library 209. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1928.
- LONGINO, Dionísio. *Do sublime*. trad. VÁRZEAS, Marta. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

- PLINY. *Natural History, Volume I: Books 1-2*. Tradução H. RACKHAM. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1938.
- PLINY. *Natural History, Volume IX: Books 33 - 35*. Translated by H. Rackham, M.A. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- PLINY. *Natural History, Volume X: Books 36-37*. Translated by D. E. Eichholz. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- PLUTARCH. *Moralia, Volume I: The Education of Children. How the Young Man Should Study Poetry. On Listening to Lectures. How to Tell a Flatterer from a Friend. How a Man May Become Aware of His Progress in Virtue*. Translated by Frank Cole Babbitt. Loeb Classical Library 197. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1927.
- Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric*. Translated with introductions and notes by George A. Kennedy. Atlanta, Ga.: Society of Biblical Literature, 2003.
- QUINTILIAN. *Institutio Oratoria: Books I-III*. Translated by H. E. Butler. Edited by G. P. Gould. Loeb Classical Library 124. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- QUINTILIANO. *Instituição Oratória: Tomo II*. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.
- SAPPHO, ALCAEUS. *Greek Lyric, Volume I: Sappho and Alcaeus*. Edited and translated by David A. Campbell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

Modernas

- ACHCAR, F. *Lírica e Lugar Comum. Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BEEKES, R. S. P.; BEEK, L. V. *Etymological dictionary of Greek*. Leiden, Brill, 2010.
- CHANIOTIS, Angelos. *The Life of Statues of Gods in the Greek World*. Kernos [En ligne], 2017. In: <http://journals.openedition.org/kernos/2492>.
- DARAB, Á. *Natura, Ars, Historia Anecdotic History of Art in Pliny the Elder's Naturalis Historia: Part I*. Hermes, v. 142/2, 2014, p. 206-224. Disponível em: https://www.academia.edu/6527835/Natura_ars_historia_Anecdotic_History_of_Art_in_Pliny_the_Elders_Naturalis_Historia_Part_I_Natura_and_Ars_the_Place_of_Art_History_in_the_Naturalis_Historia.
- DARAB, Á. *Natura, Ars, Historia Anecdotic History of Art in Pliny the Elder's Naturalis Historia: Part II*. Hermes, v. 142/3, 2014, p. 279-297. Disponível em: https://www.academia.edu/7590223/Natura_Ars_Historia_The_Anecdotic_History_of_Art_in_Plinys_Naturalis_Historia_Part_II.
- DESTREÉ, Pierre; MURRAY, Penelope. *A Companion to Ancient Aesthetics*. Wiley Blackwell, 2015.
- ELSNER, Jás; MEYER, Michel. *Art and Rhetoric in Roman Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- FITZGERALD, W. *Variety: the life of a Roman concept*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2016.
- ISAGER, J. *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art*. London, New York: Routledge, 1991.
- KÖNIG, A. "Knowledge and power in Frontinus' On aqueducts". In: KÖNIG, J; WHITMARSH, T. *Ordering Knowledge in the Roman Empire*. Cambridge University Press, 2007, pp. 177-205.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- LIMA, Sidney Calheiros de. *Aspectos do gênero dialógico no De finibus de Cícero*. 2009. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

- MARTINS, Ana Carolina Aquarolli. *Plínio, o Velho, e a genealogia das artes*. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/D.8.2023.tde-06102023-123615. Acesso em: 2024-08-08.
- MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a éfrase. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016. DOI: 10.24277/classica.v29i2.425. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/425>. Acesso em: 31 jul. 2024.
- MARTINS, Paulo. *A Representação e seus Limites. Pictura Loquens, Poesis Tacens*. São Paulo: EDUSP. 2021.
- MELO, Marcelo José de. *Mosaic as an experimental system in contemporary fine art practice and criticism*. Brighton, University of Brighton, 2019, 292 p. (Tese de Doutorado).
- NAAS, V. *Le projet encyclopédique de Plin l'Ancien*. Rome: École Française de Rome, 2002.
- NÜNLIST, René. *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. New York, Cambridge University Press, 2009.
- RICHARDSON, N. J. *Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the Iliad: A Sketch*. The Classical Quarterly 30, no. 2 (1980): 265-87. <http://www.jstor.org/stable/638496>.
- SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009, 313 p. (Tese de Doutorado).
- TEIXEIRA, I. L. *Romanidade em Plínio, o Antigo, e a Naturalis Historia como um 'projeto' político-pedagógico*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012, 206 p. (Tese de Doutorado).
- VICCCINI, A. N. *Como fazer um orador: tradução e estudo do Orator de Cícero*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- WALLACE-HADRILL, A. *Pliny the Elder and Man's Unnatural History*. Greece & Rome, v. 37, no 1, p. 80-96, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/643244>.
- YOUNG, David C. *Pindar, Aristotle, and Homer: A Study in Ancient Criticism*. Classical Antiquity 2, no. 1 (1983): 156-70. <https://doi.org/10.2307/25010791>.

Recebido: 14/9/2024

Aceito: 8/11/2024

Publicado: 22/11/2024