

O IDEAL DA BELEZA APOLÍNEA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE CÓPIA NA ARTE ROMANA

Evelyne Azevedo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

“... por este lugar passa toda a história do mundo”¹. Quando Goethe escreveu estas palavras, em Roma, no dia três de dezembro de 1786, ele estava inspirado pelas concepções artísticas de Winckelmann e pela ideia de que os romanos haviam copiado o que havia de melhor entre os gregos. Ao falarmos sobre a arte romana, a primeira noção que deve ser abordada é a de que, durante muito tempo, ela foi considerada pelos estudiosos como uma mera continuidade da arte grega, quando não um reflexo decadente da segunda². O que Goethe ignorava, no entanto, é que a imensa maioria daquilo que ele via, tinha sido apropriado pelos romanos na Antiguidade. Além das famosas “cópias romanas” de “originais gregos”, eles levaram para o território italiano objetos, materiais e mão-de-obra de todos os lugares dominados por eles.

No entanto, estabelecer que a arte romana centrava-se apenas na ideia de copiar tudo aquilo que não pudesse ser apoderado por eles, implica em estender àquela a noção moderna de invenção artística e autenticidade³. Desta forma, acreditava-se que a cópia servisse para dar conta da ausência de originais e que quanto maior o seu número, maior o sucesso do seu modelo. Como, por exemplo, o amplamente citado caso do Discóbulo – de cujo tipo são conhecidas quatro esculturas; ou ainda do

¹ GOETHE, J. *Viagem à Itália*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001, p. 182.

² De acordo com Ward-Perkins, foi apenas no início do século XX, com os estudiosos da Escola de Viena seguidos pelos italianos, que essa noção começou a mudar e se começou a falar em uma “romanidade”. WARD-PERKINS, J. D. “Greek and Roman Art: contrast and continuity.” In: Ata do XI Congresso de Arqueologia Clássica. Londres: 1978, p. 105.

³ ANGUSSOLA, A. *Difficillima Imitatio*. Immagine e lessico dele copie tra Grecia e Roma. Roma: L'Erma di Brestchneider, 2012, p. 15.

Diadoumenos, cujo número de peças conhecidas indicaria seu sucesso de público⁴.

A Cabeça de Apolo [Fig. 1] pertencente à coleção greco-romana da Fundação Eva Klabin consiste em um bom exemplo para levantarmos algumas destas questões. Seria ela um original grego ou uma cópia romana? Qual a sua procedência? Existem outras esculturas que representem este mesmo modelo? Segundo Luciano Migliaccio, no Catálogo da Fundação:

A escultura grega da segunda metade do século V a. C. representa um momento fundamental na história da arte ocidental, constituindo durante séculos modelo de perfeição pelo seu equilíbrio entre um sistema de proporções baseado em sofisticados conhecimentos geométricos e matemáticos e verossimilhança na representação da natureza. A Grécia saindo vitoriosa sobre os persas exaltou os próprios ideais de liberdade, força e heroísmo individual na figura do jovem herói e do atleta e condensou o supremo ideal de perfeição e beleza além do humano na imagem de Apolo, deus do sol, da música, símbolo da luz da razão, que guia o pensamento e a razão humanas à compreensão do mundo. O fragmento da Fundação Eva Klabin é identificado como sendo o rosto de uma estátua dessa divindade. O estado de conservação da obra permite apenas perceber uma sombra dessa síntese única entre o elemento ideal, abstrato, no volume sólido e na proporção da cabeça que devia governar as proporções do todo, e o naturalismo da execução, que traduz a maciez e a sensualidade da pele juvenil, quase feminina, através do controle da passagem da luz nas superfícies. As esculturas gregas executadas em mármore eram freqüentemente pintadas e destinadas a ornamentar a arquitetura dos templos: o fragmento Klabin possui um encaixe na parte superior do crânio que

⁴ Noção essa que aparece ainda na obra de Zanker, *A arte romana*, publicada originalmente em alemão em 2007, entre as páginas 40-41 da edição italiana de 2012.

faz pensar que pudesse servir de apoio para uma cornija ou um entablamento. No entanto, os globos oculares são vazados para permitir a colocação de olhos de vidro, como era praticado no caso das esculturas em bronze. Esse detalhe e o material utilizado, que não parece mármore pentélico ou de Paros, faz pensar que possa tratar-se de uma cópia realizada na Magna Grécia, já na época romana, a partir de um original grego da época áurea da escultura⁵.

Seria ela então fragmento de uma escultura utilizada na decoração de um templo, datada do período áureo da arte grega? Ou tratar-se-ia de uma peça realizada em solo italiano, na região da Magna Grécia, produzida para os mercados das colônias gregas do sul da Itália? Ou ainda, uma cópia romana, realizada na Grécia? Ou então uma cópia romana realizada em solo italiano por artistas gregos? Outro *topos* frequente no estudo da arte antiga é a definição cronológica dos diferentes períodos. Comumente, estabelece-se que a Arte Grega é definida pela sucessão de seus períodos artísticos, sendo eles o Arcaico, o Clássico e o Helenístico cujo fim se dá com a dominação romana. Já a arte romana abarcaria toda a produção artística desenvolvida dentro de seu *limis* até a divisão do Império Romano em Ocidente e Oriente.

Devemos a Johann Joachim Winckelmann esta divisão. Considerado o pai da História da Arte e da Arqueologia, ele lançou as bases do Neoclassicismo, influenciando escritores como Goethe e artistas como Canova. Foi ele também quem primeiro articulou a diferença entre arte grega, greco-romana e romana. Para ele, no entanto, a arte grega do V e IV séculos a.C. deveria ser considerada o ápice da produção artística antiga criando assim uma noção evolucionista, cuja decadência se expressava na arte romana. Justamente por isso, ele considerou o *Apolo Belvedere* o ideal da arte grega. A obra representa o deus Apolo disparando uma flecha. Não se sabe, no entanto, se o momento

⁵ MIGLIACCIO, L. *A Coleção Eva Klabin*. Apresentação de Israel Klabin, prefácio de Max Justo Guedes e texto introdutório de Marcio Doctors. Petrópolis: Kapa Editorial, 2007.

representado é aquele que antecede o disparo, ou o retorno à posição de repouso. A escultura é considerada uma cópia romana do século II d.C. de um original brônzeo de Leocares de cerca de 330 a.C. O *Laocoonte*, por outro lado, foi considerado pelo arqueólogo alemão o mais precioso monumento da arte grega. A obra é vista tanto como um original grego dos anos 40 a 20 a.C. – de acordo com Salvatore Settis, como, na opinião de Bernard Andreae, uma cópia romana do século I d.C., datada possivelmente da época de Tibério, segundo um original brônzeo pergameno dos anos 140 a.C.

Sua datação problemática nos remete à cabeça de Ulisses pertencente ao Museo Archeologico Nazionale di Sperlonga e Villa di Tiberio. A obra fazia parte do grupo escultórico encontrado na Gruta de Tibério na mesma cidade, que representava a passagem na qual Ulisses e seus companheiros, após embebedar o gigante Polifemo, cegam-no a fim de fugir da caverna. O grupo, muito danificado, foi encontrado em 1957, junto com partes de outros quatro grupos escultóricos, entre eles o de Cila, do qual fazia parte o fragmento com a inscrição em grego: Atenodoro, filho de Agesandro e Agesandro, filho de Paionio e Polidoro, filho de Polidoro [escultores] ródios fizeram⁶. Os mesmos artistas que, segundo Plínio, o Velho, esculpiram o *Laocoonte*. A semelhança entre os rostos de Ulisses e Laocoonte e a mesma possível autoria faz com que se acredite que os artistas ródios tenham migrado para a capital do Império, após o saque à ilha de Rodas comandado pelo general romano Cássio em 42 a.C, cujas possibilidades de trabalho seriam muito maiores⁷, exemplo este do trânsito de artistas no Mediterrâneo.

Ao lado do *Apolo*, o *Laocoonte* representa um dos maiores ícones da Tradição Clássica, tendo ambos sido fundamentais para o entendimento da arte tanto grega quanto romana. As diferentes hipóteses de atribuição

⁶ BURANELLI, F.; LIVERANI, P.; NESSELRATH, A. *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*. Roma: L'Erma di Brestchneider, 2006, p. 119.

⁷ Idem.

estão ligadas ao fato de que a literatura artística outorgava, até muito recentemente, apenas à retratística o direito de ser verdadeiramente considerada como arte romana. A veracidade e o conseqüente realismo com que eram representados os retratos de Imperadores, de nobres ou ainda aqueles de desconhecidos, eram marcados pelas rugas e linhas de expressão, formato da boca, do nariz e das orelhas, penteados e barbas que rendiam ao retratado um ar solene, mas sobretudo, davam-lhe individualidade. Considerava-se, portanto, que apenas os retratos estavam imbuídos de originalidade enquanto todo o restante da produção não passava de uma forma de conhecer a arte grega perdida. Contudo, as ditas cópias romanas tinham significado específico e estavam associadas a contextos também específicos, que ultrapassam a noção de mera cópia⁸.

O conceito de cópia, inclusive, deve ser visto sob diferentes aspectos, pois engloba tanto a noção de réplica⁹, a qual se associava o verbo *imitare*, quanto a de cópia com engenho¹⁰. A réplica não se iguala tecnicamente ao seu original, ela copia fielmente seu modelo mas não se equipara a ele, sendo, portanto, uma cópia exata. Copiar estava associado a *aemulare*, à ideia de igualar em excelência e técnica e por extensão, qualificar a cópia exata do original¹¹. À emulação pertence a noção do engenho, do acréscimo, mas sobretudo do diálogo com a *auctoritas* grega.

Outros dois famosos exemplos de cópias são as esculturas do Gálata moribundo e do Gálata suicida, a primeira pertencente aos Musei Capitolini e a segunda ao Museo Nazionale Romano Palazzo Altemps. As peças

⁸ É preciso ressaltar ainda que, além da produção artística, a produção literária era vista também como cópia da grega, o que não acontecia. Por exemplo, a poesia lírica antiga, na Grécia, era recitada ao som da lira e abordava diversos assuntos, enquanto que, em Roma, a poesia lírica enfatizava os sentimentos pessoais do poeta e nem sempre era acompanhada da lira.

⁹ À noção de réplica pertencem ainda os conceitos de matriz e exemplar. O primeiro sendo aquele de quem o outro será derivado e portanto, igual, uma vez que estes conceitos envolvem ainda a questão técnica de reprodutibilidade.

¹⁰ A ideia de cópia com engenho aparece em Vasari, para definir a imitação de modelos antigos aos quais o artista acrescentava algo da sua experiência: o engenho.

¹¹ ANGUISSOLA, A. *Difficillima Imitatio. Immagine e lessico dele copie tra Grecia e Roma*. Roma: L'Erma di Brestchneider, 2012, p. 71.

foram encontradas durante as escavações para a construção da Villa Ludovisi no Seiscentos na área em que se encontravam os *Horti Sallustiani*, vila que pertenceu primeiro a Júlio César e depois a Salústio, de quem herdou o nome. As duas esculturas, somadas ainda a uma terceira que representaria uma mulher ferida amamentando uma criança, pertenceriam a um único grupo brônzeo encomendado pelo rei Átalo I de Pérgamo para decorar o Santuário de *Athena Nikephoros* em memória de seu triunfo sobre os gauleses. As cópias romanas foram encomendadas por Júlio César para serem colocadas no jardim da sua vila no Quirinal para celebrar sua conquista da Gália¹².

Por outro lado, um famoso exemplo de emulação é o grupo escultórico representando Orestes e Electra, pertencente ao Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Nele Orestes é representado segundo o modelo do atleta de Estefano (hoje na Villa Albani, em Roma), aluno de Pasíteles, ativo em Roma no século I a.C., cuja escultura combina traços do estilo severo com as proporções lisípeas, combinando assim diferentes obras do “classicismo romano”¹³.

A *Cabeça de Apolo* da Fundação Eva Klabin poderia tratar-se então de um original grego clássico, uma cópia magno-grega ou ainda uma cópia romana de um original grego do V ou IV séculos a.C. Se considerada um original grego, restaríamos com a pergunta de por que realizar uma escultura em outro mármore que não o de Paros. Típico da Grécia continental, as esculturas gregas, assim como a Arquitetura, empregavam o mármore pentélico, a despeito do uso da policromia. Por outro lado, a obra poderia ser uma peça produzida na região da Magna Grécia ou etrusca. A civilização etrusca foi fortemente influenciada pelos gregos, mantendo grande contato com as colônias do sul da Itália. No entanto, o mármore era um material escasso e, sobretudo, o mármore branco não era

¹² SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGICA DI ROMA. Museo Nazionale Romano Palazzo Altemps. Roma: Electa, 1997, p. 44.

¹³ ANGISSOLA, A. *Difficillima Imitatio*. Immagine e lessico dele copie tra Grecia e Roma. Roma: L'Erma di Brestchneider, 2012, pp. 20-21.

encontrado facilmente, de maneira que eram comuns as esculturas acrolíticas, cujas extremidades e, portanto, a sua carnatura, eram de mármore branco e o corpo em outro material, como outros tipos de rocha ou madeira. Mas ainda precisaríamos perguntar por que realizar uma escultura em mármore, ou, muito possivelmente, em calcário, com olhos incrustados, técnica, por outro lado, comum à produção brônzea. A fim de conferir um aspecto natural à escultura, os olhos eram, muitas vezes, incrustados com vidro colorido e rochas¹⁴, o que reforça uma procedência itálica para a nossa escultura, que poderia ser inspirada em uma obra em bronze como o *Apollo Kitharoedus* [Fig. 2].

Devemos, no entanto, considerar a tipologia de representação de Apolo. O deus é representado com o cabelo arrumado em grandes ondas divididas ao meio e presas na parte de trás por uma faixa que perpassa toda a cabeça, fazendo ainda com que o cabelo longo fosse arrumado da nuca em direção ao colo. O rosto oval tem lábios, nariz e sobrancelhas bem delineadas que lhe conferem uma expressão severa. A obra se assemelha, portanto, a um tipo escultórico conhecido como Apolo de Kassel [Fig. 3], cujo nome refere-se ao exemplar mais bem conservado até os dias de hoje, que se encontra na cidade de Kassel na Alemanha. A escultura, encontrada em 1721, na Villa do Imperador Domiciano, representa o deus com as mesmas características faciais da peça da FEK, com a diferença de que o cabelo está arrumado em cachos. Os ombros são largos e a musculatura bem definida. Todo o corpo está levemente voltado para a esquerda, na direção da perna estendida, em resposta ao movimento incipiente da perna direita, pois o calcanhar não deixa de tocar o solo. Trata-se, portanto, de uma composição anterior à solução do contraposto, desenvolvido por Policletos. Pausânias menciona duas esculturas de Apolo que se encaixam nesta descrição: o *Apollo Parnopios* de Fídias e o *Apollo Alexikakos* de Kalamis. Contudo, grande parte dos especialistas tende a atribuir as diversas cópias romanas existentes a um original perdido de Fídias, uma vez que o grande número de reproduções – são conhecidas

¹⁴ BOARDMAN, J. *The Oxford History of Classical Art*. Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 135.

mais de vinte peças, entre elas a escultura do deus do Museu do Louvre, na França, e as Cabeças de Apolo pertencentes ao Museo Barracco, em Roma, e ao Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ambos na Itália – deveria estar associado a um original famoso.

Partamos da possibilidade de que se trate então de uma cópia romana. O *ethos* da emulação grega deve ser visto como o conjunto de práticas culturais e comportamentos romanos que se apoiam sobre a técnica da repetição para produzir um efeito determinado. A repetição não é apenas uma ferramenta da imitação, mas é parte essencial da expressão da emulação de um modelo ou *exemplum*. A *kopienkritik* é uma forma de ressignificação do *exemplum* e sua revalidação em uma nova imagem e contexto. Repetir pode significar tanto replicar como também citar e esta última envolve tanto a comparação quanto a competição consciente com modelos anteriores com o objetivo de superá-los. A imitação destes modelos anteriores assume, portanto, dois caracteres: o de *imitatio* e *aemulatio* como forma de comunicação visual, conectando a escultura com o conjunto do repertório visual de imagens daquele contexto cultural. Nas palavras de Hölscher,

Primeiro, devemos começar do fato de que ambas as formas de recepção, na verdade, existem. Em seguida, temos de reconhecer que a referência consciente ao "período clássico", no sentido mais restrito, é um fenômeno muito diferente do uso abrangente de diferentes estilos dentro do repertório da arte grega. No primeiro caso, nos é oferecida uma atitude intelectual consistente, um esforço para a escala e a ordem, um programa - em suma - que evoca valores "atemporais", estabelece normas, elimina as atitudes contraditórias e faz exigências pedagógicas. No segundo caso, encontramos uma resposta para o passado, que registra e refere-se ecleticamente a uma variedade de tradições

históricas, uma resposta direcionada a um ideal educativo mais difuso¹⁵.

Qual era o significado, portanto, de criar imagens idênticas? Em que medida o protótipo, ou seja, o original, era reconhecido, acumulado e investido de valor estético e ideológico? De acordo com Hölscher, ainda, a arte romana servia não apenas para rememorar uma realidade histórica, mas para exemplificar ideias intelectuais. O termo *exemplum* transmite bem a combinação de atribuição de significado, estereotipação, abstração e resistência à mudança que caracterizam esse fenômeno¹⁶.

Os comitentes romanos consideravam a arte grega um patrimônio e, por isso, buscaram, nos diferentes períodos, aspectos que atendessem às necessidades funcionais de um determinado momento, que respondesse a questões espaciais e arquitetônicas. Muitas vezes, as cópias não funcionavam efetivamente como cópias de um tipo escultórico específico, o qual servia mais como repertório visual do que como modelo, como no caso da escultura de Orestes e Electra, citado anteriormente. A criatividade não excluía o uso extensivo de fórmulas correntes, familiares ao autor e seu público¹⁷. O patrimônio iconográfico e estilístico grego era empregado frequentemente como ponto de partida para criar imagens adaptadas ao seu novo contexto, cuja paternidade não era necessariamente reconhecida¹⁸. Estes valores idealizados eram expressos por meio da relação entre tema e forma, de maneira que os deuses deveriam ser

¹⁵ “First, we must start from the fact that both these forms of reception actually exist. Next, we need to acknowledge that the conscious reference to the ‘Classical period’ in the narrower sense is a very different phenomenon from the all-embracing usage of different styles within the repertoire of Greek Art. In the first case, we are offered a consistent intellectual attitude, a striving for scale and order, a programme – in short – that evokes ‘timeless’ values, establishes norms, eliminates conflicting attitudes and makes pedagogic demands. In the second case, we find a response to the past that registers and refers eclectically to a variety of historical traditions, a response directed of a rather more diffuse educational ideal.” HÖLSCHER, T. *The language of images in Roman Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 10.

¹⁶ HÖLSCHER, T. *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ ANGUISSOLA, *op. cit.*, p. 114.

¹⁸ ANGUISSOLA, *op. cit.*, p. 173.

imbuídos de características como a *maiestas* (grandeza), *pondus* (dignidade, solenidade), *eximia et veritas pulchritudo* (atratividade) expressas por meio das formas de Fídias. Os heróis e as figuras humanas deveriam ter *decor supra verum* (elegância acima da verdade) e *veritas pulchritudo* (beleza verdadeira) representados por Policleto, Lisipo e Praxíteles. Os animais deveriam ser representados com *veritas* por meio das formas de Lisipo ou Míron¹⁹.

Havia, por outro lado também, o efetivo interesse pelas *opera nobilia* e a reprodução de grandes obras de artistas famosos, como Zêuxis, Praxíteles e Fídias. As cópias fiéis garantiam a circulação das formas, produzindo um fluxo de esquemas, iconografias e detalhes necessários para o jogo combinatório²⁰. Criou-se assim a codificação de um repertório de fórmulas, que eram utilizadas para criar composições variadas, tanto do ponto de vista figurativo, quanto do uso de fórmulas “às vezes para toda a composição, às vezes para figuras e grupos individuais, às vezes para detalhes ainda menores”²¹. O uso de modelos, no sentido de *exempla*, é conhecido na literatura²². Na Villa Adriana, residência oficial do Imperador Adriano (117 – 138 d.C.), por exemplo, foi encontrado um *exemplum* em mármore para um estádio na região entre o Pretório e as Grandes Termas, onde funcionava um último canteiro de obras para os marmoreiros que cortavam ali as pedras em processamento²³.

As obras copiadas tinham seu valor originário esvaziado, muitas vezes difícil de receber e distante do comitente e por isso, ele era recuperado mediante a transformação conceitual da figura, em um processo de emaranhamento na construção da imagem. Tratava-se de inventar um

¹⁹ HÖLSCHER, *op. cit.*, p.120.

²⁰ ANGUSSOLA, *op. cit.*, p. 175.

²¹ “sometimes for the whole composition, sometimes for single figures and groups, sometimes for yet smaller details.” HÖLSCHER, *op. cit.*, p.16.

²² Vide ANGUSSOLA, *op. cit.*, pp. 120-125.

²³ ANGUSSOLA, *op. cit.*, p. 122-123.

novo sistema capaz de transmitir claramente o significado dos elementos que compunham a estátua, tornando-a parte da comunicação visual de uma narrativa. A colocação das esculturas no espaço obedecia, portanto, a uma narrativa construída de acordo com a função de cada ambiente, concebendo assim uma *forma mentis* de maneira a criar uma linguagem artística. As escolhas se davam baseadas nos temas e as esculturas passavam a constituir um grupo, não de forma a que cada uma tivesse um significado complementar a outra, mas pensadas de forma a ter uma correspondência recíproca, constituindo um elemento do espaço narrativo. As esculturas eram eleitas de acordo com a noção de *proprietas*, pela qual se identificava a pertinência do conjunto escultórico aos locais que ocupavam. Além disso, a posição em que elas eram colocadas era de grande importância, pois em alguns casos, por exemplo, a colocação de frente para espelhos d'água, buscava a duplicação do efeito escultórico, reforçando a construção retórica do conjunto.

Pensar a arte romana implica pensarmos também o local para o qual as esculturas estavam destinadas. Se a sua localização está diretamente atrelada ao seu efeito narrativo, outro dado importante que deve ser considerado é a sua colocação no espaço. Segundo Migliaccio, a cabeça de Apolo da FEK possui um encaixe que sugeriria a sua utilização como elemento arquitetônico, uma vez que a parte superior do crânio é plana, com um entalhe quadrado ao centro. Segundo ele, portanto, a cabeça faria parte de uma escultura destinada a uma composição arquitetônica. Esta hipótese, no entanto, não encontra, até o momento, outro paralelo na iconografia do deus, o que poderia significar que o encaixe não serviria a um elemento arquitetônico, mas sim, que a cabeça tivesse sido esculpida em partes separadas.

Seria possível, desta forma, sugerir que a cabeça fizesse parte de um *Apolo Lykeios* [Fig. 4], modelo no qual o deus repousa o braço sobre a cabeça, justificando assim a execução da peça em duas partes, a fim de ajustar o braço ao ombro. A utilização de diferentes modelos para compor uma única escultura baseava-se em paradigmas visuais de conteúdo e

assunto, e não em considerações de estilo ou gosto²⁴. A arte romana possuía uma grande variedade de iconografias e estilos, que eram usados de forma a criar um efeito narrativo no espectador, que a reconheceria e a completaria a partir de informações fornecidas e juízos sobre indivíduos e circunstâncias atuais.



Figura 1
Cabeça de Apolo
Fundação Eva Klabin

²⁴ HÖLSCHER, *op. cit.*, p. 21.



Figura 2
Apolo citaredo
Museu Arqueológico Nacional de Nápoles



Figura 3
Apolo Kassel
Museu de Kassel



Figura 4
Apolo lício
Museu do Louvre

