

RESENHA

ZANKER, Paul. *Arte romana*. (col. Economica Laterza).

Roma: Editori Laterza, 2012. “Economica Laterza”. Pp. viii, 209. ISBN: 978-88-420-9871-3.

Fábio Augusto Morales¹

Como se escreve a história da arte romana? Não fosse suficientemente complexa, esta questão envolve uma série de problemas. Quando esta arte se torna “romana”, e quando deixa de ser? Qual Roma: a cidade, o Império, as elites? O que entra e o que sai da definição de “artístico”? O que move a história da arte romana: o espírito, a nação, a luta de classes? O objeto artístico é entendido pelo contexto de uso, pela categoria de artefatos, pelos materiais, pelos estilos?

Diante da complexidade das balizas temporais, espaciais e conceituais, a escrita de uma história da arte romana pareceria um projeto suficientemente pedregoso. Mas, à leitura de *Arte romana*,² de Paul Zanker, a impressão é exatamente a oposta: objetos e contextos se harmonizam com leveza e objetividade; somos jogados de um lado para o outro, das observações claras das legendas às profundas análises sociológicas do texto principal, da beleza dos artefatos à inteligência da narrativa. A variedade da documentação material é impressionante e, mesmo assim, tudo está no seu lugar. No entanto, a harmonia do texto repousa em uma série de debates realizados em diversos campos do conhecimento, da historiografia à teoria política, da história da arte à arqueologia. É justamente ressaltando alguns destes debates que procurarei, nesta resenha, ressaltar forças e fraquezas do livro. O fato de o texto se destinar a um público não especializado é relevante, mas não definitivo: revela-se justamente a ideia que se tem de divulgação científica em humanidades.

O livro é ricamente ilustrado por 115 figuras, cerca de um terço delas coloridas; cada figura tem como legenda uma pequena análise, que ora reitera, ora detalha as análises do texto principal, o qual está dividido em sete capítulos,

¹ Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo.

² A primeira edição em italiano, na coleção “Grandi Opere” da editora Laterza, é de 2008. A primeira edição alemã, *Die Römische Kunst*, da editora C. H. Beck (München), é de 2007.

além de prefácio e índices. O prefácio, “Arte romana: quarant’anni dopo Bianchi Bandinelli”, apresenta a obra e a insere na tradição dos estudos de história da arte romana, dialogando em particular com o italiano Bianchi Bandinelli, cuja tese central será o principal contraponto do livro. Segundo Bandinelli, a arte romana seria marcada por uma dualidade: com a introdução dos repertórios e padrões estéticos gregos em Roma a partir do século III a. C., a produção artística local se dividiria em uma arte da elite, helenizada, com um repertório dominado pela mitologia grega, e uma arte popular, que mantinha as seculares tradições itálicas, e que se afirmará como padrão dominante na Antiguidade Tardia.

O capítulo 1, “Un’arte nuova che si sviluppa da forme greche”, oferece um modelo alternativo. Para Zanker, as obras que fugiam dos padrões estéticos gregos não podem ser associadas a uma classe ou a uma tradição étnica, posto que nem a clientela era de um mesmo estrato social, nem havia coerência formal nas obras. A explicação deste fenômeno se dá em função do seu oposto: as obras que se distanciavam dos cânones gregos eram justamente aquelas cujos temas e finalidades não tinham modelos dentro da tradição grega (um relevo funerário de um açougueiro, por exemplo), daí um certo caráter *naïve*; por oposição, a arte romana afinada com a arte grega se destinava a uma função bastante específica, qual seja, a da autorrepresentação das elites romanas que buscavam transmitir seu novo estilo de vida, baseado no luxo e na “alegria de viver” típicos das elites helenísticas. Mais do que simples cópias, as imagens gregas eram relidas na constituição de um novo repertório na comunicação visual das elites romanas helenizadas, comunicação esta limitada, ao menos até o século I a. C., ao espaço privado (*villae* urbanas e rurais).

O capítulo 2, “Immagini contrastante della tarda Republica”, ultrapassa os limites das *villae* na direção das necrópoles, santuários e *fora*, de Roma e cidades vizinhas; aqui, é a concorrência entre as elites, e particularmente a concorrência entre gerais, que explica a difusão do repertório grego nos espaços públicos, e também entre as classes mais baixas, como os libertos. Neste ponto, imagens tradicionais na cultura visual romana, como as estátuas togadas marcadas pelo realismo e severidade, passam a conviver com formas e padrões helenísticos que tendem a enfatizar o *pathos* do representado e por vezes em nudez heroica, alinhados com as representações de monarcas helenísticos.

As mensagens contraditórias do período tardo-republicano serão resolvidas em um sistema figurativo coerente no Império, tema do capítulo 3, “Dominio e ordine nell’impero”. Este sistema está baseado em um “programa” constituído da celebração da segurança e da prosperidade trazidas pelo imperador, representado ambigualmente ora como simples cidadão (estátuas togadas), ora como divindade (posição de Zeus no trono), e cujas variações retratísticas diziam respeito a quais virtudes pessoais deveriam ser enfatizadas (a abundância de Nero, a seriedade e energia de Vespasiano); quase onipresente, a imagem do “bárbaro submetido” reforçava a ideologia da *pax romana*. Uma característica marcante deste momento da arte romana é a difusão do programa imperial: temas presentes em estátuas de imperadores, gemas, mosaicos, moedas, anéis, altares, relevos em colunas, arcos e bases etc, eram reproduzidos também em objetos privados, como sarcófagos, estelas funerárias, anéis e bustos (como no caso da difusão dos “penteados” imperiais). Para explicar a ampla difusão e ao mesmo tempo a uniformidade programática (celebração, sem críticas) sem, para isso, pressupor um ministério de propaganda oficial, o autor sugere um modelo concorrencial: as elites locais competem entre si pela celebração do imperador, utilizando para isso imagens criadas a partir de modelos ou “orientações” criados em Roma, “dado que todos olhavam para Roma” (p. 111).

Os três capítulos seguintes tratam do mesmo período (os séculos I a. C. – III d. C.) do anterior, mas focalizam, respectivamente, o espaço doméstico, o espaço funerário e as províncias. Com base fundamentalmente nos casos de Pompeia e Roma, no capítulo 4, “La casa come luogo dela gioia di vivere”, Zanker observa o reforço da tendência tardo-republicana de autorrepresentação das elites por meio de imagens do repertório grego (deuses, atletas, efebos, filósofos, hoplitas), que remetem, mais ou menos diretamente, ao luxo, aos prazeres da vida e a cultura letrada grega; os suportes principais são as pinturas parietais e, em menor escala, o mobiliário. No capítulo 5, “Monumenti funebri e idea di sè del cittadino”, o autor aborda o problema da transformação no espaço funerário romano, até o século I a. C. dominado por monumentos funerários que visavam a maior visibilidade possível, e a partir de então interiorizado nas necrópoles, distante das vias. A explicação se baseia no processo de segmentação da sociedade imperial: a redução da mobilidade e da competição

entre indivíduos, mais identificados aos seus grupos sociais específicos, diminuía a necessidade de visibilidade geral. Paralelo a este fenômeno, ocorre a adoção de temas figurativos mais intimistas – o “culto ao sentimento”, também adaptado a uma maior interiorização –, marcada pelo recurso a alegorias mitológicas muitas vezes paralelas às representações no espaço doméstico. Em ambos os casos, os temas da arte imperial oficial (a prosperidade da paz imperial, a vitória sobre o bárbaro, as virtudes do imperador) aparecem como ornamentos marginais aos temas centrais da alegria de viver, do amor e do erotismo.

O capítulo 6, “Roma e l’impero: varietà di culture”, está fundado na divisão entre as províncias ocidentais, romanizadas, e as províncias orientais, nas quais a cultura helenística sobrevivia. Assim, mesmo em fenômenos fortemente influenciados pela conquista romana, como o culto imperial ou a individualização da memória dos mortos (via retratos), são compreendidos dentro da lógica das releituras das culturas locais: no caso egípcio, são exemplos os imperadores representados como faraós, e os mortos são retratados por meio de pinturas em sarcófagos; no caso grego, para além do manto e da língua, o autor distingue duas escolas, a ateniense, mais idealizada, e a microasiática, mais patética, cada qual exportando modelos locais e reinterpretando modelos originados em Roma.

No sétimo e último capítulo, “Verso la tarda antichità”, o autor trata da ruptura da época de Constantino: dos retratos dos imperadores como primeiro dos cidadãos, passa-se aos governantes “por graça de Deus”; dos suntuosos monumentos funerários, passa-se à intimidade das câmaras sepulcrais; dos motivos mitológicos celebrando o prazer da vida, assiste-se à difusão dos motivos bíblicos e alegorias preocupadas com o além. Mais do que reduzido à expansão do cristianismo ou às reminiscências de uma arte itálica popular (Bandinelli), estas transformações são interpretadas dentro da mudança do sistema social e político: o distanciamento do imperador e a burocratização e hierarquização da sociedade destruíram o sistema que fazia convergir a celebração do poder imperial e dos prazeres da vida; o novo repertório figurativo diria respeito a uma nova mentalidade, mais preocupada com o além do que com o *hic et nunc*, de um novo tipo de sociabilidade e de governo. Uma exceção seria a arte doméstica, que mantém em grande medida os motivos

mitológicos dos prazeres; no entanto, seu uso seria cada vez mais restrito a uma “cultura conservadora e de elite, comparável [ao hábito da] leitura dos autores clássicos” (p. 198).

O livro é repleto de *insights* e, como foi dito, articula harmoniosamente análise formal e interpretação sociológica. Mais do que isso, como argumentarei a seguir, esta valsa estrutura a narrativa do livro, e isto aponta alguns de seus limites. Começamos pelo problema da cultura imperial, para então passarmos para a análise do tratamento de seu objeto, a arte romana.

Um dos debates que estruturam o livro – além do problema da natureza do principado, que não será tratado aqui – é o da relação entre culturas provinciais e cultura romana. No primeiro capítulo, a cultura grega é tomada como a principal referência da verdadeira revolução representacional das elites romanas; a explicação do autor para a adoção da cultura grega, para além do tradicional argumento do “luxo helenístico”, é “de uma parte, a inferioridade cultural dos vencedores romanos; de outro, as tendências classicistas e retrospectivas já presentes na cultura helenística em curso de apropriação [pelos romanos]” (p. 36). Se o termo “inferioridade cultural” já é suficientemente problemático, sua generalidade o torna impraticável: inferior culturalmente em que sentido? A argumentação sugere, sem explicitar, que faltavam à elite romana os recursos de ostentação disponíveis para as elites e cortes helenísticas; mas daí para derivar uma quase natural apropriação da cultura grega pelos romanos é, em grande medida, reproduzir uma ideologia já presente nos autores romanos, seja pela condenação (Catão) seja pelo elogio (Horácio). O problema da helenização das formas de ostentação implica a consideração sobre as formas não ou pré-helenizadas de ostentação das elites romanas, que não são discutidas no texto, assim como a relação destas elites com a república e o povo. No penúltimo capítulo, o tema é retomado na forma da resistência cultural grega. Ora, diversos estudos, desde a década de 1990, apontam para a brutal transformação cultural nas províncias gregas advindas da dominação romana, que se manifestou, inclusive, por meio da valorização de determinados aspectos de seu passado histórico, selecionados a partir de expectativas romanas – o caso das intervenções urbanas em Atenas na época de Augusto, que desde a década de 1980 é considerada o paradigma da romanização da Grécia, é certamente o mais difundido. Por outro lado, a

romanização do Ocidente “bárbaro” foi um dos temas mais debatidos da História de Roma, especialmente sob a influência dos estudos pós-coloniais, que ressaltaram as resistências, hibridismos e multiculturalismos das culturas locais. Sendo assim, tanto a helenização de Roma quanto a romanização do Ocidente e a resistência do Oriente estão longe de serem portos seguros da narrativa.

A cultura grega está presente do começo ao fim da narrativa. Neste ponto vale questionar: sobre o que é o livro? O título não é tão informativo quanto parece. A “arte romana” de Zanker começa na helenização no século III a. C. e termina com a formação do padrão “tardo-antigo” no século III d. C.; é por vezes a arte produzida na cidade de Roma, nas cidades próximas de Roma, e nas cidades distantes de Roma. Uma das riquezas do livro, que é o fato de não se limitar a um tipo apenas de fonte material, também traz um dilema: a prataria e os sarcófagos são tão arte quanto as pinturas parietais e as estátuas públicas? Afinal, o que é arte no livro?

Uma leitura mais atenta do livro permite uma visão clara: o livro não é sobre arte romana, pois o problema do campo ou objeto artístico aparece pouquíssimas vezes. O que unifica os objetos é a noção de representação, e o sujeito que se representa é ora a elite, ora o imperador, ora as classes ascendentes. Dito de outra forma, o livro de Zanker trata da história das formas de autorrepresentação das classes dominantes helenizadas do Império Romano, ou parte delas. Os objetos são meios de comunicação, e é para desvendar os conteúdos desta comunicação social que são retomados seus aspectos materiais. E isso, justamente, orienta a seleção dos objetos mencionados na narrativa: entram na medida em que suportam as mensagens destas elites ou sub-elites, e que tenham na cultura grega seu referencial básico. Entre as ausências mais gritantes está, sem dúvida, o repertório figurativo ligado à fundação de Roma, ou mesmo qualquer permanência, para além da retratística, da cultura material local pré-“helenização”.

Por fim, vale destacar a ideia de divulgação científica da obra. Se por um lado a profusão de imagens com ótimas legendas direciona o olhar do leitor para os pormenores, por outro lado condiciona a leitura à interpretação oferecida; a não apresentação dos debates acaba por, justamente, criar poucos espaços para desconfiança ao público geral. Ainda que seja um ótimo livro de história da arte

romana (ou melhor: das autorrepresentações materiais das elites imperiais helenizadas), pouco se dedica ao problema de “como se escreve a história da arte romana”.