

GÉNESE DO PROCESSO CRIATIVO E CONDIÇÃO SOCIAL DO ESCULTOR NA SOCIEDADE ROMANA

*GENESIS OF THE CREATIVE PROCESS AND SOCIAL STATUS OF
SCULPTOR IN ROMAN SOCIETY*

Luís Jorge Gonçalves

**Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Centro de Investigação e Estudos
em Belas-Artes**

RESUMO

Na época romana o escultor era parte de uma cadeia produtiva, onde não havia lugar ao processo criativo, como o entendemos nos nossos dias. Neste sentido, aborda-se neste texto como a sociedade romana olhava para o processo criativo e para o seu estatuto no interior duma sociedade em que a imagem, particularmente a escultura, tinha uma função social de grande importância.

Palavras-chave: Criatividade. Escultor. Imagem. Roma

ABSTRACT

In Roman times the sculptor was part of a supply chain, where there was no place to the creative process, as we understand it today. In this sense, we discuss in this text as Roman society was looking at the creative process and its status within a society in which the image, particularly sculpture, had a social function of great importance.

Keywords: Creativity. Sculptor. Image. Rome

“É necessário ter em conta que a ideia romana de escultura não correspondia à ideia moderna de uma “escultura criativa”, mas à aplicação de modelos já ensaiados”.

Hölscher 1993: 13.

Introdução

Virgílio em a “Eneida” refere que os romanos deviam seguir o modelo artístico criado pelos gregos, dado que já tinham criado formas vivas a partir do bronze e do mármore. A função do romano era fazer a guerra, estabelecer as condições da paz e governar. Esta afirmação escrita durante a época de Augusto, no final do século I a.C., reflete um pensamento e uma ação social sobre a arte (GONÇALVES, 2007).

Na sociedade romana a imagem tinha grande importância. Eram muito abundantes, tanto em contextos domésticos, como em espaços públicos. As figuras mais abastadas, os membros de uma “classe média” e mesmo os mais pobres, tinham imagens de divindades, ou retratos privados, cujo material seria de acordo com a capacidade económica: argila; bronze; mármore, o material mais caro; ouro ou prata, entre outros (NOGALES BASARRATE 1997; NOGALES BASARRATE; GONÇALVES, 2004a; 2004 b; 2006).

Neste contexto, o escultor tem grande importância social, porque a sociedade quer imagens, para recordar ou ver um ente querido (como as nossas fotografias), para venerar uma divindade, para prestar culto ao imperador e ao Estado, para expressar a sua visão da eternidade. A escultura romana também foi inventiva e criou modelos, embora estivesse subordinado a protótipos helénicos, o caso do contraposto de Policletos. São os casos das figuras dos togados, dos retratos, das esculturas funerárias, respostas escultóricas às necessidades sociais e políti-

cas (GONÇALVES, 2004 e 2007).

Existe ainda uma constante renovação dos modelos, por exemplo, as estátuas dos togados foram sendo renovadas, com diferenças nos componentes do panejamento e que hoje permitem datações sobre a sua execução (GONÇALVES, 2004).

Como se afirmou na frase inicial ao escultor romano não se pedia criatividade, mas aplicação de modelos já ensaiados. No entanto, a observação da realidade e a transformação do gosto, eram parte da gênese criativa dos escultores.

1. Gênese criativa

“Um nobre romano não devia desenhar, pintar ou esculpir, sendo a escultura, como trabalho físico, fastidioso e sujo, mais censurável ainda” (PLÍNIO XXXV, 20). Este pensamento, expresso por Plínio, filiava-se numa visão do mundo intelectual da Antiguidade. Segundo Platão, o trabalho do pintor ou do escultor, por ser manual, não era provido de inspiração divina (KRIS; KURZ, 1988, p. 46; TRILLMICH 1994, p. 101; PEKÁRY, 1995, p. 262) e a gente respeitável, particularmente cavaleiros e senadores, não podiam exercer uma atividade artística. O estatuto de inferioridade dos escultores está patente nas poucas referências a estes artistas na sociedade romana (MULLER-DUFEU 2002) o que é, só por si, revelador do seu estatuto social. Cícero, Plutarco, Luciano ou Séneca (TRILLMICH, 1994, p. 101-102), em momentos diferentes da história de Roma, referiram que a escultura não era uma ocupação honrada em Roma. Para Kris e Kurz (1988, p. 46) a prova de tal atitude encontra-se nos escritos de Luciano ou de Séneca: “Veremos as imagens divinas, podemos rezar e sacrificar a elas, contudo desprezamos o escultor que as

fez”. Ainda para Séneca as tarefas dos artesãos eram vis e vulgares “nada tendo a ver com as verdadeiras qualidades do homem” (MOREL, 1992, p. 181). Mesmo a incontestável atracção pela obra de arte não consegue eliminar o desprezo pelo estatuto do artista: “Mesmo se algo nos encanta, não é necessário desejar emular o seu criador” (Plutarco, Péricles, cap. 2)” (KRIS; KURZ 1988: 46). Para Cícero, a “loja do artesão não se concilia com a condição de homem livre e todos os artesãos praticam um ofício vil” (MOREL 1992: 181).

Plínio ofereceu pouca informação sobre os escultores romanos, seus contemporâneos, mas demonstrou admiração pelos grandes artistas gregos. As biografias de Plínio centram-se no que Kris e Kurz (1988, p. 22) designam de “anedota de artistas”.

No entanto, houve autores antigos que manifestaram outra atitude mental, face ao trabalho do escultor. Calístrato saiu deste dogma, ao considerar que os escultores eram equiparados com os poetas e um receptáculo humano de inspiração divina. Segundo Calístrato “Não é somente a arte dos poetas e dos prosadores que recebe a inspiração quando o poder divino dos deuses cai sobre as línguas, não; as mãos dos escultores, quando se lhes infundiu o dom de uma inspiração mais divina, dão expressão a criações, cheias de sua loucura. Assim, Escopas, movido como estava por certa inspiração, conferiu a produção da sua estátua ao divino frenesim que ele levava” (BARASCH, 1996, p. 41).

Para Arnold Hauser (1954, p. 202), o mundo antigo, levado a resolver a contradição entre o desdém pelo trabalho manual e a alta estima em que tinha a arte, como veículo da religião e de propaganda, encontrou a solução numa separação do conceito de obra de arte e a personalidade do artista, venerando a criação e desprezando o artista. G. M. Richter (1950, p.

61) afirmou ainda que o romano, por não ter a ambição de criar obras escultóricas originais e contemporâneas, como aconteceu na literatura, estavam a desvalorizar o escultor. Para Richter não há nomes de escultores latinos como os há nas obras literárias, como Virgílio ou Horácio, dois símbolos das letras romanas, que escreveram sobre a sua admiração pelos escultores gregos.

Nos princípios do século II a.C., quando os romanos chegaram ao Mediterrâneo Oriental (TOYNBEE, 1951, p. 45.), Atenas, para além de Rodes e Delos, já era reconhecida como uma grande escola e como centro de escultores do mundo helenístico. Plínio ofereceu-nos uma lista de escultores gregos da segunda metade do século II a.C., que trabalharam para Roma. Este reconhecimento do papel, especialmente do artista na Grécia foi muito tardio e contra a opinião generalizada (KRIS; KURZ, 1988, p. 18). Nos últimos cinquenta anos da República, a maior parte dos escultores gregos que vieram trabalhar para Roma eram, predominantemente, atenienses, mas também do sul da Itália (GONÇALVES, 2007).

2. Estatuto social

A actividade escultórica era exercida pelos membros de estratos sociais subordinados urbanos ou *plebs*, que incluía homens livres, libertos, servos ou escravos, constituída por membros da mesma família, em sucessivas gerações (MOREL, 1992, p. 181). Une-os o predomínio da estatuária grega, como modelo a copiar e a exportar comercialmente (SÁNCHEZ MORENO; LUJÁN DÍAZ, 1994, p. 89-90).

No campo da produção, o copista em Roma era um copista comercial, existindo em Atenas e em Roma uma indústria, um artesanato es-

pecializado e com habilidade técnica, para responder a um gosto de mercado (HÖLSCHER, 1993, p. 8). O seu sistema de aprendizagem levava-os a procurar uma uniformidade em todas as obras e, em particular, das mais famosas, que se repetiam indefinidamente. Um facto curioso é de não existir, em latim, distinção entre o nome que designa artista-criador e o copista (SÁNCHEZ MORENO; LUJÁN DÍAZ, 1994, p. 82). Mas, na sociedade romana, o verdadeiro autor de uma obra de arte não foi aquele que a modelou, mas o comitante (MOREL, 1992, p. 184), que a pagou e imprimiu na obra os seus gostos e a sua ideologia.

O mundo antigo não tinha a dualidade moderna de arte/ofício e de artista/artesão. Os artistas eram considerados simples trabalhadores manuais (GIMENO PASCUAL, 1988, p. 5-6). Gimeno Pascual defendeu que o escultor era considerado como um *faber*:

[...] un obrero o artífice, equiparable en consideración y estima social a un opifex o trabajador creador manual o a cualquier otro artesano. Los escultores, más concretamente los trabajadores de la piedra, se denominan lapidarii (trabajadores de la piedra en general) y marmorarii (que alude únicamente al trabajador do mármore). Ambos términos se aplican tanto al cantero, como al que prepara bloques para la construcción, manufacturas en mármol en un taller, o también obras escultóricas. [...] finalmente, otro término utilizado, statuaris, identifica al artesano que ejecuta o realiza estatuas, independientemente del tipo de estatuas que realice (políticas, religiosas, etc.); en esto se diferencia del artista que hace imágenes o signa, cuya especialidad no viene definida por la forma, sino por el tipo de representación (pintada, en relieve o bulto redondo (GIMENO PASCUAL, 1988, 5-6).

No mundo romano, o termo *artifex* significava

um amplo grupo de trabalhadores das artes, como bronzistas, pintores, escultores, vidreiros, mosaístas, oleiros e arquitectos. O prefixo *ars* aplicava-se indistintamente aos conhecimentos mais técnicos e específicos que hoje designamos de “artesanato”, de “técnica” e de “arte” (MOREL, 1992, p. 182).

As fontes latinas não são muito abundantes na referência ao escultor/*artifex* (SÁNCHEZ MORENO; LUJÁN DÍAZ, 1994, p. 82), dado que importava mais a obra escultórica ou artística que o papel ou relevância do escultor. Ao mais alto nível estavam os *sculptores* que realizavam obras de superior qualidade, ainda que socialmente estivessem equiparados aos outros artesãos, devido à sua condição de *fabri*, e também menos habilitado que os *pictores*, entre outras razões, as económicas, dada a frequente escassez de material, muito dependente das importações de mármore, cujo alto preço era reflexo dos gastos de transporte (RODRÍGUEZ, 1999, p. 64).

A partir do final do século I a.C., os escultores agruparam-se em *collegia*, integrados por membros unidos por laços duma profissão comum, independentemente da sua finalidade (SÁNCHEZ MORENO; LUJÁN DÍAZ, 1994, p. 91). Estes *collegia* ocuparam um lugar importante na densa rede de grupos e de classes da sociedade romana, não tendo objectivos meramente profissionais, garantiam ao artesão a certeza dum funeral decente, o prazer do convívio e uma participação coletiva na vida pública. Perante um Estado longínquo, perante a cidade, onde somente podia aspirar a papéis de figurante numa sociedade que não valorizava o seu trabalho, o artesão isolado não valia nada, mas era no *collegium* que podia ambicionar afirmar-se e, era aí que tinha um local de reunião, a sua *schola*. Se o cidadão rico se afirmava num município, o artesão afirmava-se no *collegia* (MOREL, 1992, p. 201).

A assinatura utilizava-se na Antiguidade para autenticar documentos e era a caracterização individual da pessoa. Nas esculturas não foram frequentes as assinaturas, aparecendo muito ocasionalmente,

envolvendo no anonimato os seus autores. As assinaturas dos artistas gregos do século IV a.C. foram as primeiras manifestações da fama que os artistas tiveram e as referências dispersas na literatura do período clássico foram precursoras das biografias de artistas que surgiram como género literário autónomo no período helenístico e se desenvolveram no período romano (KRIS; KURZ, 1988, p. 18).

Quando surgem, são constituídas por letras ou por marcas (SÁNCHEZ MORENO; LUJÁN DÍAZ, 1994, p. 94). Em Roma, a paixão pelas criações gregas determinava o preço e a assinatura, ou a marca, eram um meio de propaganda comercial, não sendo raro o fenómeno da falsificação das assinaturas de alguns artistas e oficinas. Outras vezes, podia aparecer a designação *ex officina*, que indicava uma produção de obras em série, sendo natural que as obras não se assinassem com o nome do autor ou do artesão, mas sim com a marca da oficina, por vezes, autênticas grandes empresas (RODRÍGUEZ, 1999, p. 64). No entanto, existiu o êxito do artista, motivado pela qualidade da obra escultórica, como as estátuas do teatro ou do *forum*, que podiam provocar a admiração da população (SÁNCHEZ MORENO; LUJÁN DÍAZ, 1994, p. 84), pela boa execução técnica e pelas formas plásticas que se enquadravam no imaginário (GOMBRICH, 2000, p. 143-144).

A assinatura foi mais comum no Mediterrâneo Oriental onde os mestres gregos, que dominavam a técnica e a psicologia do gosto helenístico (BIEBER, 1977; KLEINER, 1992, p. 4-5; SÁNCHEZ MORENO; LUJÁN DÍAZ 1994, p. 96), procuravam marcar a diferença. O resultado é que existem, no Oriente, obras públicas assinadas, onde se identificam os nomes de *Leochares*, *Cephisodotos* e *Antiquotus*. Também na Itália predominam os nomes gregos: *Apollonius*, *Glaucon*, *Criton*, etc. Os nomes latinos são mais raros, mas a sua presença aumentou a partir do século II, caso de *Aristus Antiochus Fecit* e *Lucius Antonius Synerus* (KLEINER, 1992, p. 4-5). Entre os escultores-retratistas e os executantes de monumentos funerários foram raras

as assinaturas, talvez por serem realizadas por artesãos de origem local, ou por serem aprendizes menos habilitados que os mestres gregos.

O preço da mão-de-obra é um aspecto sobre o qual não existem dados e que não foi mencionado nos textos literários e jurídicos, por não interessar nem à sociedade, nem ao direito romano. Há duas questões que se prendem com esta problemática: a primeira é o impacto que a produção de escultura tem numa comunidade, particularmente numa cidade; a segunda é o que ganham os artistas (MOREL, 1992, p. 193).

No substancial, as fontes sobre os artesãos estão contidas em três tipos de documentos: os textos que citam os artesãos, produzidos pelos eruditos clássicos que tinham uma visão socialmente negativa do trabalho manual; as inscrições que os artesãos nos deixaram; os produtos que executaram (MOREL, 1992, p. 182).

Conclusão

A questão da Gênese da criatividade, no escultor romano, deve ser colocada num contexto social em que o escultor tinha uma posição que não era de criador artístico, mas de artífice que reproduzia modelos escultóricos de grande necessidade social.

As suas obras refletem grande mestria técnica, nos casos dos grandes centros artísticos, ou qualidade técnica média e fraca nas periferias do império. Necessariamente temos uma gênese da criação artística ligada ao contexto e necessidade social, de cada época e de cada lugar do império.

Estas abordagens são importantes para um olhar de como cada momento da história se olhou para os artistas e para a gênese da sua produção criativa. Hoje o artista munido de ferramentas teóricas, de conhecimentos histórico-artísticos, de política, de filosofia e de ferramentas tecnológicas, para além de percursos de vida pessoais, pode imaginar e sonhar, sendo valorizado o seu processo inovador de leitu-

ra social, que é a arte. O artista também responde a encomendas, que o podem condicionar, nos temas, nas tecnologias empregues. Devido a essas restrições pode-se confundir com o artista romano? Penso que não, na cultura Ocidental. Mas noutras culturas o papel social do artista continua, como na época romana.

No contexto Ocidental deixa de ser artista, mas no contexto das suas sociedades é visto como artista. É o caso dos pintores de *Rickshaws* (riquexós) no Bangladesh, onde a arte da pintura corresponde a um saber familiar que é socialmente necessário naquela sociedade, mas que na sociedade Ocidental não seria reconhecido.

Este olhar sobre o escultor na sociedade romana é ainda um olhar sobre a contemporaneidade, noutras sociedades dos nossos dias.

Referências

- BARASCH, M. **Teorías del Arte: De Platón a Winkelman**. Madrid: Alianza, 1996.
- BIEBER, M.. **Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art**. New York: University Press, 1977.
- GIMENO PASCUAL, H. **Artesanos y Técnicas en la Epigrafía de Hispania**. Barcelona: Universidad de Bellaterra, 1988.
- GOMBRICH, E.H. **The Image e The Eye**. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon Press, 2000.
- GONÇALVES, L. J. Técnicas Escultóricas Romanas: Esculturas do território Português. In: NOGALES BASARRATE, T. (ed). **Materiales y Técnicas Escultóricas en Augusta Emerita y Otras Ciudades de Hispania**. Cuadernos Emeritenses 20. Mérida, pp. 273-290, 2004.
- GONÇALVES, Luis Jorge. **Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano**. Mérida, 2007.
- HÖLSCHER, T. **Il Linguaggio dell' Arte Romana**. Un Sistema Semantico. Torino, 1993.
- HAUSER, A. **História Social da Arte e da Cultura I**. Lisboa, 1954
- KLEINER, D. E.E. **Roman Sculpture**. Yale, 1992.
- KRIS, E.; KURZ, O. **Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista**. Lisboa, 1988.
- MOREL, J.-P. O Artesão. In: GIARDINA, A. (ed.). **O Homem Romano**. Lisboa, 1992, p. 179-202.
- MULLER-DUFEU, M. **La Sculpture Grecque. Sources littéraire et Épigraphiques**. Paris, 2002.
- NOGALES BASARRATE, T. **El Retrato Privado en Augusta Emérita**. Badajoz, 1997.
- _____; GONÇALVES, L. J. Imágenes Lusitanae: la plástica oficial de *Augusta Emerita* y su reflejo en algunas ciudades lusitanas. In: _____. (ed.). **Augusta Emerita: territorios, espacios, imágenes y gentes en Lusitania Romana**. Mérida, 2004 a, p. 285-338.
- _____; _____. Imagens e Mensagens. As Esculturas do Museu de Évora como Testemunho da Romanização. In: _____. CAETANO, Joaquim (ed.). **Imagens e Mensagens**. Escultura Romana do Museu de Évora. Évora, 2004 b, p. 33-39 e 60-106.
- _____; _____. Programas decorativos públicos de *Lusitania*: Augusta Emérita como paradigma en algunos ejemplos provinciales. In: NOGUERA, J. M. (ed.). Actas da V Reunião sobre Escultura Romana na Hispania, 2006.
- PLÍNIO. **Naturalis Historia**, livros XXXIV, XXXV e XXXVI. Madri: Esperanza Torrego, 1987.
- PEKÁRY, Th. Lo que nos Cuentan las fuentes Antiguas sobre los Retratos Romanos. In: ÁLVAREZ MARTINEZ, J. M.; CAZES, D.; TARRATS BOU, F. (ed.). **La Mirada de Roma**. Retratos romanos de los Museos de Mérida, Toulouse e Tarragona. Mérida/Toulouse / Tarragona, 1995, p. 260-271.
- RICHTER, G. M. **The Sculpture and Sculptores of the Greeks**. Oxford, 1950.
- RODRÍGUEZ, F. **El Trabajo en la Hispania Romana**. Madrid, 1999.
- SÁNCHEZ MORENO, E.; LUJAN DÍAZ, A. M. Observaciones en Torno al Escultor en la Sociedad Romana. Algunas Cuestiones sobre la Situación y Considera-

ción de los Artistas/Artesanos Romanos. In: **Artistas y Artesanos en la Antigüedad Clásica**. Cuadernos Emeritenses 8. Mérida, 1994, p. 73-100.

TOYNBEE, J. **Some notes on artists in the Roman world**. Oxford, 1951

TRILLMICH, W. El Escultor en la época Greco-Romana. In: **Artistas y Artesanos en la Antigüedad Clásica**. Cuadernos Emeritenses 8. Mérida, 1994, p. 101-118.