

A ARTE PARIETAL ROMANA E DIVERSIDADE

Pedro Paulo A. Funari
ppfunari@uol.com.br

Marina Regis Cavicchioli
marina@mpkbrasil.com.br

Introdução

As discussões contemporâneas sobre o estatuto epistemológico das Ciências Humanas têm repercutido, nas últimas décadas, no estudo da Arte antiga, em geral, e das manifestações parietais romanas, em particular. Nesta ocasião, e no contexto de um colóquio sobre as discussões historiográficas, trataremos dessas questões teóricas, aplicadas ao caso das paredes romanas de Pompéia.

Os pressupostos epistemológicos: de dados a discursos

O passado não é descoberto ou encontrado. É criado e representado pelo historiador como um texto que, por sua vez, é consumido pelo leitor. A História tradicional é dependente em seu poder de explicação como a estátua que pré-existe no mármore, ou o princípio do *trompe l'oeil*. Mas esta não é a única História que podemos ter. Ao explorarmos a maneira como representamos a relação entre nós e o passado, podemos ver-nos não como observadores distantes do passado mas como participantes na sua criação. O passado é complicado e difícil o bastante sem a auto-ilusão que quanto mais nos engajamos com a evidência, mais perto estamos do passado. A idéia de descobrir a verdade na evidência é um conceito modernista do século XIX e não há mais lugar para ela na escrita contemporânea sobre o passado”. *Deconstructing History*, Alun Munslow, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1997, p. 178. Tradução de Pedro Paulo A. Funari.

Como tratar da arte antiga, como definir os documentos artísticos antigos? Seriam os desenhos *graphio exarati* e as pinturas parietais documentos, e o que isso significa? Não podemos entender a arte romana parietal sem os inserimos na História dos próprios documentos e da construção da documentação artística romana (cf. Funari, 2003). A definição de documento não pode ser dissociada da grande transformação do mundo moderno, surgida em fins do século XVIII e no início do século XIX, com a criação dos estados nacionais. De fato, o registro, por meio da escrita, de informações remonta às civilizações mesopotâmica e egípcia, nas quais os escribas começaram a se utilizar de tabuinhas de argila, a pedra ou mesmo o papiro, para registrar os decretos reais, eventos históricos, preces ou mitos. Os gregos iniciaram a pesquisa da História, com esse nome, e os romanos a continuaram, a partir de documentos de sua época ou de períodos anteriores. Durante o período medieval, difundiu-se a cópia de manuscritos, mas confinada àqueles que dominavam o latim nos mosteiros, já que mesmo as elites eram iletradas. Com o Iluminismo e o Racio-

nalismo, no contexto do surgimento dos estados nacionais, no século XVIII, surgiram as primeiras instituições destinadas à guarda de documentos de acesso público, os arquivos nacionais.

O estado nacional iniciava, com a escola pública, a criar uma homogeneidade nacional que antes não existia: um povo, uma língua, um território, raízes comuns. O Arquivo nacional congregou, num primeiro momento, documentos das regiões, descontextualizando-os de sua origem. Em 1823, o estudioso alemão Leopold von Ranke publicava a frase que viria a ser considerada o início da História, como ciência moderna: buscava-se descobrir ‘o que realmente aconteceu’. Para isso, eram necessários documentos escritos, que se devia provar, por provas internas e externas, serem verdadeiros. Com o passar do tempo, acrescentaram-se ao campo da documentação não apenas os documentos escritos, como aqueles materiais (como as inscrições ou as moedas), não apenas os manuscritos, mas os textos datilografados e, no século XX, filmes, fotografias, fitas. Também no século XX, as certezas do positivismo do século XIX, com sua ênfase na objetividade, foram colocadas em questão. O passado só pode ser interpretado no presente, por sujeitos que interpretam os documentos, definem o que seja documento e constroem os próprios documentos, transpondo o texto ou o que quer seja para um discurso articulado pelo estudioso.

A Arqueologia insere-se nesta perspectiva. Na Europa, a Arqueologia surgiu derivada da Filologia e da História, preocupada em estudar os vestígios materiais da civilização ocidental. A primeira a surgir e, em certo sentido, a mais prestigiosa, foi a Arqueologia Clássica, já no início do século XIX, voltada para o estudo das civilizações grega e romana. O próprio nome remete às suas origens, pois surgiu como derivação dos cursos de estudos clássicos, centrados nas línguas e literaturas clássicas, grega e latina, mas englobando disciplinas como História Antiga e a História da Arte antiga. Foi por meio de escavações arqueológicas que foi possível ter acesso às paredes, em grande parte preservadas, das cidades encobertas pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. Criaram-se, assim, dois grandes conjuntos de documentos: o primeiro deles, foram as inscrições parietais, muitas delas com desenhos, publicadas desde o último quartel do século XIX, no *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Embora os desenhos sem inscrições só tenham sido publicados, parcialmente, no século XX, essa documentação constitui base importante para o conhecimento do gosto romano. Em seguida, a partir de fins do século XIX e no início do XX, foram publicadas e classificadas as pinturas parietais romanas, formando o segundo grande *corpus* documental. A própria preservação desses originais foi apenas parcial, ainda que princípios subjetivos importantes, a começar pela preservação, na medida do possível, dos contextos de criação e uso dos documentos, preservando os chamados contextos arqueológicos. Em seguida, a própria gestão desses documentos passou a

ser regida por critérios, inevitavelmente subjetivos, de preservação, com a adoção de critérios. As soluções de preservação, portanto, não são apenas de caráter técnico, pois envolvem escolhas éticas e políticas¹. É neste contexto que podemos entender os documentos artísticos parietais romanos que se apresentam, desde sua origem, não como dados, mas como construções.

A Arte Parietal Romana.

No estudo das artes romanas existe um capítulo especial das chamadas artes parietais: pinturas e grafites cujos suportes eram paredes, os muros e os tetos. A grande ênfase dos estudos se deu pelas pinturas parietais. Ainda que tenham existido pinturas portáteis, feitas geralmente em painéis de madeira, a partir do I século a.C., estas pinturas painéis perderam importância e o grande destaque e interesse voltou-se às pinturas parietais. As pinturas portáteis foram a maior forma de arte na Grécia Clássica e Helenística, e quando os romanos conquistaram a Grécia, nos últimos séculos a.C., eles competiam por peças famosas para suas galerias particulares ou para mostrá-la em locais públicos (Ling, 1991: 5). Com o interesse romano deslocado para as pinturas parietais, muitas paredes receberam pinturas copiadas de tais originais gregos.

A técnica pictórica era o afresco e se realizada estendendo as cores sobre uma capa de cal e pó de mármore, ainda úmida, aplicada um pouco antes. Esta capa era preparada calculando-se o trabalho de uma jornada. Os extratos de preparação, até sete, feitos com areia e cal, eram dispostos sobre o muro bem seco, usando progressivamente grãos mais finos que serviriam tanto para alisar as irregularidades do muro como para isolar a parede pintada das infiltrações. Comumente encontra-se uma capa de extratos cerâmicos entre o muro e os extratos de preparação, utilizado para evitar os danos da umidade. Em geral, antes de estender a última camada, o pintor mais experiente traçava as linhas fundamentais do sistema decorativo, e de pois, deixava o lugar para os *parietarii*, que pintavam as paredes de cima para baixo e aos *imaginarii*, que executavam os quadros figurados.

As pinturas eram feitas tanto nas paredes internas como nas paredes externas das casas. As internas poderiam ser realizadas em partes cobertas, ou em paredes descobertas que davam para ambientes no interior do edifício, de um modo geral de importante circulação. As externas -que davam para as ruas- recebiam menos cuidados, e foram consideradas pelos especialistas como de menor investimento e qualidade. Acredita-se que isso tenha ocorrido por causa

da maior vulnerabilidade ao tempo e ao vandalismo (Ling, 1991:1). Para tanto, existia uma série de materiais diferentes que de custos diferenciados que podiam acomodar-se aos diferentes bolsos e, assinalar zonas especiais da casa, onde tinham lugar os mais importantes eventos sociais, uma vez que o propósito básico dessas pinturas parietais era elevar o prestígio do local decorado (Nappo, 1988: 34). É importante ressaltar, que estas pinturas não devem ser pensadas como formas decorativas isoladas. Como pinturas parietais elas faziam parte de um conjunto decorativo, criadas para espaços específicos, estando em acordo com a função social do espaço, com a luminosidade, com o tamanho do espaço e com relação às pinturas do teto e, em conformidade, também, com a decoração do chão, muitas vezes com mosaicos tão ou mais elaborados do que as próprias pinturas. Além disto, havia ainda, uma relação destas pinturas com estátuas, móveis, e outros objetos decorativos que, em sua maioria, não puderam ser recuperados pelo mundo contemporâneo. Infelizmente, muitas destas pinturas foram por vezes tratadas de acordo com a idéia contemporânea do quadro, considerando, assim, apenas a figura central da parede. Tal idéia é bastante evidenciada numa prática ocorrida no início das escavações de Pompéia, quando as pinturas centrais eram removidas das paredes -deixando buracos nestas- e levadas para a coleção privada do rei, sendo expostas como quadros, perdendo-se o contexto geral destas pinturas.

Em Pompéia e Herculano, cidades soterradas pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d C., nas casas grandes quase todos os cômodos, grandes ou pequenos, eram pintados, excetuando-se apenas as cozinhas, as latrinas e os cômodos usados como dispensa. Mesmo nas casas pequenas havia um ou dois cômodos pintados. Acredita-se que uma situação similar existisse em todas as cidades comparáveis a Pompéia do mesmo período (Ling, 1991: 2) Há de se ressaltar, ainda, que a qualidade artística das pinturas variava de arco com os cômodos, os mais importantes recebiam pinturas mais refinadas, medidas pela riqueza de cores, complexidade das ornamentações e pela presença de pinturas mitológicas. Já os cômodos de menor importância (como os quartos considerados dos escravos), recebiam uma decoração menos elaborada, com faixas ou listras e pequenas vinhetas sobre um fundo branco. Como nos aponta Ling (1991:2), foi sobre as pinturas mais elaboradas, que ele e grande parte dos historiadores da Arte concentraram suas pesquisas. Isto porque estas, ao serem mais elaboradas, foram consideradas de interesse artístico e também, porque sobre estas pinturas foi possível observar e estabelecer as evoluções dos estilos das pinturas.

Foi através do estudo destas pinturas, que Augusto Mau criou, em 1882, a divisão dos estilos das pinturas pompeianas, que é considerado também como os estilos da pintura romana até 79 d C , ano da erupção do vulcão Vesú-

¹ Sobre isto, consulte-se a análise clássica de Jürgen Habermas, *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968.

vio. As pinturas encontradas após 79 representam um material escasso e normalmente de difícil datação e, portanto, torna-se difícil de se estabelecer para estas uma seqüência cronológica (Ling 1991: 2). Complementada por alguns estudos posteriores, as divisões feitas por Mau seguem sendo utilizadas até hoje. Esta divisão consiste em 4 estilos consecutivos que teriam evoluído da seguinte maneira:

I estilo: estilo estrutural, ou mármore fingido (séc. III até princípios do séc I a.C, mas aparece também de pois): estuque (gesso pintado) em relevo que criava a impressão de placas de mármore. Considerado como uma versão de um estilo de pintura helenístico recorrente nas áreas do mediterrâneo de influência grega nos séc. III e II a C. apresentando modificações quanto ao uso das proporções e de alguns detalhes decorativos. Embora classificado como um estilo da arte romana, ele ocorre, em Pompéia, em um período em que esta ainda é uma cidade samnítica, e que, embora aliada a Roma, sofre, do ponto de vista cultural, uma forte influência mundo helenístico e, portanto, apresenta uma linguagem pictórica comum ao mundo helenizado.

II estilo: estilo arquitetônico (séc I a C): perspectivas falsas de colunas e vistas arquitetônicas. As perspectivas arquitetônicas causavam a sensação de prolongamento das paredes e apresentavam falsas aberturas do ambiente interno para o externo, com pinturas de paisagens ao longe. Considerado um estilo mais romano, e vinculado em Pompéia à chegada dos colonos romanos à cidade. É também associado a um ideal da vida no campo, e uma valorização da natureza, ligada à idéia do campo como espaço do e da reflexão e ócio (*otium*) valorizados pela aristocracia romana (Varone 1999: 16-17)

III estilo: estilo ornamental (final do séc I a princípios do século I d C): ornamentação rica e delicada, com muitos elementos egíptizantes. Pintura ornamental e fantástica, característica do reinado de Augusto. Os elementos arquitetônicos se transformam em requadros ornamentais e as colunas estelas vegetais ou candelabros, abandona-se a perspectiva e o senso de profundidade. Domina o painel central, onde, muitas vezes há um motivo mitológico, também são representadas vilas marítimas e jardins (D'Ambrosio 1999:22). Atribuí-se as mudanças à influência dos estrangeiros e libertos, que chegavam ao porto de Pompéia e dos comerciantes que mantinham o contato da Campânia com o mundo oriental, principalmente com Egito, após sua conquista.

IV estilo: estilo fantástico (princípios do séc I d c): arquitetura irreal, decoração exagerada que mescla pintura e relevos em estuque. Estilo mais encontrado

em Pompéia. Recuperação de elementos do II e III estilos. Forte presença de motivos mitológicos (derivados dos originais gregos) pintados nos quadros centrais, ou com toda a parede, com uma influência da cenografia teatral. Há também uma continuidade na iconografia de jardins. Época de Nero: o exagero é considerado um reflexo de uma época de fortuna e de uma ascensão à aristocracia de libertos e comerciantes (Varone 1999: 16-17). O desenvolvimento do IV estilo é problemático em sua classificação, pois, não é tão bem definido como os estilos anteriores, uma vez que é difícil definir se há uma evolução ou se existiam várias correntes coexistentes (D'Ambrosio 1999:22).

Neste sentido, é importante se pensar que a divisão destes estilos foi criada *a posteriori*, em época contemporânea, no entanto, o fato de tais classificações terem se difundido amplamente, gerou, muitas vezes, entre estudiosos, a falsa impressão de que as pinturas já eram para os romanos catalogadas em estilos e períodos. Existiam determinados modismos que foram catalogados, de maneira artificial, em estilos e datados, todavia, é importante ressaltar, que embora datadas, as pinturas de diversos “estilos” conviviam contemporaneamente uma com as outras, sendo que, embora um novo “estilo” pudesse ter surgido em determinada época, ele não estaria suprimindo completamente as pinturas do outro “estilo”.

Um outro aspecto que demonstra a artificialidade dessa catalogação é o fato de que os próprios estudiosos que as utilizam citam vários tipos de pinturas que não fazem parte dessa classificação. Ling (1991) aponta para a existência de uma série de pinturas mais simples -nas quais não se pode medir um desenvolvimento estilístico - chamadas pelos escritores germânicos de *Nebenzimmer* (*subsidiary rooms*), por serem atribuídas aos cômodos de menor destaque nas casas. Além disto, por considerá-las de menor qualidade, este autor não as inclui em seus estudos. Tal fato, porém, nos parece surpreendente quando o próprio autor ressalta que: “We should remember that the paintings did not exist in a vacuum but were part of a life-style. They are a crucial aspect of Roman culture and a potentially invaluable source of information on social attitudes (Ling 1991: 2).” No entanto, ao se excluírem determinados tipos de pinturas, parece haver uma seleção de determinados aspectos da cultura romana que se quer recuperar.

D'Ambrosio (1999: 23) também considera que algumas pinturas não faziam parte dos estilos, como a pinturas de jardim e a pintura popular, a qual é citada por este autor como pintura que “... *riproduce, in un modo corsivo ed immediato, poco attento alla correttezza del disegno, scene di vita quotidiana, raffigurazioni di divinità ed episodi storici...*”

Percebemos então, que o que se faz, na maior parte das vezes, é um estudo das artes das elites, consideradas como as artes nobres, em oposição às artes populares, que seriam as artes mais baixas. Incluindo nessa classificação entre elite e popular não apenas o aspecto formal das pinturas, como os estilos ou técnicas, mas também determinados temas, como os supracitados temas de divindades e temas da vida cotidiana. Neste sentido, parece-nos que dois conceitos citados anteriormente merecem ser revisados. O primeiro é de que as artes populares seriam menos elaboradas e o segundo é de que determinadas temáticas seriam necessariamente temas populares. Há uma série de pinturas que, por sua temática, foram marginalizadas. Tomando como exemplo as pinturas de temas sexuais veremos que foram excluídas dos estudos da arte romana por representarem um tema que é tabu na sociedade contemporânea, sendo, desta forma, consideradas como uma arte menor ou mais popular. Ao observarmos essas pinturas podemos perceber uma grande qualidade pictórica, com o uso da policromia e de grandes detalhamentos, em oposição à idéia de que poderiam ser pinturas de má qualidade.



Figura1: (Mountfiel e Perdigord 1996: 111)



Figura 2: (Pucci 1995:74)



Figura3: Fotografia de Pompéia (Marina Cavicchioli)



Figura 4: (Varone, 2000: 85)

Revisões historiográficas recentes

Os modelos normativos de cultura têm sido muito criticados, por tomarem as sociedades como homogêneas e por considerarem que à norma se opõe o ‘desvio’. O viver em sociedade é construído como a sensação de compartilhar valores, de pertencimento, em uma interpretação que minimiza a diversidade de interesses sociais e, ainda mais, os conflitos e contradições. A sociedade é vista como um conjunto harmônico de pessoas, uma *koinonia*, no sentido já proposto por Aristóteles (*Política* 1252^a7), a viver segundo normas sociais compartilhadas e aceitas. Neste modelo normativo, a dissensão, a variedade e a diferença aparecem como desvios da norma, exceções que confirmariam a regra. Essa concepção de sociedade cria o conceito de *identidade* partilhada, de características iguais (de onde se origina a própria palavra *identidade*, de *idem*, “o mesmo”, em latim), como se todos, portanto, pertencêssemos à confraria. Este o conceito normativo de pertença, *belonging*, tão caro aos modelos de sociedade sem conflitos, sem diversidade (Funari 2003).

No âmbito específico do estudo da arte parietal romana, as críticas aos modelos surgidos no século XIX surgiram a partir da consideração tanto da diversidade, no interior da sociedade romana, como dos contextos diversos em que se inserem as manifestações artísticas romanas. Eleanor Winsor Leach (2004) refere-se, assim, à ‘vida social’ da pintura romana e Penelope Allison (in press) mostra a variedade de usos dos ambientes das casas romanas (cf. Funari e Zarankin 2001). Assim, um estudo mais aprofundado dos simbolismos destas imagens para os romanos, bem como de sua localização, mostrará, ainda, que esta temática não era para os romanos um tema “popular”, estando por, vezes, vinculadas a temáticas religiosas, compartilhadas também com a elite, ainda que, para a religiosidade de nossa época, isso possa causar estranhamentos.

Deste modo, podemos perceber que determinadas formas de classificar e hierarquizar a arte antiga interagem mais com noções e valores contemporâneos do que com uma realidade antiga. Ainda dentro desta linha de hierarquização e interpretação da arte antiga que merecem uma revisão, estão os grafites parietais. Enquanto as pinturas foram consideradas como um retrato das elites e eram consideradas, assim, uma arte mais nobre os grafites e desenhos parietais eram considerados algo do popular e portanto mais baixo, como veremos a seguir.

Quando Mikhail Rostovtzeff (1911:141) escreveu seu exaustivo artigo sobre a paisagem arquitetural romana e helenística, pareceu-lhe absolutamente natural (Brunt 1983:95) citar Vitrúvio (7,5), em sua famosa descrição da pintura parietal das casas ricas, sem levar em conta seu viés erudito (cf. Hahn 199: 364 et passim; Bulford 1972:25):

pinguntur enim portus promuntoria litora flumina fontes euripi fana luci montes pecora pastores.

As habitações populares (Hobson 1985; Scobie 1986) não entravam em seu discurso. R. Bianchi Bandinelli (1970:64), ainda que não tratasse, explicitamente, da expressão “popular”, propôs uma análise de classe que distinguísse as tendências “senatorial” e “plebéia” (Bandinelli 1981:45; anteriormente, havia preferido denominar esta última de “corrente popular”, 1961:231-2). Este “realismo popular tosco” (Brendel 1979:9) tratava, contudo, de referenciais tardios, de ambiente provincial, de classe média (Rodewaldt 1939:547) e não da expressão de cunho efetivamente popular. J no início dos anos 1930 E. Lissberger (1934), em sua palestra inaugural em Tübingen, ressaltava que as evidências epigráficas sugeriam um alto nível de alfabetização e criatividade entre a população humilde (cf. Guillemin 1935:404). Nesta ocasião, trataremos dos desenhos feitos em paredes com estilete (*graphium*), tema abordado, em detalhe, em outra publicação (Funari 1993; Funari 2004).

Comparando poemas populares icônicos, como CIL IV 1595, 8031 ou 8329 (figuras em Funari 1993 e 2004), com os poucos carmina figurata (Haberlin 1886) ou technopaegnia (Wendel 1920: 159-164) de autores eruditos como Teócrito (Wendel 1920:159-164) e outros da Antologia Palatina, ficamos chocados pela dificuldade representada pelo uso de trocadilhos inusuais e obscuros (Willamovitz 1899:51). Diferentemente da arte pop moderna que reconheceu que "a barreira erigida entre 'alta' e 'baixa' arte não poderia ser mantida" (Wollen 199:72) e em oposição, particularmente, à poesia concreta (Teles 1977:22; Crespo & Bedate 1963), ao poema máquina (Pignatari 1965:151), à poesia constelação (Gomringer 1953) ou ao popcreto (Santiago 1977:46), os poemas figurativos da erudição antiga estavam completamente fora do campo de preocupação e percepção do homem comum. Mas, se é verdade que "o papel do simbolismo na vida quotidiana tendeu a ser negligenciado tanto por historiadores da cultura (preocupados com as "obras de arte") como por historiadores sociais (preocupados com a "realidade" social)" (Burke 1989:3) - e devemos acrescentar, ainda, os historiadores da literatura (Mac Donald 1991:238)- deve reconhecer-se que o simbolismo gráfico popular permanece quase completamente inexplorado (cf. Gigante 1979:18). Infelizmente, estudos sobre práticas eruditas como pintura parietal (Rostovtzeff 1919), desenho mural (White 1957), quadros (tabulae, Perrin 1989:316), arte em geral (Dentzer 1962) ou mesmo os estilos pompeianos (Schefold 1972) e o imaginário da pintura antiga (Rouveret 1989) são de difícil uso quando tratamos dos rabiscos populares.

Para abordar a expressão estilística gráfica devemos considerar três pontos. Em primeiro lugar, "estilo é criar uma ilusão de relações fixas e objetivas. O estilo envolve o acontecimento por interpretação mas fixa esta interpretação como um acontecimento. Fornece o potencial para o controle do significado e, assim, do poder" (Hodder 1990:46). Significa, portanto, que o estilo torna-se poder através dos padrões ou da repetição regular de traços significativos (Davis 1990:29). Este processo não é, necessariamente, um ato consciente, pois "o estilo pode ser, normalmente, passivo mas, mesmo assim, funciona iconicamente porque as pessoas reagem automaticamente de maneira simbólica e sem um estímulo aparente... portanto, pode dizer-se que mensagens étnicas são muito mais frequentemente lidas do que deliberadamente enviadas" (Sackkett 1990:37). Ainda mais, estilos não são apenas étnicos como sociais (Battisti 1949:42; Candido 1976:169), diretamente relacionados à estratificação social (Lagopoulos 1985:266; Lagopoulos, in.d.: 22). Embora evidências diretas das idéias populares estejam ausentes da tradição textual (Pollitt 1989), podemos usar os dados disponíveis para reconstruir sua retórica gráfica (c. Wallace-Hadrill 1990:147). Foi neste contexto que o desenho desenvolveu-se nas paredes de Pompéia em oposição a estas expressões da elite (cf. Petr. Sat.29). Os

rabiscos gráficos tinham uma própria lógica interna (cf. Schefold 1972:251, sobre a lógica da pintura erudita), sujeita a estímulos intrassistêmicos (Walicki 1991:101), estruturada, como a língua literária, em termos de compositio, iunctura e synthesis (Freudenburg 1990:197). Como este sistema nunca foi explicitado, devemos seguir o procedimento proposto por Hayek (1940:530), ao tratar da análise de sistemas econômicos, e chegar ao conhecimento a partir de elementos dispersos (cf. Blackburn 1991: 34-5). Auto-retratos e *imagines ridiculae* permitem-nos notar como o desenho realça os atributos físicos que podiam ser interpretados como ridículos ou como sinais de falta de poder e autoridade, ou, ao contrário, como símbolos de status e prestígio. Ao contrário, *imagines ridiculae* ressaltam conotações reprováveis, provavelmente também determinantes nos traços ambíguos. Podemos concluir, portanto, que, embora não explicitamente, havia uma escolha definida de atributos informando uma estrutura icônica carregada de significado. Deve notar-se que a composição sintética depende de conotações exossemióticas ou culturais, ou seja, de uma associação arbitrária de traços físicos a significados comportamentais implícitos. Ainda mais, estes desenhos demonstram que o homem comum não apenas criticava autoridades, como, também, usava sua própria criatividade estilística e simbólica para levar a cabo esta crítica. Assim, não podemos "superestimar o poder das formulações ideológicas para controlar e manipular as pessoas e subestimar a habilidade das classes baixas em discernir as ideologias pelas quais as elites tentavam dominá-las" (Trigger 1989:786; cf. Rowlands 1983:111).

A renovação historiográfica do estudo da História da Arte romana passa pela crítica dos modelos interpretativos surgidos na esteira do nacionalismo do século XIX e pela atenção à diversidade, tanto antiga, como moderna. Ainda que muito brevemente, acenamos aos desafios diante dos pesquisadores das manifestações estéticas romanas.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos seguintes colegas: Penélope Allison, Peter Burke, Ian Hodder, Alexandros-Phaidon Lagopoulos, Michael Rowlands, Bruce G. Trigger. Devemos mencionar o apoio institucional do Núcleo de Estudos Estratégicos (NEE/Unicamp), FAPESP, CNPq. A responsabilidade restringe-se aos autores.

OBRAS CITADAS

- Allison, P. in press Pompeian Households: an analysis of the material culture. Los Angeles, University of California Press, in press.
 Battisti, C. Avviamento allo studio del latino volgare. Bari, Leonardo da Vinci editrice, 1949.
 Bianchi-Bandinelli, R. Archeologia e cultura. Milão, Ricciardi, 1961.
 Bianchi-Bandinelli, R. Del Helenismo a la Edad Media. Madri, Akal, 1981.
 Blackburn, R. Fin de siecle: socialism after the crash, New Left Review, 185, 5-67, 1991.
 Brendel, O.J. Prolegomena to the study of Roman Art. New Haven, Yale University Press, 1979.
 Brunt, P.A. Schiavi e classi subalterne nella comunit... romano-italica, in: AA.VV. Storia della società italiana, 2, Milão, Teti, 1983, 95-132.
 Bulford, A. Craftsmen in Greek and Roman Society. Londres, Duckworth, 1972.

Burke, P. A cultura popular na Idade Moderna. São Paulo, Cia das Letras, 1989. Cândido, A. Literatura e Sociedade. São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1976.

Crespo, A. & Bedate, P.G. Situación de la poesia concreta, Revista de Cultura Brasileira, 5, 15-35, 1963.

D'Ambrosio, A. La pittura pompeiana, in Pitture nella reggia dale città sepolte. Affreschi antichi da Pompei, Stabie, Ercolano, Nápoles, Electa Napoli, 1999.

Dentzer, J.-M. La tombe de C. Vestorius dans la tradition de la Peinture italique, Melanges de l'Ecole Francaise de Rome, 74, 533-594, 1962.

Freudenburg, K. Horace's satiric program and the language of contemporary theory in Satires, 2,1, American Journal of Philology, 111, 2, 187-203, 1990.

Funari, P.P.A. Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia: da vertical da cidade ao horizonte do possível, Revista Brasileira de História, 7, 33-48, 1987.

Funari, P.P.A. A vida quotidiana na Roma antiga. São Paulo, Annablume, 2004.

Funari, P.P.A. Graphic caricature and the ethos of ordinary people at Pompeii, Journal of European Archaeology, 1, 2, 133-150, 1993.

Funari, P.P.A. Antiguidade Clássica, a História e a cultura a partir dos documentos. Campinas, Ed. Unicamp, 2003, 2ª. ed.

Funari, P.P.A & Andrés Zarankin. Algunas consideraciones arqueológicas sobre la vivienda en Pompeya, *Gerión*, 19, 2001, 493-512.

Gigante, M. Civiltà delle forme letterarie nell' antica Pompeii. Nápoles, Bibliopoli, 1979.

Gomringer, E. Konstellationen. Frankfurt, 1953.

Guilleman, Compte-rendu, Revue des Etudes Latines, 13, 404-6, 1935.

Hahn, I. Klassegebundtheit, Tendenz und Anspruch auf Objektivität der Antiken Geschichtsschreibung, in: Alonso-Nunez, J.M. (ed), Geschichtsbild und Geschichtsdenken im Altertum, Darmstadt, W.B., 1991, 363-405.

Haeberlin, C. Carmina Figurata Graeca. Hanover, Janek, 1886.

Hayek, F.A. von The uses of knowledge, American Economic Review, 525-540, 1940.

Hobson, D.W. House and household in Roman Egypt, Yale Classical Studies, 28, 211-229, 1985.

Hodder, I. Style as historical quality in art history, in: Conkey, M. & Hastorf, C., (eds), The uses of style in Archaeology, Cambridge, CUP, 44-51, 1990.

Lagopoulos, A.-Ph. Historical materialism, semiotics and urban space: towards a social semiotics of urban texts, *Ars Semeiotica*, 8, 3/4, 253-268, 1985.

Lagopoulos, A.-Ph. Sign conceptions in architecture and the fine arts in ancient Greece and Rome. *Tessalonica*, manuscrito in, dito.

Leach, E. W. The Social Life of Paing in Ancient Rome and on the Bay of Naples. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Ling, R. *Roman Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Lissberger, E. Das Fortleben der roemischen Elegiker in den Carmina epigraphica. Tuebingen, E. Goebelin, 1934.

MacDonald, A.H. Theme and style in Roman historiography, in: Alonso-Nunez, J.M. (ed), Geschichtsbild und Geschichtsdenken im Altertum, Darmstadt, W.B., 220-238, 1991.

Munslow, A. *Deconstructing Histor.*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1997.

Nappo, S. C. Las decoraciones parietales, in Berry, J (org.) *Bajo el Lapili*. Milão, Electa, 1988.

Pignatari, D. Teoria da poesia concreta. São Paulo, Invenção, 1965.

Pollitt, J.J. The art of Rome c. 753 BC-AD 333, Sources and documents. Cambridge, CUP, 1989.

Rodenwaldt, G. The transition to late-classical art, in: Cambridge Ancient History, Cambridge, CUP, 545-565, 1939.

Rostovtzeff, M. Die hellenistisch-roemische Architekturlandschaft, Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Institut, Roemische Abteilung, 26, 1-185, 1911.

Rostovtzeff, M. Ancient decorative wall-painting, Journal of Hellenic Studies, 39, 144-163, 1919.

Rouveret, A. Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V s. av. J.C. - I s. ap. J.C.). Roma, Ecole Francaise de Rome, 1989.

Rowlands, M. Objectivity and subjectivity in Archaeology, in: Spriggs, M. (ed), Marxist perspectives in archaeology, Londres, 108-113, 1983.

Sackett, J.R. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochretism, in: Conkey, M. & Hastorf, C. (eds), The uses of style in Archaeology, Cambridge, CUP, 32-43, 1990.

Santiago, S. Paulistas e mineiros, Revista de Cultura Vozes, 1, 71, 39-46, 1977.

Schefold, K. La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification. Bruxelles, Latomus, 1972.

Scobie, A. Slums, sanitation and mortality in the Roman World, *Klio*, 68, 399-433, 1986.

Teles, G.M. O nome da poesia concreta, Revista de Cultura Vozes, 1, 71, 19-22, 1977.

Trigger, B.G. Hyperrelativism, responsibility, and the social sciences, Canadian Review of Sociology and Anthropology, 26, 5, 776-797, 1989.

Varone, A. La società dei siti vesuviani antichi nei riflessi della pittura parietale, in *Pitture nella reggia dale città sepolte. Affreschi antichi da Pompei, Stabie, Ercolano*, Nápoles, Electa Naopoli, 1999.

Walicki, A. From Stalinism to post-communist pluralism: the case of Poland, New Left Review, 185, 93-121, 1991.

Wallace-Hadrill, A. Roman arches and Greek honours: the language of power at Rome, Proceedings of the Cambridge Philological Society, 216, 143-181, 1990.

Wemdel, C. Ueberlieferung und Entstehung der Theocritscholien. Berlin, Weidmannsche, 1920.

White, J. Perspective in ancient drawing and painting. Londres, S. Press of Hall Studies, 1957.

Wilamowitz, V.v. Die Greschischen Technopaegnia, Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Institut, 14, 51-59, 1989.

Woolen, P. Scenes from the future: Komar & Melamid, New Left Review, 185, 68-80, 1991.

REPRODUÇÃO DAS IMAGENS

Mountfiel, D e Perdigord, P. L'Art Erotic dans l'Antiquité. Genebra: Liber, 1996.

Pucci, E. Nuova Guida Pratica di Pompei. Florença: Bonechi, 1995.

Varone, A. Eroticism in Pompeii, Roma, L'Erma di Bretschneider: 2000

Pedro Paulo A. Funari. Professor Titular da Universidade Estadual de Campinas, Coordenador-Associado do Núcleo de Estudos Estratégicos (NEE/UNICAMP).

Marina Regis Cavicchioli. Licenciada, mestre e doutoranda em História pela UNICAMP.