

REVISTA

M

Numismática e Medalhística

N.º 0 · 2017

 MUSEU
CASA DA
MOEDA

CASA DA MOEDA

FICHA TÉCNICA

Revista M

Número 0 · 2017

Âmbito e objetivos

A *Revista M* é a revista digital do Museu Casa da Moeda. De periodicidade anual, nela se publicam textos que representam contributos relevantes para os estudos de Numismática, Medalhística e outras ciências afins. Admitem-se textos para publicação nas línguas portuguesa e inglesa e acolhem-se propostas para números monográficos dedicados a temáticas específicas.

Diretor

Mário de Gouveia (INCM/MCM)

Conselho Editorial

Alberto Canto García (UAM, Madrid)

Maria João Gaiato (INCM, Lisboa)

Maria Rosa Figueiredo (FCG, Lisboa)

Mário Barroca (FLUP, Porto)

Rita Martins de Sousa (ISEG, Lisboa)

Rui Centeno (FLUP, Porto)

Ruth Pliego Vázquez (IEA, Paris)

Coordenador Científico do Número

Mário de Gouveia (INCM/MCM)

Propriedade

Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Museu Casa da Moeda

Avenida António José de Almeida

Edifício Casa da Moeda

1000-042 Lisboa (Portugal)

museucasadamoeda@incm.pt

www.museucasadamoeda.pt

Design

Vivóeusébio

Paginação

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Copyright © 2017 Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Museu Casa da Moeda.

MÁRIO BRUNO PASTOR

CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologias das Artes

Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes

mbrunopastor@gmail.com

As moedas da Antiguidade enquanto microrrepresentações de diferentes modelos artísticos: da Grécia Clássica à formação dos modelos bizantinos

REVISTA M · Nº 0 · 2017 · 25 - 49

RESUMO

Para além da sua função de ferramenta económica, ou veículo de afirmação de propaganda política, as moedas, nomeadamente as da Antiguidade Clássica, encerram em si outras valências. Podem ser lidas como modelos e paradigmas de tendências estéticas que não só representam as linguagens iconográficas em voga no seu tempo, como também, dada a sua natureza circulatória e, até certo ponto, democrática, podem ser consideradas como agentes difusores dos modelos estéticos de vanguarda preconizados na sua época.

PALAVRAS CHAVE: Numismática; Antiguidade Clássica; Grécia; Roma; estética.

ABSTRACT

In addition to its function as an economic tool, or as a mean of political propaganda, coins, especially Greek and Roman specimens, contain other informative values in themselves. They can be read as paradigms of aesthetic tendencies that not only represent the iconographic languages of their era, but also, given their democratic nature, as currency, can be considered as diffusing agents, among the common people, of the *avant-garde* aesthetic models advocated in their time.

KEYWORDS: Numismatics; Classical Antiquity; Greece; Rome; aesthetics.

Introdução

No contexto de definição e seleção de fontes para a História da Arte, o objeto artístico *per se* é, naturalmente, a fonte primária principal para o estudo dos vários movimentos, tendências e modelos de paradigmas conceituais e estilísticos. Tradicionalmente, o objeto artístico de natureza gráfica é definido em categorias básicas: pintura, desenho, escultura e arquitetura¹. Dentro desta taxonomia simplificada, a definição de objeto artístico costuma estar restrita a obras individualizadas, com atribuição clara de autoria, ou não, mas subentendidas sempre como trabalho de autor, ou de oficina de autor². Como tal, a obra de arte enquanto fonte acaba por ficar reduzida à peça única. Os objetos de produção mecanizada e em série não são, normalmente, alvo de particular atenção por parte do historiador da arte, ou, quando o são, trata-se de objetos de produção contemporânea, e a sua inscrição no universo analítico da História da Arte é feita num contexto de reflexão de crítica artística e até sociológica.

Deste modo, o objeto do quotidiano, o fragmento utilitário do passado

é normalmente objeto exclusivo da Arqueologia, ou das ciências auxiliares descritivas, como a Epigrafia ou a Numismática. Concretamente no último caso, a produção monetária só muito excepcionalmente é considerada nos trabalhos de História da Arte, pelo que se destaca, neste sentido, um breve subcapítulo de Horst e Anthony Janson³ de reflexão sobre a produção monetária do período helenístico.

O caráter utilitário, massificado⁴ e vernacular das moedas tem-nas circunscrito à abordagem técnica e descritiva ou à utilização enquanto fonte (sobretudo cronológica) arqueológica. Por outro lado, as características miniaturiais das moedas também poderão ter afastado um pouco as atenções dos historiadores da arte sobre esta temática: “the art-history of coinage has been to some extent neglected in the past while that of painting or sculpture or architecture has thrived, a reason is possibly to be found in the very small scale of the coins themselves.”⁵

Assim, o que propomos explicar é uma leitura diacrónica dos elementos de valorização artística e a sua correspondente contextualização conceptual,

1. Referimo-nos à categorização clássica das belas-artes, no entanto, consideramos que as novas formas de representação artística de natureza gráfica, como a fotografia, o cinema e a banda desenhada, ainda que não representativas para o presente trabalho (por estarem fora do âmbito cronológico de estudo), são, de certa forma, herdeiras da mesma metodologia das artes tradicionais.
2. No caso de produções artísticas da Pré-História, ou de natureza antropológica ou etnográfica, a questão da autoria, ou do contexto autorial, é definida seguindo mais ou menos os mesmos critérios tipológicos, através da inserção das obras em correntes ou estilos de produção
3. JANSON & JANSON 2004: 164.
4. A produção monetária, mesmo a clássica e a medieval, de cunhagem a martelo, segue padrões de organização e produção do trabalho claramente proto-industriais, de modo distintivo em relação a qualquer outro tipo de produção massificada anterior à Revolução Industrial.
5. GRANT 1995: 108.

presentes em modelos monetários exemplificativos das moedas cunhadas no mundo greco-latino, sensivelmente entre o século VI a.C. até à reformulação dos modelos clássicos protagonizada pelo advento do Império Bizantino, na transição do século IV para o século V.

A organização que adotamos segue a tradicional, ainda que redutora e questionável, segmentação histórica por períodos: Grécia Clássica – Helenismo – República e Império Romano – Mundo Tardorromano ou Antiguidade Tardia. Optamos por esta divisão por uma questão de simplificação do modelo de sistematização de momentos-chave de conceptualização da Arte.

As reproduções são todas apresentadas numa escala superior às dimensões das peças, com a exceção do Camafeu de Paris (figura 15)⁶, que é representado em tamanho próximo do natural.

Ainda em termos metodológicos, optamos por não sobrecarregar o texto e legendagem com as referências numismáticas tradicionais de catálogo, bastante pesadas e iniciáticas, nomeadamente as descrições de eixos, orientação da legenda ou mesmo a leitura completa das legendas imperiais romanas⁷. Assim, não recorreremos, pelo menos em termos

de citação, ao *corpus* do *Roman Imperial Coinage* ou do *Late Roman Bronze Coinage*⁸, basilares, é certo, mas já um pouco fora do alcance da leitura interpretativa que pretendemos desenvolver aqui: a abordagem estilística das moedas, com especial ênfase na retratística.

1. Atenas Clássica: o belo em si e a sombra reminescente

- *E então os que são capazes de se elevarem até ao Belo em si e de o contemplarem na sua essência, não serão raros?*
- *São-no, e muito.*

Platão, *República*, 476c

(tradução de Maria Helena da Rocha Pereira)

Quando são referidos os modelos conceptuais estéticos coevos para o mundo clássico grego, normalmente é invocado o pensamento socrático-platónico sobre a arte e a beleza. Com efeito, a definição platónica de beleza é sobretudo um modelo abstrato⁹ e não representativo (ou não-figurativo) da realidade, visto que essa representação seria sempre imitativa (*mimesis*), e, como tal, redutora e medíocre do conceito mais puro e verdadeiro de *beleza*. O belo sensível ficaria

6. BOARDMAN 2008: 58.

7. Nos casos particulares em que a legenda é exemplificativa de um estilo, seja pela tipologia das próprias letras, seja pelo conteúdo mais ou menos significativo de um momento de transição (como a legendagem das tetradracmas helenísticas dos diádocos, por exemplo), as leituras são descritas.

8. A caracterização artística das moedas romanas no RIC não é normalmente contemplada, contudo, é interessante referir uma passagem curiosa, no tomo I, volume V, p. 19 (1927), a propósito das características das amoedações secessionistas do Império Gálico-Romano (c. 260-274): a adjetivação usada para caracterizar o retrato – “pleasant and homely, with cheerful expressions” – não é comum na descrição numismática e foi recorrida apenas para integrar determinada amoedação num estilo pessoal de um hipotético moedeiro isolado.

9. ECO 2004: 38-41.

sempre atrás de um conceito superior de belo não-sensível, imaterial. Nesta perspectiva, a verdadeira beleza só se encontraria através das formas geométricas harmoniosas e proporcionais, bem como da cor e da abstração da música. A arte figurativa, nomeadamente a escultura e a pintura, seriam sempre cópias, *mimesis* sem interesse e grosseira da realidade.

Contudo, o modelo conceptual de Platão, como todos os modelos teóricos em geral, não só são reações ao que seria a envolvente cultural do seu tempo. São também *reflexos* dessa mesma envolvente, nomeadamente, da envolvente quotidiana mais ordinária. Isto é, os autores não serão imunes às impressões do dia a dia e ao que elas poderão estimular, mesmo a nível subconsciente, em termos de estruturação de pensamento e de definição de ideias. As moedas são um pequeno *espelho do seu tempo*¹⁰. Neste sentido, é interessante refletir um pouco sobre o dinheiro que circulava diariamente na Atenas de Sócrates e de Platão (na viragem do século V para o século IV a.C.). As moedas, sendo derivações miniaturizadas da arte escultórica, seriam, à primeira vista, sempre elementos miméticos da Natureza, peças conceptualmente menores dentro das premissas platónicas. No entanto, vale a pena observar e refletir um pouco sobre as primeiras moedas atenienses.

As didracmas (figura 1) ainda do século VI a.C., anteriores, portanto, ao nascimento de Platão, mas que, dada

a longevidade das circulações da Antiguidade, poderão ter sido conhecidas (ou mesmo circulado, mas com um valor mais reduzido) durante os séculos V e IV a.C., eram pequenos exemplos de abstrações artísticas geométricas, um pouco à imagem do que Platão viria a indicar como modelo de harmonia e proporção das formas geométricas¹¹.

Estas didracmas ancestrais são moedas circulares anepígrafas, com uma roda incusa quartelada numa das faces e um quadrado plintoforme¹², também incuso, com duas linhas cruzadas¹³.



Figura 1 – Didracma ateniense em prata, cerca de 545-510 a.C. Platão, em *Timeu*, secção 56e, refere a composição de triângulos no quadrado equilátero como exemplo de estabilidade.

Em contrapartida, a dracma ateniense dos séculos V e IV a.C. (figura 2), a famosa dracma da coruja, foi efetivamente a principal moeda que circulou nos tempos de Platão. O modelo base utilizado é já de natureza figurativa e mimética: no anverso apresenta a cabeça, ainda que estilizada e de feição um pouco arcaica, de Atena, com capacete ático. O reverso preserva uma memória, poderíamos

10. REBUFFAT 1996: 171.

11. ECO 2004: 49-51.

12. De *plinthos*, tijolo, por analogia, forma paralelepípeda ou cúbica.

13. REBUFFAT 1996: 169.

dizer uma *reminiscência* de uma natureza ancestral equilátera, inserida no disco monetário. Contudo, introduz já uma representação de uma coruja e um ramo de oliveira e a legenda ΑΘΕ (abreviatura de ΑΘΕΝΑΙΩΝ, “dos atenienses”).



Figura 2 – Dracma ateniense em prata, cerca de 454-404 a.C. O modelo definido em meados do século V a.C. tornou-se o padrão para a dracma até meados do século III a.C. Contrapondo a dracma clássica com o modelo arcaico da figura 1, podemos verificar uma alteração de um modelo abstrato conceptual para um modelo figurativo mimético. Em termos platónicos, seria um bom exemplo da representação mimética menor de um conceito original de *ideal de belo*.

2. O Helenismo: imitação, proporção e expressão

(...) imitar é uma qualidade congénita nos homens, desde a infância (e nisto diferem dos outros animais, em serem mais dados à imitação e em adquirirem, por meio dela, os seus primeiros conhecimentos); (...) todos apreciam as imitações.

Aristóteles, *Poética*, 1448b

(tradução de Maria Helena da Rocha Pereira)

Para Aristóteles, a arte, nomeadamente as artes visuais, é vista como expressão técnica de reprodução/imitação do real. A beleza é, por seu turno, a própria Natureza. Parafraseando o próprio Aristóteles, nada do que é natural não poderá ser belo, desde a mecânica até à graça animal¹⁴. A própria continuidade e perenidade do que é natural faz parte do conceito de beleza, e, nesse sentido, a mimese, tão mal considerada por Platão, ganha uma valorização positiva, não só na sua dimensão estética, mas até noutros planos dimensionais, como o plano didático.

A modelação imitativa da Natureza e a sua contemplação, seja de carácter estético, científico ou simplesmente por prazer, passou a fazer parte do paradigma artístico helénico, o chamado naturalismo.

Do ponto de vista monetário, a tetradracma macedónica foi a grande moeda do período helenístico, e a sua evolução, desde os primeiros exemplares cunhados por Filipe II (ou pelo filho, em seu nome) até sensivelmente meados do século II a.C., revela não só a evolução do conceito de retrato, de um princípio ainda um pouco idealista, passando pelo naturalismo mais conseguido, até a uma degeneração formalista, já muito academizada, do chamado *Nouveau Style* ou *Novo Estilo*¹⁵.

14. ECO 1968: 84.

15. REBUFFAT 1996: 169.



Figura 3 – Tetradracma de prata cunhada em Tarso, por Alexandre III. Cerca de 336-323 a.C. O anverso apresenta uma representação de Hércules, de perfil, voltado à direita, envergando a pele de leão; no reverso, Zeus, à esquerda, sentado com uma águia e cetro. A legenda ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (*Alexandrou*, “de Alexandre”).

Plínio, na sua *História natural* (VII 37), refere que Alexandre confinou a representação da sua imagem a apenas três autores: Apeles, na pintura; Lisipo de Sícion (possivelmente da escola de Policeto), enquanto escultor, e Pírgoteles, como abridor dos sinetes reais com a sua efígie. Enquanto abridor, Pírgoteles poderá ser o inspirador dos modelos do retrato numismático de Alexandre. Contudo, é de referir que, em vida de Alexandre, as efígies nas suas moedas são sempre identificadas com Hércules, e não com a personalidade viva. Na verdade, os únicos retratos monetários claramente identificados com uma personalidade real são as representações póstumas de Filipe II, em alguns estáteres e tetradracmas cunhados já no tempo de Alexandre.

Nesta primeira fase, o retrato ainda

não apresenta grande expressão, podendo ser visto como mais próximo do modelo idealista do que da nova tendência naturalista (o mesmo se poderia dizer da tradicional representação de Zeus, no reverso). Contudo, a escola naturalista helenística acabaria por se consolidar, ainda no século IV a.C., com os sucessores de Alexandre, os diádocos, nomeadamente Ptolemeu I, do Egito, Seleuco, rei da Pártia, Lisímaco, rei da Trácia e Macedónia. Outros monarcas de dinastias mais obscuras, como Antímaco da Bactria, já bem posterior, imitaram o estilo alexandrino.

O refinamento do retrato, bem como das temáticas dos reversos¹⁶ nas tetradracmas helenísticas, vai-se desenvolvendo ao longo dos séculos IV e III a.C., para ganhar, nos inícios do século II a.C., o que consideramos o máximo de expressividade, nomeadamente com os retratos de Antímaco¹⁷.

Ao mesmo tempo, a continuação da representação de Alexandre (que ultrapassou até o período helenístico, sendo pontualmente recuperada durante o próprio Império Romano) revelou não só o programa político de legitimação das autoridades, mas também a evolução da retratística de Alexandre, possivelmente inspirada em outras obras de arte, como estatuária, pintura e camaféus que, entretanto, se perderam¹⁸.

16. Neste tipo de cunhagem, o reverso é normalmente ocupado por representações deísticas, nomeadamente dos deuses protetores de cada cidade ou da personalidade emissora.

17. JANSON & JANSON 2004: 164.

18. DAHMEN 2007: 58.



Figura 4 – Tetradracma de prata cunhada em Alexandria, cerca de 323-305 a.C. por Ptolemeu I. No anverso, efigie de Alexandre, à direita, envergando uma égide, com diadema e coberto com um escalpe de elefante; no reverso, Atena em pé, com escudo e lança, sob os seus pés, uma águia com um feixe de relâmpagos. Legenda ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (*Alexandrou*, “de Alexandre”).



Figura 6 – Tetradracma de prata cunhada em Pérgamo, cerca de 297-282 a.C. por Lisímaco. No anverso a efigie, à direita, de Alexandre, portando os chifres de Zeus Amon; no reverso Atena sentada, com escudo, lança e Nike na mão. Legenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ (*Basileos Lusimachou*, “do rei Lisímaco”). Cunhada trinta anos após a morte de Alexandre, o acabamento do retrato, bem como a sua expressão forte e a dinâmica proporcional e delicada da imagem de Atena, no reverso, refletem de forma exímia a alteração do paradigma artístico na transição do século IV para o III a.C.



Figura 5 – Tetradracma de prata cunhada em Susa, na Pártia, cerca de 312-281 a.C. por Seleuco I Nicátor. Cabeça heróica de Seleuco, ou Alexandre, à direita, envergando uma pele de pantera e um capacete; no reverso, Nike coroa um troféu militar com os louros da vitória. A legenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ (*Basileos Seleukou*, “do rei Seleuco”). Ainda que não inteiramente expressivo, o retrato aponta para um princípio naturalista já bastante distante da tetradracma coeva de Alexandre (figura 3).



Figura 7 – Tetradracma de prata cunhada por Antímaco, rei da Bácia, cerca de 185-165 a.C. No anverso o retrato de Antímaco, à direita, portando chapéu macedónico. No reverso, Posídon em pé, com palma e tridente. Legenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΘΕΟΥ ΑΝΤΙΜΑΧΟΥ (*Basileos Theou Antimachou*, “do rei-deus Antímaco”). Considerado um dos pontos mais elevados da expressividade do retrato helenístico, esta representação de Antímaco mistura a novidade de atribuição de uma categoria divina a um governante vivo com uma expressividade humana até então desconhecida na efigie monetária.

3. Novo Estilo e cânone: do fim do Helenismo para o advento de Roma

*A incisão cuida que seja feita com perícia.
Expressão séria e majestosa.
O diadema é se calhar melhor estreito;
não gosto daqueles largos dos partos.
A inscrição, como de costume, em grego;
não exagerada, não pomposa –
para que o não entenda mal o procônsul
que não para de farejar e participar a
Roma –*

Konstandinos Kavafis, *Fileleno*
(tradução de Joaquim Manuel Magalhães)

O chamado *Novo Estilo* é um conceito usado para caracterizar as novas emissões do Mundo Grego. São moedas cunhadas a partir de meados do século II a.C., como forma de recuperar alguma confiança económica, resultado da conquista romana, efetivada em 146 a.C. Uma das estratégias para recuperar a boa moeda (entretanto depreciada) foi precisamente o recurso à temática clássica ateniense: busto de Atena e coruja. Contudo, o novo modelo, de um helenismo já muito tecnicista, denuncia um estilo muito canónico, próximo do que Plínio (*História natural* XXXIV 83) atribui à escola de Xenócrates (também natural de Sídon, como Policlete e Lisipo)¹⁹.

Terá sido este modelo formal e canónico que os romanos terão importado para a sua República, ainda durante o século II a.C.



Figura 8 – Tetradracma ateniense em prata, cunhada em nome de vários magistrados, cerca de 133-132 a.C. Atena, virada à direita, com capacete ático, no anverso; reverso, coruja ateniense sobre ânfora; âncora e estrela à esquerda. Apesar de todo o apuramento técnico, a falta de expressividade de Atena, bem como a profusão rebuscada de vários elementos decorativos em ambas as faces da moeda, retira-lhe criatividade e surpresa, remetendo-a para um estilo mais académico e formalista.



Figura 9 – Denário romano em prata, emissão de 211-207 a.C. (Sear 99). Cabeça de Roma, à direita, com capacete alado e marquilha X, indicadora do valor facial; reverso, gémeos Dióscuros, Castor e Pólux, a cavalgar sobrepostos, à direita. Legenda do exergo ROMA. De influência claramente helenística, os primeiros denários romanos (originalmente valiam dez asses, depois foram revalorizados para dezasseis asses ou quatro sestércios) procuram reproduzir a expressividade e dinâmica das amoedações helenísticas anteriores ao *Novo Estilo*.

19. Eco 2004: 75.



Figura 10 – Denário romano em prata, emissão de 115-114 a.C. (Sear 152). Cabeça de Roma, à direita, com capacete coríntio alado e colar de pérolas no pescoço. Marquilha X e legenda ROMA; reverso, Roma sentada sobre vários escudos, com cetro, aos seus pés a loba amamentando Rômulo e Remo, dois pássaros voam nos quadrantes laterais do campo da moeda. A procura de alguma leveza, tanto na efígie do anverso, como na cena bucólica do reverso, condiciona um pouco a expressividade da gravação, imprimindo-lhe pouco movimento e uma plasticidade convencional muito bidimensional, possivelmente imitativa do modelo canônico do *Novo Estilo* ou de temáticas decorativas de outras artes visuais, como a pintura.

Não só as Guerras Púnicas, mas sobretudo as Guerras Civis romanas do século I a.C. também se manifestaram, inevitavelmente, na produção monetária e, mais concretamente, na retratística. A tradição republicana de não representar personalidades vivas, a aversão romana ao conceito de *rex*, de tirano ou qualquer poder autocrático era permanentemente zelada pelo Senado. O reflexo desse programa de organização política é patente nas representações dos anversos da amoedação republicana romana (figuras 9 e 10) em que apenas alegorias ou divindades (normalmente

a personificação da cidade de Roma) e, muito excepcionalmente, representações póstumas de individualidades, eram toleradas. Todavia, em meados do século I a.C., os modelos políticos alteraram-se. Em 44 a.C., nas vésperas do seu assassinato, Júlio César recebeu explicitamente do Senado o direito de cunhar a sua efígie nas moedas²⁰; Pompeio, já depois da vitória sobre César, em cerca de 42 a.C., também se fez representar, ainda que à margem do Senado, nos denários que cunhou em Marselha e na Sicília. Esta tradição proto-imperial, de representação de um governante (ou pretendente) vivo na amoedação romana, foi mantida até ao final do século, quando Octávio, por fim, se fez nomear Augusto, em 27 a.C., iniciando formalmente o título imperial e a primeira dinastia, a Dinastia Júlio-Cláudia.

Em termos estilísticos, o retrato proto-imperial e dos primeiros tempos do império pode ser considerado como algo rígido, mas já com tendência para a expressão realista. A tradição é de imobilidade e de alguma sageza, acentuada pela inclusão das rugas e de expressões cerradas dos retratados. Suetónio, em *As Vidas dos Doze Césares* (II 50) refere que os sinetes que Augusto usava para selar a sua documentação começaram por ostentar uma esfinge (provavelmente de influência egípcia), depois o retrato de Alexandre e, finalmente, a sua própria efígie. Suetónio atribui a Dioscórides a autoria deste último sinete que, aliás, terá sido usado também pelos sucessores do imperador.

20. REBUFFAT 1996: 181.

Das poucas peças que se conhecem de Dioscórides, destaca-se o Camafeu de Paris (figura 15), propriedade da Bibliothèque Nationale de France, com a efigie de Augusto. A comparação do camafeu com o retrato oficial das moedas imperiais de Augusto leva-nos a crer que o modelo de Dioscórides terá sido o modelo oficial para referência dos moedeiros, o que, ao contrário das moedas pré-imperiais, parece ter aberto um momento excepcional de retrato idealista romano.



Figura 11 – Denário em prata de Júlio César, emissão de Roma, pelo moedeiro Sepúlio Macro, janeiro-fevereiro de 44 a.C. (Sear 359). No anverso, o retrato laureado de César, à direita, com uma estrela (planeta Vénus) à esquerda; reverso, a deusa Vénus em pé, com uma vitória e lança. O retrato é rígido, de feição mais realista do que naturalista, com acentuação das rugas de César, por exemplo. Por seu turno, Vénus, no reverso, é harmoniosa e até bastante dinâmica, com alguma expressividade de movimento.



Figura 12 – Denário em prata de Sexto Pompeio, cunhado na Sicília, pelo moedeiro

Quinto Nasídio, entre 44-43 a. C. (Sear 343). O retrato do anverso é de Pompeio Magno (pai de Sexto), portanto, já póstumo. Manifesta, contudo, uma tradição realista, mas um pouco mais expressiva do que a das amoedações de César, em Roma; no reverso, uma galé em movimento, representativa do domínio mediterrânico de Pompeio.



Figura 13 – Denário em prata de Octávio, presumível emissão de Roma, c. de 31-30 a.C. (Sear 464). Retrato descoberto, à esquerda; reverso, Vitória em pé, sobre um globo, estendendo uma coroa de louros, legenda evocativa do divino César. O retrato de Octávio, aqui com cerca de 32 anos, manifesta uma expressão neutra e oficial, contudo, os traços são realistas, nomeadamente no tratamento da forma do nariz.



Figura 14 – Áureo de Augusto e Tibério, Roma, c. do ano 13-14 (Sear 520). Efigie laureada de Augusto, à direita, no anverso; reverso, Tibério, de cabeça descoberta, também à direita. Cunhado nos últimos meses de vida de Octávio César Augusto, este áureo serviu de apresentação pública do seu sucessor, Tibério. É curiosa a disposição dos dois retratos: Augusto, na altura com setenta e cinco anos, e Tibério, com

cinquenta e cinco anos. Na verdade, Augusto é representado de forma idealizada, como eterno jovem, num modelo *corrigido* da imagem mais aguda e aquilina da sua verdadeira juventude (figura 13). A expressão do imperador é serena e pouco expressiva. Ao mesmo tempo, Tibério, no reverso, é representado de forma mais realista, anacronicamente mais velho, ainda que igualmente pouco expressivo.



Figura 15 – Camaféu da Biblioteca de Paris, ou Camaféu Augustano, atribuído a Dioscórides, cerca de 25-20 a.C. em sardónica e marfim, com montagem do século XIV em prata dourada, com safiras, cristais vermelhos e pérolas. O modelo estático e idealizado de Augusto parece ter servido de base para a retratística monetária do imperador, um pouco ao arpejo da tendência para o realismo na gravação monetária romana.

4. Realismo e hiper-realismo romano: a proporção única do Homem

Não existindo já os deuses e não existindo

ainda Cristo, houve, de Cícero a Marco Aurélio, um momento único em que só existiu o homem.

Marguerite Yourcenar,
Apontamentos sobre As memórias de Adriano
(tradução de Maria Lamas)

A tendência do retrato romano, ainda que ligeiramente interrompida na transição do século I a.C. para o século seguinte, seguiu, como vimos, o caminho de acentuação do realismo, ainda que inicialmente apenas tenuamente expressivo, da efígie monetária imperial. Deste modo, sobretudo após a morte de Augusto, no ano 14, o vinco realista intensificou-se, chegando, em alguns momentos, como no final do século I e no início do século II, a atingir o hiper-realismo quase caricatural.

Durante o chamado Século de Ouro, mais especificamente durante os principados de Trajano e de Adriano a Marco Aurélio, a tendência estilística parece ter recuperado um pouco o naturalismo²¹ expressivo do retrato helenístico. O próprio Cómodo fez-se representar várias vezes como Hércules²², não só manifestando uma afirmação política de confronto com a tradição do principado dos imperadores adotivos que o precederam (nomeadamente o próprio pai, Marco Aurélio), mas também para exibir uma afirmação visual de aproximação identitária com a memória de Alexandre (figura 24).

Com os Severos, já nos primeiros

21. Utilizamos o termo naturalismo no sentido simplesmente semântico, como inspirado pela Natureza, à maneira mimética do conceito aristotélico de arte, sem confusão, portanto, com o movimento naturalista da História da Arte, que é do século XIX.

22. REBUFFAT 1996: 182.

anos do século III, mas ainda num momento de forte afirmação da raiz cultural tradicional romana, nomeadamente do realismo, o retrato retoma a expressividade anterior. Aliás, o peso e a cerimónia do retrato imperial acentuaram-se sobremaneira logo no início da Dinastia Severiana, com o incremento de uma maior ritualização da cerimónia de colocação do busto dos imperadores e família imperial nos templos²³. Na sequência da tradição do retrato realista recuperado pelos Severos, os imperadores da chamada Anarquia Militar, que dilacerou Roma a partir do ano 235²⁴, ainda preservaram um pouco a tradição realista, mas, em meados do século, um novo paradigma estilístico viria a afirmar-se. Depois da década de 250, ainda em plena anarquia, curiosamente poucos anos após a chegada e instalação de Plotino em Roma²⁵, o filósofo que viria a recuperar a originalidade grega do platonismo²⁶, o modelo realista romano começa a ser paulatinamente abandonado.

Neste período, que vai do século I até meados do século III, as grandes peças de bronze, como os sestércios (com

módulos de 25 a 33 mm), são o material numismático privilegiado para apreciação do retrato.



Figura 16 – Sestércio em bronze de Nero, cunhado em Roma no ano 65 (Sear 682). Cabeça laureada de Nero, à direita, no anverso; reverso, Roma sentada com uma vitória na mão. Legenda S-C (*Senatus Consulto*) e ROMA, no exergo. O estilo forte, próprio do realismo romano, mostra-nos Nero, com vinte e oito anos, enquanto indivíduo pesado, possivelmente para exprimir força física, quase brutalidade. O olhar acentua uma expressão dura. Por seu turno, Roma, no reverso, segue o cânone perfeito de harmonia e proporção.

23. REBUFFAT 1996: 181.

24. Só no ano 238 houve seis imperadores: Maximino, que morreu nesse ano, Gordiano I e Gordiano II, pai e filho, proclamados e assassinados no mesmo ano, no dia 12 de abril; Balbino e Pupieno, igualmente assassinados em conjunto, a 29 de julho e, finalmente, o jovem Gordiano III, filho de Gordiano I, proclamado no mesmo dia com apenas treze anos de idade. Gordiano III viria a morrer em Zaita (próximo de Circesium, Síria) em circunstâncias mal conhecidas, durante a campanha contra os persas, tendo apenas dezanove anos de idade. Segundo algumas fontes, como Sexto Aurélio Victor (século IV), o prefeito do pretório, Filipe, terá instigado o assassinato de Gordiano III (GIBBON 2010: 122).

25. O'MEARA 2010: 149-150.

26. Plotino acompanhou a expedição militar de Gordiano III à Pérsia, em 242-243; após o assassinato do imperador, em 244, viajou para Roma e aí se instalou, ganhando reputação nos círculos filosóficos e políticos. O novo imperador, Filipe I, o Árabe, referido na nota anterior, era originário da Síria ou *Suria Romana*. Não há indicações de haver qualquer relação entre a chegada de Filipe I a Roma e a de Plotino. Sabemos apenas que, dez anos depois (O'MEARA 2010: 11), o filósofo era protegido dos novos imperadores, Galieno e Salonina.



Figura 17 – Sestércio em bronze de Galba, ano 68, emissão de Roma. Efigie togada e laureada de Galba, à direita, no anverso; no reverso, a deusa Ceres sentada com ramo de oliveira e caduceu. O retrato de Galba, com cerca de sessenta e cinco anos de idade, procura acentuar o caráter de maturidade, mas também de dureza do cônsul e antigo governador da Hispânia.



Figura 19 – Sestércio em bronze de Nerva, emissão de Roma, ano 97 (Sear 962). Cabeça laureada de Nerva, à direita, no anverso. Reverso, uma parelha de equídeos com a legenda VEHICVLATIONE ITALIAE REMISSA (abolição da taxa de transportes – estafetas – em Itália). Seguindo a tendência hiper-realista, o retrato de Nerva, aqui com sessenta e cinco anos, é sobretudo caracterizado pelo nariz aquilino que viria a servir de imagem caricatural para o *nariz romano*. A expressão nervosa confere-lhe um aspeto de estadista mais burocrático do que protetor.



Figura 18 – Sestércio em bronze de Vespasiano, emissão de Roma do ano 71 (Sear 790). Cabeça laureada de Vespasiano, à direita, e, no reverso, Marte nu, apenas com capacete, avança portando um troféu e uma lança. Com sessenta e dois anos de idade, Vespasiano é retratado como um velho general autoritário; os traços enrugados do rosto e fronte, bem como o duplo queixo, acentuam o cariz hiper-realista do retrato, conferindo-lhe uma imagem protetora e paternalista. No reverso, a imagem de Marte em movimento acentua o cariz de força e autoridade militar.



Figura 20 – Áureo de Adriano, emissão de Roma, cerca de 134-138. Anverso, cabeça barbada e descoberta de Adriano, à direita; reverso, Vitória à esquerda, com palma e águia nas mãos. Este retrato pertence à última série de Adriano (viria a morrer em 138), representa o imperador com cerca de sessenta anos, ligeiramente inclinado para a sua esquerda e expressão melancólica. Mais do que realista, o retrato recupera o modelo helenístico, com maior ênfase na expressão e na humanidade do retrato. Não descurável é o facto de o imperador se representar sem coroa, de cabeça nua. A Vitória, no reverso, não tem a monotonia das

representação canónicas anteriores, apresenta mais expressão do que movimento, fazendo lembrar a estatuária fúnebre.



Figura 21 – A famosa Gema de Marlborough, século II. O camafeu, em sardónica negra, com revestimento dourado muito posterior (já bizantino), representa Antínoo, togado, voltado à esquerda. Junto à orla direita da peça, veem-se os vestígios de uma assinatura, por vezes associada a Antoniano de Afrodísias, o escultor grego. A imagem, que Yourcenar especula poder ter pertencido ao próprio imperador Adriano, é um excelente exemplo do revivalismo helenístico que caracterizou os meados do século II. Antínoo, de frente inclinada, tem uma expressão serena que invoca alguns retratos de Alexandre (figuras 4 e 6), de uma beleza natural bastante distante do modelo de realismo forte romano.



Figura 22 – Áureo de Antonino Pio, emissão de Roma, 150-151. Anverso, busto de Antonino, à direita, com drapeado sobre o ombro esquerdo; reverso, Igualdade (*Aequitas*), à esquerda, a

segurar uma balança. Com cerca de sessenta e cinco anos, este retrato revela-nos um imperador sem coroa de louros, com traços de alguma calvície e de olhar expressivo, algo desassombrado. A figura da Igualdade (bastante significativa na escolha do *primus inter pares*) segue a linhagem académica, bastante diferente da Vitória da figura 20.



Figura 23 – Áureo de Marco Aurélio, emissão de Roma, agosto-dezembro de 165. Busto laureado e couraçado de Marco Aurélio, à direita, no anverso; Felicidade (*Felicitas*) em pé, à esquerda, com cornucópia e caduceu, pisando um globo, no reverso. Marco Aurélio, com cerca de quarenta e quatro anos, é retratado com traços realistas, nomeadamente no trabalho do cabelo e da famosa barba estóica, mas também com uma expressividade muito vincada no olhar, como quem está a sonhar acordado. No reverso, a figura da *Felicitas*, mais do que canónica, parece começar a estilizar-se um pouco. De notar ainda uma ligeira graduação dos elementos volumétricos das letras das legendas.



Figura 24 – Sestércio de Cómodo, emissão de Roma, de 192. No anverso, cabeça de Cómodo, à direita, envergando pele de leão. No reverso, uma maçã. A pele do Leão de Nemeia, tal como

a maça, são atributos de Hércules, mas também, por associação, de Alexandre, o Grande (figura 3). Nesta representação, do ano da sua morte, Cómodo, com trinta e um anos, procura associar-se à imagem dos heróis gregos. O estilo, um pouco grosseiro, é de invocação do naturalismo anterior, muito próximo das amoedações de seu pai (figura 23), mas sem grande conteúdo expressivo. O reverso, por seu turno, apresenta uma composição muito mais gráfica do que figurativa, onde se realçam a organização e a avolumação da ornamentação dos caracteres, nomeadamente nas serifas, tendência que viria a ser recuperada em meados do século III.



Figura 25 – Áureo de Marco Aurélio Antonino, dito Caracala, batido em seu nome, como Augusto, e em nome do irmão Geta, este como César. Emissão de Roma do ano 202. No anverso, efígie pueril laureada de Caracala, à direita, com toga; no reverso, o seu irmão, sem os louros imperiais. Apesar da cunhagem ser de 202 (quando Caracala e Geta tinham catorze e treze anos, respetivamente) a natureza infantil das efígies leva-nos a considerar que terão sido gravados em 198, aquando da ascensão de Caracala ao título imperial e de Geta ao título de jovem César. Nessa altura, os irmãos tinham dez e nove anos apenas. O estilo acentuadamente helenístico denota uma forte influência grega. A expressão de ambos conjuga inocência e uma serenidade que se revelaria efémera. Em 209, Septímio Severo, o imperador e pai de ambos, nomeou

Geta também como Augusto, preparando uma sucessão conjunta, contudo, em menos de um ano após a morte de Septímio, em 211, Caracala mandou assassinar o irmão.



Figura 26 – Áureo de Caracala, emissão de Roma, de 213. Anverso, efígie laureada e couraçada de Caracala, à direita; no reverso, a Vitória avançando à direita, com troféu e coroa de louros. Contrastando com a figura anterior, o retrato apresenta agora os traços vincados do realismo romano. Caracala, de frente franzida e enrugada, barba militar e cabelo ralo, manifesta uma expressão dura, implacável. No reverso, a Vitória, ainda que harmoniosa e proporcional, tem também uma expressão determinada e belicista, impressa pela dinâmica um pouco agressiva do movimento. É interessante contrastar esta Vitória com a da figura 20.



Figura 27 – Denário em prata de Gordiano II, Roma, março-abril de 238. No anverso, efígie de Gordiano, à direita, com couraça, toga e coroa de louros; no reverso, a Providência (*Providentia*) de frente, encostada numa coluna e olhando à esquerda, com uma cornucópia e vareta que aponta para um globo. Ainda que seja uma moeda cunhada num período difícil de anarquia (nota 24), o conjunto estético

do anverso e reverso é de bom estilo realista. Gordiano, com quarenta e seis anos (viria a ser assassinado em abril desse ano) é representado com barba rala e cabelo curto, sobressaindo a sua já proeminente calva.

5. Abstração e estilização: do fim do realismo ao ícone bizantino

Mas onde a Forma Ideal terá entrado, terá organizado e coordenado o que de uma diversidade de partes se tornará uno; reagrupará a confusão em cooperação: fará da soma uma coerência harmoniosa: porque a Ideia é uma unidade, e o que ela moldar tornar-se-á una, até aonde a multiplicidade existir.

Plotino, *Enéada* VI 6 [1] 2

A segunda metade do século III foi caracterizada por inúmeras mudanças políticas, económicas e culturais que, em grande medida, abriram caminho para uma profunda transformação dos modelos tradicionais do Império Romano. A nível político, a anarquia gerada pelas lutas militares constantes pelo poder, a captura e humilhação de Valeriano²⁷, por Sapor, na Pérsia, em 260²⁸, a fratura do império nas províncias da Gália

e Hispânia²⁹ foram convulsões que acabaram por conduzir à organização tetrárquica do poder, levada a cabo por Diocleciano, a partir de 293, e ao princípio do sistema de *dominato* (os imperadores começaram, a partir de então, a adotar a fórmula D.N. – *Dominus Noster* – no protocolo de titulatura imperial).

Do ponto de vista cultural e da história das mentalidades, as transformações do século III foram – simbioticamente, enquanto causa e reflexo – igualmente marcantes. Em termos gerais, assistimos a um retorno do platonismo, o neoplatonismo que, em certa medida, pretendeu repensar o princípio unificador, mas desalentado, da continuidade entre a matéria e a consciência que o estoicismo, tão presente no Século de Ouro³⁰, propagava.

Com efeito, o neoplatonismo procurou recuperar o conceito de *Ideia* primordial e de alma eterna, incorpórea, não sujeita, portanto, à desagregação e integração (no sentido estóico do termo) no todo que é o Cosmos³¹. Nesse sentido, o corpo, ainda que igualmente secundarizado, como no pensamento estóico³², é apenas um recetáculo provisório, não só da alma, mas também da própria consciência.

Plotino, em meados do século III,

27. Valeriano, já com sessenta anos, liderou pessoalmente uma expedição contra os partos e viria a ser capturado. Terá morrido em cativeiro, esfolado vivo, segundo algumas fontes, ou por ter sido forçado a ingerir ouro derretido, de acordo com outros autores clássicos. O seu corpo terá sido empalhado e exposto no salão dos embaixadores, no palácio de Sapor.

28. GIBBON 2010: 151-152.

29. O Império Secessionista da Gália só viria a terminar após a conquista de Aureliano, em 274.

30. Basta referir Adriano e, claro, Marco Aurélio: “O que é, em suma, a perpetuidade da alma? O vácuo, apenas.” (Pensamentos IV 33).

31. O’MEARA 2010: 32

32. A alma, no estoicismo clássico, não é considerada exatamente como imaterial, de certa forma, é entendida como substância que integra e se funde, após a morte, no Cosmos. No fundo, é uma premissa que está

foi o grande difusor e pensador do movimento neoplatónico. As suas palestras em Roma, assistidas sobretudo pelas elites intelectuais e políticas, nomeadamente pelo imperador Galieno e a imperatriz Salonina, seus protetores, terão influenciado uma nova corrente de pensamento agnóstico que, lentamente, começou a ter efeitos sobre a conceção tradicional romana do mundo: o mundo tangível, o mundo material, tão imediato e tão caro aos romanos, daí tão mimetizado, passou a ser lentamente entendido como uma representação redutora de um universo superior que é a *Forma*; a via para a alma alcançar essa *Forma* seria o intelecto, através de uma gradação de impressões que, em conjunto, se harmonizariam num *Uno* universal. O modelo de aproximação ao *Uno* é, de certo modo, teorizado através de um princípio geométrico: ponto – linha – superfície – e, finalmente, o sólido³³ –, sendo este a representação da unidade, do todo universal.

Após a morte de Plotino, em Roma, no ano 270, a difusão do seu pensamento foi sobretudo empreendida por um dos seus discípulos, Porfírio, que recolheu os cinquenta e quatro tratados

do seu mestre e os reorganizou num complexo organigrama matemático de seis grupos organizados em nove partes cada, as *Enneades*³⁴. Foi esta edição, complexa e, diríamos, algo mística, que serviu de difusão do pensamento plotiniano, sobretudo a partir do século IV, quando o crescimento da influência da doutrina cristã no seio do Império Romano veio, pela via erudita dos pensadores cristãos, apropriar-se, adaptando, o sentido de *Uno* total de Plotino e da sua manifestação na alma e no intelecto do Homem, como sendo o espírito de Deus, ou a *Luz divina*.

Para todos os efeitos, é importante ressaltá-lo, não foi só o universo cristão a integrar o unimismo plotiniano, as religiões mitrais também se identificaram com estes princípios. Em meados do século IV, o imperador Juliano II, chamado o Apóstata, quando tentou recuperar o paganismo clássico, não o fez, como tão apressadamente se possa pensar, no sentido de recuperar a simples religião cívica e cerimonial romana: fê-lo com o sentido de remoralizar o império e banir os excessos dos epicuristas e da hipocrisia das elites cristãs³⁵, na sua missão, foi fortemente

próxima do princípio atómico da matéria que, desagregando-se continuamente, continua a ser a mesma matéria desde o Big Bang, ainda que em contínua reorganização: “Considera de contínuo que o mundo é como um ser único, contendo uma substância única e uma única alma.” (Marco Aurélio, Pensamentos IV 40).

33. O'MEARA 2010: 58-59.

34. As *Enéadas*, assim propostas por Porfírio, dividem-se em torno da cifra considerada perfeita que é o 6 (1 + 2 + 3 ou 1 x 2 x 3), o somatório desconstruído da cifra é o 9 (Ἐννεάς), último número primo até ao 10 e símbolo da totalidade (O'MEARA 2010: 15-16). A questão fulcral é que a organização de Porfírio torna a obra bastante mais complexa e circular, os tratados originais seguem temáticas mais contínuas. Contudo, Porfírio entendeu aplicar aos textos de Plotino o próprio princípio de agregação das partes até à unidade absoluta, que seria o conhecimento.

35. BENOIST-MÉCHIN 2006: 213.

influenciado pelo neoplatonismo, nomeadamente de Plotino³⁶. O seu próprio projeto administrativo – a unificação entre o ocidente e o oriente, sob o signo de *Sol Invictus*, molda-se vagamente no conceito de unidade plotiniana.

Do ponto de vista artístico, o neoplatonismo recupera o conceito de abstração: para Plotino, a cor e a luz são as abstrações mais exemplificativas. A noção de belo seria uma reação do intelecto a um estímulo exterior que o fizesse recordar, como reminiscência, uma contemplação que a alma houvera tido anteriormente no mundo imaterial da *Forma*³⁷; a diferença de reações de cada indivíduo ao belo seria apenas aparente, pois, numa progressão de conhecimento, todas as almas redescobririam a essência da beleza que as conduzirá ao fim último, que é o *Uno*.

Deste modo, o reconhecimento da beleza é um processo também de gradação geométrica: ponto – linha – superfície – sólido; a sintetização do belo poderia ser, pois, o processo inverso: do sólido geométrico (representação conceptual do *Uno*) para a parte mais ínfima, o ponto, sendo que o ponto é, na verdade, o *símbolo* que desperta a sugestão de belo. Pode ser uma abstração (como uma forma geométrica ou a música), mas também pode ser uma estilização, um modelo não mimético do belo total, com tendência, aliás, para a bidimensionalidade: a linha e a superfície.

A expressão artística numismática, a partir de meados do século III, inicia, precisamente, uma tendência para a

estilização, a redução dos elementos às suas formas mais simbólicas. Um dos momentos de grande aproximação com a doutrina de Plotino é, no nosso entender, as amoedações da Tetrarquia (figuras 29-32): as várias partes que compõem o corpo do governo (no caso, dois imperadores, Augustos, e dois auxiliares, Césares) acabam por ser representadas quase de forma simbólica, para que cada um deles não se sobreponha ao outro e sejam percecionados como um todo.

Posteriormente, o retrato na Dinastia Constantina foi apurando a noção de estilização, ensaiando uma nova expressividade onde a carga simbólica (cristã, maioritariamente, mas também pagã, durante a exceção de Juliano) acaba por substituir quase totalmente os antigos elementos realistas e miméticos.

Ainda no século IV, nas vésperas do saque de Roma por Alarico, Santo Agostinho, nas *Confissões* (X 34), refletia e lamentava que “as belezas que passam da alma para as mãos do artista, procedem daquela Beleza que está acima das nossas almas e pela qual a minha alma suspira de dia e de noite. Mas os artistas e amadores destas belezas externas tiram desta suma Beleza apenas o critério para as apreciarem”. O caminho depois dele seria precisamente o de estilização ainda maior, o trilha bizantino para levar o artista a indicar apenas a Beleza que está acima da alma, para que a alma, e não o critério, a reconheça.

A partir daí, a tendência crescente, dentro do cristianismo, para a abstração, a representação do conceito e não da

36. BENOIST-MÉCHIN 2006: 44-45.

37. O'MEARA 2010: 106.

realidade (da *Cidade de Deus* e já não a *Cidade dos Homens*), acentuar-se-á ainda mais profundamente, abrindo caminho para a estilização bidimensional e iconográfica, do mundo bizantino.

Em meados do século VI, a propósito da contramarcha justiniana³⁸, o Império Bizantino, a partir da iniciativa de Justiniano, que reconquistou parte da África romana e restaurou, já em território italiano, o centro cultural de Ravena e com ele a redignificação do latim como língua culta, em prejuízo do grego, a numária bizantina retoma a legenda em latim, tentando recuperar o conceito de Império Romano que vigorou antes do saque de Odoacro a Roma, em 476. Contudo, apesar do recurso ao latim (figura 38) a conceção estética da numária bizantina já pertence, absolutamente, ao novo paradigma. Mesmo a recuperação estilística (não da legenda, mas do tipo monetário) de Constantino IV, já na segunda metade do século VII, não passou de uma ideia, um pouco imitativa (figura 39) do numerário romano do início do século V³⁹.



Figura 28 – Antoniniano de Cláudio II, o Gótico, emissão de Roma, de 270 (Sear 3222).

Efigie raiada e couraçada de Cláudio, à direita; no reverso, Vitória em pé, à esquerda, com uma coroa de louros. Cunhada no ano da morte de Cláudio, com cinquenta e cinco anos, mas também do filósofo Plotino. Esta série de antoninianos (dois denários) anuncia já um novo movimento estilístico: o retrato procura preservar a tradição romana do realismo, mas o reverso caminha já para a estilização do tema; se bem que a roupagem ainda revele os drapeados, a figura é representada em linhas muito simples e inacabadas; as asas, por exemplo, são mais sugeridas que definidas.



Figura 29 – Argenteu de prata, cunhado em 294, em Roma, por Diocleciano.



Figura 30 – Argenteu de prata, cunhado em 295, em Ticinium (Pavia) por Galério.

38. BANNIARD 1989: 22-23.

39. A propósito do recrudescimento do modelo latino, proposto por Constantino IV (668-685), é interessante referir que o seu pai havia visitado Roma em 663 (foi aliás, o último imperador bizantino a fazê-lo) e lá saqueou diversas antiguidades arqueológicas que levou para Constantinopla (BANNIARD 1989: 229); trinta e cinco anos depois, em 698, Cartago cairia nas mãos dos muçulmanos e o Império Bizantino nunca mais recuperaria a sua última vertente ocidental latina.



Figura 31 – Argenteu de prata, cunhado em 294-295, em Nicomédia, por Maximiano.



Figura 32 – Argenteu de prata, cunhado em 294-295, em Antioquia, por Constâncio Cloro.

Toda a série de argenteus acima exposta, ressaltando a identidade dos emissores (Diocleciano Augusto e Galério César e Maximiano Augusto e Constâncio César), apresenta, no anverso, a cabeça laureada e barbada de cada tetrarca, virada à direita, e, no reverso, os quatro, em frente à porta de uma cidade muralhada, num ritual sacrificial conjunto, sobre um trípede, que celebra, no caso de Diocleciano, a virtude militar (VIRTVS MILITVM) e, nos restantes, a vitória sobre os sármatas (VICTORIAE SARMATICAE). Toda a imagética e retratística é, além de estilizada, padronizada. Sem a leitura da legenda do anverso, não seria possível (salvo ligeiras nuances estilísticas) distinguir uma personalidade da outra. Isto é, o que está representado não são os governantes, enquanto indivíduos. Pelo

contrário, a representação acaba por recriar mais uma *ideia*, um *conceito* geral de imperador (ou auxiliar), propondo a sugestão, através das mãos e olhos do povo – os que usam o dinheiro – que cada um dos tetrarcas é igual ao outro, não havendo distinção significativa entre cada um. Trata-se, naturalmente, de um programa político da Tetrarquia, contudo, o substrato estético conceptual que subjaz a esta opção é o do princípio plotiniano de representação sugestiva/simbólica do *Belo*, de iluminação sobre cada uma das partes que permita a percepção remanescente do universo superior da *Forma*.



Figura 33 – Áureo de Licínio, emissão de Nicomédia, de 321-322. No anverso, retrato frontal do imperador, envergando couraça e capa drapejada; no reverso, uma representação, também frontal, de Júpiter, com cetro e vitória e uma águia com coroa de louros aos pés, sobre uma cartela com a inscrição STC.X./SIT.X. (*Sicut quinquennialibus/Sicut decennialibus*, “assim por cinco anos, como por dez anos”). A representação frontal do retrato, bem como do tema do reverso, é uma inovação do século IV. Num primeiro momento, não teve grande continuidade, porém, a partir do século V e, sobretudo, no universo bizantino, tornou-se o padrão da representação retratística.



Figura 34 – Fólis em bronze de Constantino I, emissão de Constantinopla, de 327. Anverso, cabeça de Constantino laureada, à direita; no reverso, o lábaro, com cristograma ou crismão, espetado sobre uma serpente. A representação do retrato, já pouco ou nada realista, é bastante estilizada (de realçar as linhas verticais paralelas das fitas das láureas e do pescoço, bem como o contorno da base da cabeça e as linhas do cabelo). O tema do reverso, já de natureza cristã, representa a luta contra o mal (será a heresia), numa composição, onde se inclui a legenda SPES PVBLIC/A, de simbolismo mais gráfico que descritivo. A volumetria das letras denota uma acentuação grande das serifas, o próprio X, de MAX (*Maximus*) foi aberto em forma de suástica, revelando a intenção simbólica e representativa das letras, mais do que o seu imediato valor fonético.



Figura 35 – Grande bronze (provavelmente um múltiplo de maiorina) de Juliano II, o Apóstata. Emissão de Constantinopla, cunhado entre 361-363. No anverso, efígie barbada e togada de Juliano, com diadema de pérolas; no reverso, um touro, à direita, com duas estrelas sobrepostas (Vénus e o Sol?). Juliano, bisneto

ou trineto de Cláudio II e neto de Constâncio Cloro, um dos tetrarcas (figura 32), procurou restaurar o paganismo clássico, a partir de um princípio filosófico muito influenciado pelo neoplatonismo e pelo culto de Mitra, no campo ritualístico. Neste retrato, Juliano é representado com a barba filosófica, invocativa de Marco Aurélio (figura 23), mas também em estilo estilizado com tendência bidimensional. O tema do reverso é o touro de Mitra, com dois astros sobrepostos, o Sol (símbolo mitral) e talvez o planeta Vénus, como referência ao princípio de união e perpetuidade entre a noite e o dia.



Figura 36 – Siliqua em prata de Teodósio I, o Grande. Emissão de Constantinopla, 379-383. No anverso, efígie, à direita, do imperador togado e com diadema de rosetas. No reverso a inscrição votiva VOT X/MVLT XX (*Votis decennialibus multis vicennialibus*, “votos pelos dez anos [de governo] e pela renovação até aos vinte”) dentro de uma coroa de louros. Moeda cunhada no final do século IV, num momento em que tanto São Jerónimo como Santo Ambrósio (já bispo de Milão) eram referências vivas e culturais no mundo cristão. O próprio Santo Agostinho, ainda antes da conversão, escrevera o, agora perdido, *Do belo e do conveniente*, em 380 (*Confissões* IV 13). Apesar do traço estilizado, nota-se algum recrudescimento tecnicista na abordagem do retrato, não só pelo tratamento dado às roupagens, mas mesmo em termos de representação da face

do imperador. Seria este o dinheiro que circulava quando Agostinho escreveu o seu comentário sobre a passagem da *Beleza suprema* para as mãos dos artistas tecnístas.



Figura 37 – Sólido de Teodósio II, emissão de Constantinopla, 420-422. No anverso, em posição quase frontal (há uma ligeira rotação para a direita), o imperador equipado com couraça, lança, escudo e capacete perolado na cabeça; no reverso, a Vitória segurando uma cruz encastrada de pedraria. Um século depois dos primeiros ensaios do retrato frontal (figura 33), esta disposição passou a ser a norma para as moedas de ouro e pontualmente usada no bronze. Seria este modelo gráfico, agora mais profusamente decorado, o padrão que viria a inspirar a cunhagem bizantina.



Figura 38 – Grande fólis de Justiniano I, emissão de Constantinopla, 541-542. Anverso, efigie frontal de Justiniano com capacete e couraça, segurando um globo crucífero na mão direita; reverso, composição da legenda em torno da letra M, encimada por uma cruz. Depois de recuperar Cartago dos visigodos e a Lombardia e Ravena dos ostrogodos, Justiniano pretendeu

relançar a tradição cultural latina no seio do Império Bizantino. Exemplo disso foi a adoção, em latim, da titulatura tradicional do dominato, visível na legenda do anverso da moeda: DN IVSTINI-ANVS PP AVG (o correto seria PF AVG – *pius et felix Augustus* – figuras 35-37), contudo, e é sintomático no erro da legenda da moeda, bem como no estilo inseguro das letras, o universo latino já não era familiar aos moedeiros de Constantinopla. O resultado da composição parece, pois, pouco consciente de si e algo artificial. No reverso, a composição ANNO XV (décimo quinto ano do reinado de Justiniano), na vertical, e as marcas da casa da moeda A (primeira) e CON(*stantinopolis*) no exergo são forçadamente em caracteres latinos, mas revelam que o traço habitual seria o grego. A letra M é o numeral grego 40, valor pelo qual circulava a moeda.



Figura 39 – Sólido de Constantino IV, emissão de Constantinopla, 674-681. No anverso, o imperador de frente, com barba, couraça, escudo, lança e capacete; no reverso, os seus irmãos Heráclito e Tibério em pé, junto a uma cruz e portando cada um globo crucífero. O estilo revivalista da moeda pretende invocar os sólidos do século V (figura 37), mas a representação é inteiramente sugestiva, já sem procurar qualquer tipo de elemento técnico clássico.

Conclusão

Em aproximadamente mil e cem anos de amoeção, procuramos traçar linhas de continuidade e de rutura estilística que marcaram aquilo que genericamente se designa por Antiguidade Clássica. O resultado, ainda que evidentemente incompleto e necessariamente redutor, permitiu-nos, ainda assim, perceber que as transformações estilísticas, os modelos conceptuais inerentes a cada tendência e o próprio substrato político de cada época são suficientemente diferenciadores para que possamos afirmar, como Vagi⁴⁰, que houve uma *longa continuidade* das características da moeda, até mesmo dentro do Império Romano. A haver continuidade, é meramente em termos de produção e de organização do sistema, mas em termos estilísticos as ruturas são bem visíveis.

Por outro lado, um dos pontos que mereceria ainda ser tratado, como forma de melhor compreender as mutações estilísticas, bem como as respetivas influências conceptuais, seria uma análise de diferenciação dos estilos monetários um pouco pelas províncias. Isto é, o estilo da mesma série monetária cunhada em Alexandria não é necessariamente igual ao da produção de Lugdunum, por exemplo. Contudo, as diferenças perceptíveis estariam, no nosso entender, mais relacionadas com a qualidade dos artífices do que propriamente com diferenças de modelos subjacentes. Uma análise dessa natureza levar-nos-ia para a reflexão e descrição de técnicas de produção

e escolas artísticas locais que imporiam a este trabalho uma dimensão que ele não pode ter.

Por outro lado, sentimos também a lacuna na análise do retrato feminino, sobretudo na moeda romana. Com efeito, além dos imperadores, ou herdeiros diretos à púrpura imperial, foi comum, durante praticamente todo o império, o retrato de outros membros da família, nomeadamente as imperatrizes. O retrato imperial feminino, se bem que cingido pelas mesmas premissas estilísticas da época dos retratos masculinos, apresenta algumas nuances e particularidades interpretativas que mereceriam, de igual modo, uma reflexão, nomeadamente no campo da inscrição de elementos simbólicos (como o crescente lunar, a introdução de alguns animais, como os pavões, o tipo de toucado ou de véu, etc.) e mesmo elementos textuais, como a inscrição de adjetivação de virtuosismo nas legendas das moedas, por exemplo.

Em todo o caso, cremos que, de um modo muito sintetizado, podemos traçar uma correspondência simples entre os princípios e correntes artísticas que moldaram as grandes obras da Antiguidade e a sua manifestação nas moedas. Correspondência esta que poderá permitir, em abordagens futuras, uma inclusão mais consistente de material numismático nos estudos de representações estilísticas no contexto da História da Arte.

40. VAGI 1999: 18.

Bibliografia

Textos clássicos

AGOSTINHO DE HIPONA (1990). *Confissões*. Braga: Editorial A.I.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1990). *Hélade. Antologia da cultura grega*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Instituto de Estudos Clássicos.

PLÍNIO, O VELHO (1953). *História natural* (liv. XXXIV). Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres".

SUETÓNIO (2005). *As Vidas dos Doze Césares* (vol. I). Lisboa: Edições Sílabo.

Estudos

BANNIARD, MICHEL (1989). *Génesse cultural da Europa*. Lisboa: Terramar.

BENOIST-MÉCHIN (2006). *Imperador Juliano, o filho do Sol*. Lisboa: Ésquilo.

BOARDMAN, John (2008). A pursuit of art in miniature. *Apollo*: 57-61. Disponível para consulta em <http://www.beazley.ox.ac.uk/archive/boardman2008.pdf>.

DAHMEN, Karsten (2007). *The legend of Alexander the Great on Greek and Roman coins*. Londres – Nova Iorque: Routledge.

ECO, Umberto (1968). *La definizione dell'arte*. Milão: Mursia.

____ (2004). *História da beleza*. Lisboa: Difel.

GIBBON, Edward (2010). *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*. Barcelona: Debolsillo.

GRANT, Michael (1995). *Art in the Roman Empire*. Londres: Routledge.

JANSON, Horst Waldmar & Anthony F. JANSON (2004). *History of art. The Western tradition*. Londres: Pearson Education.

O'MEARA, Dominic J. (2010). *Plotino*,

Introduzione alle Enneadi. Bari: Edizioni di Pagina.

REBUFFAT, François (1996). *La monnaie dans L'Antiquité*. Paris: Picard.

SEAR, David (1988). *Roman coins and their values*. Londres: Spink.

VAGI, David L. (1999). *Coinage and History of the Roman Empire*. Sidney, Ohio: Coin World.