
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

O estatuto social dos artistas gregos

23

O tema de que vamos ocupar-nos foi aflorado nos textos antigos, pelo que toca aos artistas plásticos, sob a forma de comparação, de pequenas anedotas relativas a grandes homens políticos ou de um primeiro esboço de história da arte. Contudo, foi só no final do séc. XIX que os modernos começaram a interessar-se por ele. Recordemos somente a conferência pioneira, pronunciada em 1883 por J. Burckhardt, *Die Griechen und ihre Künstler*¹, à qual se seguiram muitos outros estudos até aos recentes trabalhos de Alison Burford (1972) e, sobretudo, de Andrew Stewart (1990). De passagem, o assunto tinha chamado a atenção de quase todos os investigadores que trabalham no domínio da história económica e social, à qual pertence acima de tudo. Mas não só nesse domínio, sobretudo numa sociedade como a da Grécia

¹ Encontra-se um esboço da sucessão destas obras em Bandinelli (1957: 1-17).

antiga, em que o culto do Belo se encontrava estreitamente ligado a todos os grandes valores de que ela se alimentava. Por conseguinte, não se pode formular um juízo com segurança acerca do assunto, senão tendo em conta o conjunto desses valores.

Por outro lado, temos de reconhecer que as fontes de que dispunham Burckhardt e outros historiadores são hoje muito mais numerosas e, sobretudo, muito mais objectivas. São as que decorrem de achados arqueológicos e epigráficos. Recordemos as mais importantes somente.

Primeiro que tudo, a grande quantidade de estátuas arcaicas e de vasos com inscrições dedicatórias e, além disso, contas e contratos, ou até mesmo relatórios da comissão encarregada de verificar o andamento das obras dos monumentos. Tinha-se tomado conhecimento do aparecimento dos artigos de W. B. Dinsmoor publicados no *American Journal of Archaeology* (1913; 1921). Depois, os estudos sobre as contas do Erectéion por G. P. Stevens, L. D. Caskey, H. N. Fowler e J. M. Paton (1927)², que trouxeram uma novidade notável, a saber, que cidadãos, metecos e escravos recebiam o mesmo salário pelo seu trabalho (se o dono embolsava os réditos dos escravos ou não, em nada altera os factos, como escreveu M. I. Finley (1973: 79-80)³. Conhecem-se também as do Pártenon, do Hefestéion, da Tholos de Epidauró, do terceiro Templo de Apolo em Delfos e do de Delos, bem como as da estátua de Athena Promachos.

Por outro lado, a oficina de Fídias em Olímpia, a que Pausânia tinha aludido (5.15.1), com as mesmas dimensões da estátua criselefantina de Zeus, de que se encontraram também alguns moldes, foi escavada pelos arqueólogos nos últimos decênios. Pode juntar-se-lhe doravante a oficina de marmorista encontrada na ágora de Atenas. Remontando a uma época muito mais antiga, poder-se-ia falar das dos pintores da Cadmeia em Tebas, do Palácio de Cnossos e do de Festos.

² A bibliografia principal sobre o assunto pode ver-se em Lauter (1974: nota 2). A discussão das contas do Erectéion figura ibidem: 12-15 (em apêndice ao mesmo livro encontram-se os textos de inscrições relativas a diversos edifícios, com tradução alemã de Lothar Semmlinger). Parte da tradução francesa das inscrições do Erectéion pode ler-se em Austin et Vidal-Nacquet (1973: 300-307).

³ Austin e Vidal-Nacquet (1973: 301) não estão tão seguros do destino do pagamento dos escravos: «Nenhuma diferença de salário se faz entre os escravos e seus donos, quando estes trabalham na construção; porém é verossímil, mas não certo, que o salário dos escravos fosse directamente recebido pelo senhor».

Mas são sobretudo as fontes epigráficas, de que há pouco falámos, que fornecem as informações mais seguras. «Tal como as fontes literárias — escreve A. Stewart (1990: I, 24) — os dados epigráficos podem tornar-se uma mina de ouro, se nos servirmos deles com imaginação. Permitem-nos ocasionalmente corrigir os testemunhos literários e muitas vezes completam-nos, sobretudo para os períodos arcaico e helénico [...] Um historiador da arte que os despreze fá-lo-á por sua conta e risco».

Em relação às fontes literárias, note-se que foram recentemente objecto de alguns estudos que puseram em questão o seu valor histórico, designadamente as da época romana tardia. É o caso das informações fornecidas por Plutarco na biografia de Péricles, que foram comparadas com os testemunhos arqueológicos, epigráficos e históricos por Nikolaus Himmelmann (1977), o qual demonstrou de maneira assaz convincente que a análise da escultura dos frisos e frontões do Pártenon não pressupõe que vários artistas tenham trabalhado sob a direcção e segundo um plano do mesmo mestre. De acordo com esse historiador da arte, Plutarco teria transposto para o séc. V os hábitos do seu tempo, tomando como modelo o papel que desempenhou o imperador Trajano junto do seu arquitecto Apolodoro de Damasco.

Se aceitarmos as conclusões de Himmelmann quanto à biografia de Plutarco em tudo o que diz respeito à história da arte, muitos outros mitos caem por terra. Um deles é a prisão ou o exílio de Fídias que, em consequência da inveja que despertava nos seus concidadãos, teria sido acusado de se representar a si mesmo, e Péricles também, no escudo da estátua da Athena Parthenos, ou então de ter deitado a mão a uma parte do ouro e do marfim que ornamentavam a referida estátua. Esta história, referida de forma assaz confusa na *Vida de Péricles* 31.2-5, foi posta em dúvida, no que respeita aos retratos, por vários especialistas, conquanto se encontre também em Díon Crisóstomo, *Or.* 12.6, em Pseudo-Aristóteles, *De Mundo* 339b, Valério Máximo 8.14.6 e Apuleio, *De Mundo* 32. J.J. Pollitt (1990: 54, n. 2), por exemplo, julga que poderia vir de uma tradição popular da época romana, ou seja, de um tempo em que o uso de retratos estava muito difundido. O mesmo historiador da arte recorda também a alusão, completamente diferente, de Aristófanes, *Paz* (605-609) e de dois escólios a esse passo, dos quais o segundo já põe em relevo os erros cronológicos de uma parte da historieta.

Acrescentemos que, se Fídias tivesse sido acusado de ter ficado com ouro e marfim em Atenas, não lhe teriam confiado uma tarefa idêntica em Olímpia numa oficina expressamente preparada de maneira a poder aí modelar e montar a estátua criselefantina de Zeus. Afigura-se antes que nos encontramos perante uma história de *hybris* castigada (a de ter ousado pôr o seu próprio retrato no escudo de Atenas), por um lado; por outro lado, perante o motivo que propomos denominar a queda de um homem notável (que se encontra também, noutros termos, nos grandes heróis gregos, como Milcíades, Temístocles, e que atinge talvez a sua expressão mais elevada em algumas histórias de Heródoto, como as de Cresos (I. 3032, 86-87) e de Polícrates (III. 4043). Se esta interpretação for correcta, pode bem servir para realçar a imensa glória que o escultor atingiu e, por consequência, a pôr em dúvida a validade, para a época clássica, dos preconceitos que Plutarco estadeia num passo célebre da *Vida de Péricles* 2.1:

O trabalho em coisas humildes proporciona, em si, um exemplo de frivolidade, em relação ao Belo, do esforço gasto com inutilidades. Nenhum jovem bem nascido, depois de ter visto o Zeus de Olímpia, deseja ter sido um Fídias; ou um Anacreonte ou Filémon ou Arquíloco, depois de se ter deleitado com os seus poemas. Pois não é forçoso que, lá porque uma obra nos dá prazer com o seu encanto, sintamos emulação por quem a executou.

Flacelière e Chambry (1990: 223) recordam ainda, no que concerne ao preconceito contra os artistas, um passo conhecido de Xenofonte, *Económico* 4.2.3. Em rigor, podíamos reforçar este ponto de vista por meio de alguns textos de Aristóteles na *Política* (sobretudo 1277b 1-7 e 1328b 37 1329a 2), que tratam da posição dos artífices (*demiourgoi*) em relação aos homens livres, os quais, diz ele, em certos países «não participavam outrora nas magistraturas, até que a democracia chegou ao extremo».

Não parece difícil reconhecer, neste último exemplo, o caso de Atenas. Basta abrir as comédias de Aristófanes ou os diálogos de Platão para nos apercebermos da participação de que gozavam os artífices na condução dos negócios da sua *polis* — isto, evidentemente para nos limitarmos, de momento, às fontes literárias. Se formos ainda um pouco mais longe neste sentido, veremos que os que se entregam à criação artística (e a distinção entre artista e artesão nem sempre é fácil, em consequência da imprecisão terminológica

do grego neste ponto — recorde-se somente que Fídias ainda é designado por *δημιουργός* no *Hípias Maior* 290a) podem tornar-se interlocutores de Sócrates, e até mesmo encontrar-se entre os seus discípulos. O exemplo que se pode dar deste último caso não é muito seguro e foi sempre objecto de discussão. Trata-se de um certo Apolodoro que introduz a narrativa do *Banquete* e que aparece também no *Fédon* 59a, 117b, como uma pessoa muito dedicada ao mestre e como um filósofo muito exigente, o qual poderia ser o escultor, também muito exigente para consigo mesmo, ao ponto de destruir as estátuas que não achava bem feitas, de que fala Plínio 34.81 e 86⁴. Em todo o caso, se procurarmos exemplos nos diálogos socráticos de Xenofonte, todos conhecem o de *Memoráveis* 3.10.1, onde Sócrates conversa com o pinto Parrásio, o escultor Clíton e o armeiro Prístias sobre a capacidade de melhor reproduzir o *ethos* da forma representada, seja por meio da pintura, da escultura ou das armas que modelam a forma do corpo. A respectiva convulsão é que é ao pintor que cabe o primeiro lugar da disputa.

Foi também à arte da pintura que recorreu Aristóteles, quando quis explicar na *Poética* 1460a 23, por meio de uma analogia com a arte, a importância relativa da acção e do carácter na composição da tragédia. «Com efeito», diz ele, «sem acção não há tragédia, e sem caracteres há. [...] Polignoto era um bom *ethographos*, ao passo que a pintura de Zêuxis não tem *ethos* algum». Polignoto, diz noutro passo (1448a 1), representava os homens melhores do que eram. Na *Política* 1340a 33 apelida-o de um artista *ethikos*.

Entre os mestres de retórica, a arte da pintura e da escultura são frequentemente postas em paralelo com a da palavra, justamente porque todas permitem mostrar talentos bastante variados. É o caso de Dionísio de Halicarnasso⁵ e sobretudo de Quintiliano que, no começo do cap. 10 do Livro XII, toma como ponto de partida a diversidade de estilo dos grandes pintores, e depois dos grandes escultores gregos. Pode perfeitamente dizer-se que se trata da opinião de um escritor romano da época argentea. Devemos todavia lembrar-nos que a opinião do seu contemporâneo Séneca, ao

⁴ G. de Santerre e Le Bonniec (1953: 262; 270) também põem em dúvida a identidade do filósofo e do escultor com este nome. Não esqueçamos que, segundo uma tradição já pouco segura na época romana (Plínio 36.32; Pausânias I.22.8, 9. 35-37) Sócrates teria sido autor das estátuas das Graças que estavam à entrada da Acrópole. Sobre este assunto, vide Pollitt (1990: 75).

⁵ Podem ver-se vários exemplos reunidos em Pollitt (1990: 224-226).

recusar-se a aceitar as Belas-Artes entre as Artes Liberais que conviriam à educação dos jovens (*Epistulae ad Lucilium* 88.18), como se fazia, sobretudo para a pintura, graças à influência de Pânfilo (Plínio 35.77), mostra, pela sua própria severidade, que ia ao encontro de uma prática que se tornara tradicional.

Um século depois de Quintiliano, Luciano compunha o seu discurso autobiográfico *O Sonho*, que apresenta sob forma alegórica o dilema em que se encontrara, ainda adolescente, quanto à escolha da sua carreira. Os pormenores são conhecidos: depois de uma discussão em família e de um início de aprendizado, mal sucedido, da arte de talhar a pedra em casa do tio, o rapaz avista em sonho duas personificações que vão tentar atraí-lo cada uma para seu lado, a Escultura (Ἐρμογλυφικὴ τέχνη) e a Retórica (aqui denominada Παιδεία, ou seja, a educação por excelência). Os argumentos delas giram quase exclusivamente em volta do desejo de glória e de prestígio, apoiados, de ambos os lados, por exemplos históricos. A segunda insiste na riqueza e consideração universal que ele alcançará se a seguir e, por último, é ela que leva a melhor.

Todos estes exemplos, já o sublinhámos, pertencem à época romana. Com efeito, se tornarmos à época clássica, encontraremos os de Xenofonte, *Memoráveis* I.4.2 e de Sócrates XV.2, que se prestam a discussão⁶. Ponhamos no entanto em evidência que o trecho de Xenofonte se encontra num contexto muito significativo, uma vez que se trata de responder a uma pergunta de Sócrates sobre quem mais admiramos pela sua σοφία. A resposta abrange cinco artes diferentes: a epopeia (Homero), o ditirambo (Melanípides), a tragédia (Sófocles), a escultura (Policleto), a pintura (Zêuxis).

As palavras σοφία e σοφία são das mais polissêmicas que há. Recordemos os seus princípios modestos na *Ilíada* (XV. 410-413) onde se fala do artesão que sabe erguer um mastro de navio, porque «conhece em toda a extensão a sua arte, por inspiração de Atena». «A sua arte» é aqui, sem qualquer dúvida, a arte do carpinteiro. Tratámos em outro lugar da evolução semântica de *sophia* (Rocha Pereira 1993: 228-255), e não é esta a ocasião de voltar ao assunto, salvo para dizer que continuamos a achar válida a teoria de Gladi-gow (1965: 19), segundo a qual teria sido sob influência de Sólon que este conceito se tornou um conceito geral para

⁶ Sobre este assunto, vide Stewart (1900: I, 70-71).

designar a capacidade humana de reconhecer as fronteiras a que está subordinada, tanto para as coisas como para os acontecimentos; e, além disso, que a sua associação à arte poética permanece sempre visível, por exemplo no *Hino Homérico a Hermes* 483 e 511, onde σοφία e τέχνη estão sempre juntas. Mantêm-se ainda na teorização de Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1141a 9, quando escreve que *sophia* se atribui aos artífices que seguem com a maior exactidão as regras da sua arte (τὴν δὲ σοφίαν ἐν τε ταῖς τέχναις τοῖς ἀκρῦβισταῖς τὰς τέχνας ἀποδίδομεν). Uma honra assim pertenceria a Fídias, quanto ao mármore, e a Policleto pelo trabalho em bronze. Por *sophia* entende, diz ainda, uma virtude da arte, ἀρετὴ τέχνης⁷.

É ocasião, pensamos nós, de regressar aos testemunhos trazidos pela epigrafia, de que falámos no princípio. Conhece-se actualmente uma inscrição do primeiro nome não-lendário da escultura grega, Fedimo, que aí se atribui o título de *sophos* e fala de uma *kore* que executou como «bela de olhar». Stewart (1990: I, 23), que aponta este exemplo, pensa que o nome do escultor é, em si, um nome falante, coisa que reencareceria as qualidades do artista («o brilhante»). Talvez isso seja ir longe de mais. Fixemos somente que o autor toma a liberdade de se colocar, pela sua arte, no número dos *sophoi*.

Esta expressão da consciência do seu próprio valor pode relacionar-se com o hábito de assinar as obras. Tal hábito começa cerca de 700 a.C, quanto aos oleiros (o que indicaria talvez uma simples «trade mark»). Entre os primeiros pintores de vasos a assinar encontra-se Timónides, em Corinto, mas o primeiro pintor conhecido a fazê-lo parece ter sido Sófilo. Desde 540 até 450 a.C torna-se prática corrente⁸. Antes dos pintores de vasos (não se pode dizer nada dos outros pintores, por falta de provas), os escultores já tinham tomado esse hábito. Existe, por exemplo, a inscrição de Euticrátides de Naxos, cerca de 630 a.C, que é geralmente considerada a mais antiga de todas. Limita-se a dizer o nome de quem a fez e consagrou. De passagem aprende-se, portanto, que um escultor podia tornar-se suficientemente rico para oferecer, por si mesmo, uma estátua. Mas, pelos meados do séc. VI, o exemplo de Fedimo, de que já falámos, revela a consideração pessoal do artista pelo seu trabalho. Embora

⁷ Podem ver-se mais pormenores em Bandinelli (1957: 9), que aproxima o sentido de ἀρετητεχνις do conceito de «virtuoso» no final do Renascimento.

⁸ Mais pormenores em Burford (1972: 217).

tardio, talvez valha a pena lembrar o testemunho de Luciano (*Imagines* 4-6) sobre a beleza da Atena de Lemnos, que era tal que Fídias se dignara inscrever nela o nome.

Trata-se de uma demonstração do individualismo da época arcaica, com reflexos bem claros na poesia, desde Hesíodo a Teógnis de Mégara. O facto de ter surgido ao mesmo tempo que a consolidação do sistema da *polis* não é certamente coincidência, conforme observou Stewart (1990: I, 67).

Quanto aos salários dos artistas e ao seu prestígio, é uma dupla questão, sobre a qual os historiadores estão longe de se encontrar de acordo, a ponto de o mesmo texto servir por vezes para apoiar duas interpretações opostas. É o caso dos testemunhos de Platão, quando escolhe escultores célebres para avaliar os lucros dos grandes sofistas. É bem conhecido o passo do *Protágoras* 33 1c-d, em que Sócrates pergunta ao jovem Hipócrates com que fim pagaria lições a Policleto ou a Fídias, se não fosse para se tornar escultor: e, sobretudo, o do *Ménon* 91d, no qual se faz directamente a comparação entre os preços de Fídias e os de Protágoras:

O que sei é que um só homem, Protágoras, com essa sabedoria, ganhou mais riqueza do que Fídias, que executou obras tão notoriamente belas, e mais dez escultores juntos.

Já se pensou descobrir aqui uma prova de que os honorários dos artistas eram modestos. Não cremos que assim seja, tanto mais que a comparação com *Hípias Maior* 282c e 282e mostra bem que se trata de uma maneira de falar, para realçar a extravagância dos preços exigidos pelos Sofistas⁹.

Outras formas dão testemunho do elevado pagamento recebido por Trasímedes, autor da estátua criselefantina de Asclépios, ou então dos quinze mil estateres em ouro guardados por Lisipo na sua arca (uma moeda por cada estátua), ou ainda das lições de Pânfilo ou das pinturas de Alexandre por Apeles¹⁰.

Precisamente as anedotas que mostram a familiaridade do imperador com o seu pintor, de que Cícero (*De signis* 85-86) e outros se fizeram eco, mesmo se se enquadrarem no tema tradicional da rivalidade entre o génio e o poder, com certos embelezamentos, não são certamente desprovidas de

⁹ Este termo de comparação volta ainda, a outro nível, em Plutarco, *Arato* 12.6, quando se fala desse homem de Estado como um fino conhecedor, que tinha por hábito mandar ao rei da Cária pinturas de Pânfilo e de Melanto, coisa que o monarca muito lhe agradecia.

¹⁰ Mais pormenores em Burford (1972: 136-137).

alguma verdade. Mas também dispomos de algumas outras histórias da mesma época relativas às honrarias que frequentemente se concediam aos artistas. O exemplo mais evidente é o do pintor Loukios Sossios, que, tendo-se tornado membro do Conselho da cidade de Cirene, fala disso no seu epitáfio. Burford (1972: 208), que aponta e traduz este exemplo, apresenta muitos mais, originários sobretudo da ilha de Rodes, do séc. III e II a.C, geralmente relativos aos escultores da época helenística (Burford 1972: 150)¹¹. Acrescentemos-lhe as honrarias concedidas a Sótrato de Cnidos, o arquitecto do Farol de Alexandria, em Delfos e em Delos. Na época clássica, os exemplos são menos numerosos, mas sabe-se que a dinastia dos Praxíteles (de que houve sete, pelo menos) conseguiu contrair matrimónio na aristocracia ateniense. Numa profissão que se nos afiguraria mais humilde, encontramos o oleiro ateniense Bakchios (começos do séc. IV a.C), a quem foram atribuídos muitos prémios pela qualidade da sua obra¹².

Poderiam encontrar-se muitos outros exemplos que demonstram suficientemente que os artistas gozavam de elevada consideração na sociedade grega e que a distinção entre o homem e a obra que figura em alguns autores antigos é um preconceito que não era universalmente compartilhado. Porque uma obra de arte era sempre inspirada por um deus — como disse Pausânias 2.4.5. O que, de resto, seria exactamente a opinião de Homero (*Odisseia* XXII. 347-349):

Aprendi tudo por mim. Um deus me pôs no espírito toda a espécie de melodia. Eu saberei cantar para ti como se fosse um deus!

Este trecho coloca-nos perante uma outra espécie de artífices: os aedos e rapsodos, que faziam profissão da sua habilidade para compor ou recitar versos¹³.

O aedo cujas palavras ouvimos era o do palácio de Ulisses, que, juntamente com o arauto, consegue escapar ao

¹¹ Não ousamos acrescentar a estes exemplos a estátua honorífica de Atanadoro, uma vez que a cronologia desse escultor ródio se tornou objecto de discussão desde os achados de Sperlonga.

¹² Dados em Burford (1972: 209 *passim*).

¹³ Distinguir o significado dos dois lexemas é ainda hoje matéria controversa. Em ambos se encontra o radical do verbo ἀείδω («cantar»), mas o segundo não só tem uma contracção pós-homérica como contém um primeiro elemento cuja origem não é clara. Das explicações propostas já pelos pragmáticos antigos, P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, s.v., dá preferência à que tem o sentido de «ligar o canto», que, em seu entender, «se aplicaria à composição linear da epopeia, por oposição às estrofes líricas». Os pontos de apoio desta interpretação são, como é sabido, o fr. 357 Merkelbach-West de Hesíodo e sobretudo Píndaro, *Nemeias* II.2.

morticínio geral, por intercessão de Telémaco, que confirma que só constrangido ele cantara para os pretendentes. Mas também nos outros palácios descritos na *Odisseia* havia um cantor desses, que gozava de certo prestígio. Fora ao seu aedo que Agamémnon, antes de partir para Tróia, confiara a guarda de sua mulher; e nada lhe sucedera, até que Egisto conseguiu desterrá-lo para uma ilha deserta, e só assim se consumou o adultério (*Odisseia* III. 263-274). O exemplo mais significativo, porém, é o do aedo do país dos Feaces, quer pelo que o poema revela sobre a sua capacidade de improvisar de imediato sobre um tema que lhe é proposto (o ainda desconhecido Ulisses pede-lhe que cante o estratagemma do cavalo de pau — *Odisseia* VIII. 487-496), quer pela maneira como o arauto o trouxera cuidadosamente para a sala, a ele, Δημοδόκον λαοῖσι τετιμένον («Demódoco honrado pelas gentes»), quer ainda pela oferta de uma peça de carne por Ulisses, a fim de lhe demonstrar o seu apreço (*Odisseia* VIII. 62-70; 471-483), porque, diz ele:

Aos olhos de todos os homens que vivem na terra têm os aedos o seu quinhão de honra e reverência, porque a eles ensinou a Musa o canto, pois ama a raça dos aedos.

O cantor insere-se num contexto de harmonia, abundância e bem-estar que o rei de Ítaca descreve antes de se identificar perante a corte dos Feaces, no começo do canto seguinte (*Odisseia* IX. 2.-11):

Alcínoo poderoso, o mais ilustre nestes povos,
que bom é escutar um aedo com o valor deste!
A sua voz é semelhante à dos deuses!
Nem eu sei de vida mais agradável
do que reinar concórdia assim por todo o país
e os convivas nos palácios, sentados em filas,
escutarem o aedo, junto de mesas repletas
de pão e carnes, e o escansão haurir o vinho
dos *krateres*, para o vir deitar nas taças.
Eis, a meu ver, a mais bela das vidas!

O elogio do aedo também o fez Hesíodo no próêmio da *Teogonia*, atribuindo-lhe, tal como Homero, inspiração divina (94-97):

É que das Musas e de Apolo que acerta no alvo
provêm os aedos e citaristas neste mundo;
de Zeus, os reis. Feliz aquele a quem as Musas
estimam: da sua boca dimana uma doce voz.

Mas o aedo (e a expressão «aedos e citaristas» é certamente uma hendiáde, pois a *kitharis* ou *phorminx* era o instrumento de corda que eles dedilhavam para se acompanhar) era um profissional, sujeito à concorrência, como todos. Não é de estranhar, por isso, que, ao falar da eterna competição entre oficiais do mesmo ofício, Hesíodo o inclua na sua exemplificação (*Trabalhos e Dias* 25-26)¹⁴:

E o oleiro quer mal ao oleiro, e o carpinteiro ao carpinteiro:
o mendigo tem inveja ao mendigo, e o aedo ao aedo.

É num contexto semelhante, de competitividade que obriga à propaganda, que deverá entender-se o famoso passo em que o autor da primeira parte do *Hino Homérico a Apolo* se despede das jovens que formavam o coro de Delos (166-173):

A vós todas, adeus! E mais tarde
lembrai-vos de mim, se acaso um homem deste mundo,
um estrangeiro destes que muito sofreram
vier aqui perguntar: – Donzelas, qual é para vós o mais doce dos
aedos
que anda por aí, e com quem mais vos comprazeis?
E sobre nós heis-de responder todas, sem faltar nenhuma:
– É um homem cego, que habita na alcantilada Quios,
e dele são os cantos que a todos excederão de futuro.

Este texto — escusado sublinhá-lo — é o primeiro responsável pela lenda do Homero cego, natural de Quios. Tenhamos apenas por certo que a primeira parte do Hino é das mais antigas da colecção (que vai até à época helenística) e talvez possa datar-se entre o final do séc. VIII e o princípio do VII a.C.

Estamos, portanto, ainda nos começos da época arcaica. Ao hábito de cantar os poemas épicos irá substituir-se o de os recitar. Por exemplo, nas Pan-ateneias, onde, como refere o pseudo-Platão, *Hiparco* 208 b-c, os rapsodos declamam a *Ilíada* e a *Odisseia*, «um após outro, tal como ainda hoje se faz»¹⁵. O texto onde se lêem estas palavras reporta o começo desta prática ao tempo dos Pisístratos (séc. VI a.C) e estende-a, implicitamente, ao séc. IV a.C.

¹⁴ Tal como no fr. 13.43-58 West de Sólon, a ordem da enumeração das profissões não obedece a qualquer preocupação de hierarquia social.

¹⁵ Diógenes Laércio I.2.57 atribui a medida a Sólon. O orador Licurgo, *Contra Leócrates* 102, especifica apenas que só os Poemas Homéricos eram recitados nas Pan-ateneias.

Mais esclarecedor do que todos sobre esta profissão — embora o tema principal dessa obra seja outro — é, porém, o *Íon* de Platão¹⁶. Através da sua leitura se confirma que várias cidades gregas organizavam concursos de rapsodos, mas a glória maior era ser vencedor no das Pan-ateneias (530 a-b); que outros rapsodos declamavam também Hesíodo e Arquíloco (531 a); que era costume comentarem os poetas (530 b-c); que vestiam de modo aparatoso e ostentavam uma coroa de ouro na cabeça (530 b, 535 d, 541 c); e, finalmente, que recitavam os poemas do alto de um estrado, vivendo as emoções que o texto descrevia, de modo a que a multidão as sentisse igualmente, sem o que não receberiam o esperado pagamento. «É que eu — esclarece Íon — tenho mesmo de lhes prestar muita atenção: de modo que, se os puser a chorar, rirei eu, ao pegar no dinheiro; se o fizer rir, serei eu que choro, por o ter perdido» (535 e). Depois desta confissão, compreende-se que Sócrates alie, numa espécie de *hen-díade*, o nome de rapsodo e o de actor (336 a), como já fizera anteriormente, ao devolver a essas duas espécies de profissionais o título de *sophos* (532 d). Íon, por sua vez, é suficientemente vaidoso para se proclamar o melhor rapsodo de toda a Héliade (541 b).

Dois passos de Xenofonte, muito citados confirmam, um, a abundância destes declamadores (Banquete III. 5-6); outro, a fatuidade que lhes era atribuída (*Memoráveis* IV.2.10).

Os rapsodos eram, portanto, ao que julgamos saber, apenas transmissores de poesia. E os criadores — que era feito deles? É fácil encontrar respostas nos dados biográficos de que dispomos, sobretudo para os líricos e os trágicos, embora a sua fidedignidade possa muitas vezes ser posta em dúvida. Exemplificando apenas com os líricos, podemos dizer que o texto do pseudo-Platão atrás citado é um dos que testemunham a estima em que eram tidos: Hiparco mandou «um barco de cinquenta remos buscar Anacreonte para a cidade; tinha sempre junto de si Simónides de Ceos, atraindo-o com elevadas recompensas e donativos». Com a finalidade de, através da sua obra, fazer propaganda política? — pensaria sem dúvida em historiador apressado em aplicar a outras eras hábitos contemporâneos. O diálogo dá a resposta logo a seguir: «Fazia isto com a intenção de educar os seus conci-

¹⁶ O *Íon* é um dos diálogos platónicos em que se discute o valor da poesia. Do muito que sobre esta questão se tem escrito, saliente-se apenas Elizabeth Armis, «Plato on Poetic Creativity», in R. Kraut (org.), *The Cambridge Companion to Plato* (Cambridge, 1992, 338-364).

dadões, a fim de mandar num povo superior, entendendo, na sua qualidade de homem perfeito (*kalos te kai agathos*) que a sabedoria não devia negar-se a ninguém» (*Hiparco* 228c). Menos favorável é, porém, o depoimento de Aristóteles (*Constituição de Atenas* 18.1), que, no entanto, concorda com este quanto à protecção aos poetas e qualifica Hiparco de *philomousos* («amigo das Musas»).

Outros tiranos arcaicos (e é ocasião de lembrar que o regime não tinha geralmente, nessa altura, o carácter odioso que adquiriu mais tarde) procederam de modo semelhante. Anacreonte já estanciara na corte de Polícrates de Samos (a mesma onde vivera Íbico), embora fosse a sua permanência em Atenas que lhe deu popularidade suficiente para se lhe erigir uma estátua na Acrópole e para o tomar como motivo de numerosos vasos gregos¹⁷. Conviva dos tiranos da Sicília, cujas vitórias nos grandes festivais pan-helénicos celebrava com frequência, era Píndaro (*Olimpicas* I.15-16), sem que isso impedisse o poeta de terminar uma das suas odes mais famosas, a 1ª *Pítica*, também a ele endereçada, com uma série de preceitos sobre o exercício do poder, que havia de seguir as normas da justiça, da verdade, da liberalidade. Tal lição é dirigida ao filho do destinatário do epinício, que vai governar a cidade de Etna (82-100).

Mas não só Píndaro era por vezes hóspede de Hierão de Siracusa; outro tanto sucedia, por exemplo, com Simónides (*Pausânias* I.2.3). É precisamente a respeito deste último poeta que são mais numerosas as provas da consideração em que era tido por altas personalidades do seu tempo. A mais significativa ocorre com o mesmo Hierão: estando este em certa ocasião a ser atacado por Terão de Agrigento, a intervenção do poeta de Ceos consegue reconciliar os dois tiranos¹⁸. Também a conversa de Hierão com o poeta sobre o despotismo, no diálogo de Xenofonte com o nome daquele tirano, ainda que imaginária, serve para demonstrar o apreço em que aquele o tinha. Outro tanto se pode afirmar sobre as anedotas acerca das perguntas que Hierão ou a mulher deste lhe faziam¹⁹, bem como sobre as discussões com Temístocles²⁰.

¹⁷ Conservam-se trinta desses vasos. Cf. Jane McIntosh Snyder, «Aristophanes' Agathon as Anacreon», *Hermes* 102 (1974) 244-246.

¹⁸ Schol. Píndaro, *Olimpicas* II.15.

¹⁹ Aristóteles, *Retórica* II.16. 1391 a; Papiro Hibeh 17; Cícero, *Sobre a Natureza dos Deuses* I.22.60. Estes e outros testemunhos podem ver-se reunidos em Campbell (1991: 362-363).

²⁰ É o caso do trecho de Cícero, *Dos Limites Extremos do Bem e do Mal* II.32. 104 (de que se fez eco o começo da Elegia I de Camões).

Menos favoráveis à sua imagem, mas não menos interessantes para o nosso propósito, são as muitas referências dos antigos à sua avareza (Campbell: 1991), que datam, pelo menos, do séc. V a.C., uma vez que Aristófanês já a conhece (*A Paz* 695-699). O comentador antigo desse passo ainda explica melhor: «Simónides parece ter sido o primeiro a introduzir a avidez nos seus cantos e a compô-los por dinheiro». Pela autoridade de quem conta a história, é difícil não aceitar como verdadeira a narrativa de Aristóteles (*Retórica* III.2.1405 b 24), segundo a qual o poeta se teria recusado a compor um epinício em honra de um vencedor na corrida de mulas, por não querer celebrar animais inferiores, mas logo cedera ante a promessa de mais elevada recompensa, e fizera o belo verso:

Salve, ó filhas de éguas de pés velozes

Aristóteles, que não está aqui a tratar de ética, mas de teoria literária, diz que conta a história para exemplificar o que é uma perífrase... Pelo nosso lado, podemos admitir, como Herwig Maehler (1963: 78, nota 1, e 88), que a anedota poderá ter-se originado na contradição que se sentia entre «a distinção da sua poesia e o facto de ela se deixar retribuir com dinheiro». Na verdade, se houve poeta que reflectisse com austeridade sobre a condição humana e que gozasse da fama imensa de ter sido o grande intérprete dos sentimentos heróicos dos vencedores das Guerras Medo-Persas, esse foi Simónides. E, par aos Gregos da época arcaica e clássica, a superioridade só em si mesma podia encontrar a recompensa.

Lembremos ainda que é de Simónides a sentença, tantas vezes glosada no Renascimento (incluindo n'Os *Lusíadas*) de que «a pintura é poesia silenciosa; a poesia, pintura que fala»²¹, na qual, pela primeira vez se associavam duas artes, «numa época que não tinha uma palavra única para arte, mas via as diversas artes e muitas técnicas com formas diferentes de *sophia* («sabedoria») ou *techne* («técnica»), o que só por si denuncia uma concepção original da questão» (Bowra, 1961: 363). Possa esta correlação servir de elo de ligação entre as diversas classes de artistas cujo estatuto tentámos delinear. ■

²¹ Plutarco, *Glória dos Atenienses* 3.

Referências Bibliográficas

- | | | |
|--|------|---|
| Austin, M.; | 1973 | <i>Économies et sociétés en Grèce Ancienne</i> . Paris. |
| Vidal-Nacquet, P. | | |
| Bandinelli; R. Bianchi | 1957 | «L'artista nell'Antichità Classica. <i>Archeologia Classica</i> , 9, 1-17. |
| Bowra, C.M. | 1969 | <i>Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides</i> . Oxford. |
| Burckhardt, J. | 1919 | «Die Griechen und ihre Künstler», <i>Vorträge</i> . Basel. |
| Burford, A. | 1972 | <i>Craftsmen in Greek and Roman Society</i> . London. |
| Burford, A. | 1969 | <i>The Greek Temple Builders at Epidauros A social and economic study of building in the Asclepian sanctuary during the 4th and early 3rd c.B.C.</i> Liverpool. |
| Campbell,
David D. (org.). | 1991 | <i>Greek Lyric III</i> . Cambridge, Mass. |
| Dinsmoor, W.B. | 1913 | «Attic building accounts». <i>American Journal of Archaeology</i> , 17, 53-80, 241-265, 317-398. |
| Dinsmoor, W.B. | 1921 | «Attic Building Accounts», <i>American Journal of Archaeology</i> , 25, 118-129. |
| Finley, M.I. | 1973 | <i>The Ancient Economy</i> . London. |
| Fracelière,
R.; Chambry, E. | 1990 | <i>Plutarque, Vies. Tome III</i> (org., trad., notas). |
| Gladigow, B. | 1965 | <i>Sophia und Kosmos</i> . Hildesheim. |
| Himmelman, N. | 1977 | «Pheidias und die Parthenon-Skulpturen». <i>Bonner Festgabe J. Straub zum 65. Geburtstag</i> . Bonn, 67-90. |
| Lauter, H. | 1974 | <i>Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik</i> . Erlangen. |
| Maehler, Herwig | 1963 | <i>Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars</i> . Göttingen. |
| Pollitt, J.J. | 1990 | <i>The Art of Ancient Greece: Sources and Documents</i> . Cambridge. |
| Rocha-Pereira, M. H. | 1993 | <i>Estudos de História da Cultura Clássica</i> , vol. I, Lisboa (7ª ed.). |
| Santerre, H. Gallet;
Bonniec, H. le | 1953 | <i>Pline l'Ancien, Histoire Naturelle. Tome XXXIV</i> . Paris (org., trad., notas). |
| Sarian, H. | 1993 | «Poiein-gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos», <i>Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia</i> (S. Paulo), 3, 105-120. |
| Stevens, G.P. et al. | 1927 | <i>The Erechtheum</i> . Cambridge, Mass. |
| Stewart, A. | 1990 | <i>Greek Sculpture</i> . New Haven. 2 vols. |