

ESTATUTO SOCIAL DOS ARTISTAS GREGOS

Maria Helena Rocha-Pereira*

ROCHA PEREIRA, M.H. Estatuto Social dos artistas gregos. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 4: 95-101, 1994.

RESUMO: Desde que Burckhardt fez a sua conferência pioneira *Die Griechen und ihre Künstler*, tem havido grandes mudanças na maneira de considerar a questão. Os achados arqueológicos e epigráficos têm demonstrado que em muitos vasos e estátuas arcaicas havia inscrições votivas dos artistas, que podem tomar-se como prova de riqueza e, por outro lado, apareceram diversas contas da construção de edifícios, que mostram que homens livres, metecos e escravos ganhavam o mesmo salário. Embora certas biografias e outros livros antigos tenham, por vezes, de ser postos de parte, pode afirmar-se o valor informativo de alguns diálogos de Platão e Xenofonte quanto à posição social dos artistas. Conquanto o contraste entre pintura e retórica, que se tornou um *topos* em autores tardios, sobretudo em Luciano, seja desfavorável aos artistas, as somas que ganhavam e as honras que recebiam são prova evidente de uma categoria elevada.

UNITERMOS: Artesãos-artistas – Grécia – Edifícios – Estátuas – Vasos – Honrarias – Salários – Trabalho – História Social.

O tema de que vamos ocupar-nos foi afluído nos textos antigos 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 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 dispunha 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 monumen-

(*) Universidade de Coimbra.

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

tos. 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 Epidauro, 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 Pausânias 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.

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 helenístico (...) 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 Atena), por um lado; por outro lado, perante o motivo que propomos denominar a queda de um homem notável (que

(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 et 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”.

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 Creso (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 Arquilocos, 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 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 86.⁴ 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 pintor 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 argêntea. Devemos todavia lem-

(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).

brar-nos que a opinião do seu contemporâneo Sêneca, ao 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 ('Ερμογλυφική 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 Isócrates XV. 2, que se prestam a discussão.⁶ 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 σοφός 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 Gladigow (1965: 19), segundo a qual teria sido sob a influência de Sólon que este conceito se tornou um conceito geral para 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 Nicómano* 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 ἀκριβεστάτοις 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 τέχνης.⁷

É ocasião, vemos 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 corrente.⁸ 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

(7) Podem ver-se mais pormenores em Bandinelli (1957: 9), que aproxima o sentido de ἀρετὴ τέχνης do conceito de “virtuoso” no final do Renascimento.

(8) Mais pormenores em Burford (1972: 217).

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

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 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* 331c-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 apenas de uma maneira de falar, para realçar a extravagância dos preços exigidos pelos Sofistas.⁹

(9) Este termo de comparação volta ainda, a outro nível, em Plutarco, *Arato* 12.6, quando fala desse homem de Es-

Outras fontes 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 Apeles.¹⁰

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 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 Sóstrato 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 Práxiteles (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 obra.¹²

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 comparti-

tado 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).

(11) Não ousamos acrescentar a estes exemplos a estátua honorífica de Atanodoro, 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*).

lhado. 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!

ROCHA PEREIRA, M.H. The social status of Greek craftsmenartists. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 95-101, 1994.

ABSTRACT: Since Burckhardt delivered his pioneer lecture *Die Griechen und ihre Künstler*, much has changed in our approach to the subject. Archaeologic and epigraphic findings have shown that many archaic statues and vases had dedicatory inscriptions by the artist, which may be taken as evidence for wealth and, on the other side, public accounts of buildings have turned up proving that free men, foreigners and slaves might earn the same salary. While ancient biographies and other books have sometimes to be discarded off, a special case may be made for some dialogues of Plato and Xenophon which provide indirect information on the status of artists. Although the contrast between painting and rhetorics, which became a *topos* in later writers, particularly Lucian, is unfavourable to artists, the sums they earned and the honours conferred upon many of them are sufficient evidence for a high status.

UNITERMS: Craftsmen-Artists – Greece – Buildings – Statues – Vases – Honours – Salary – Work – Social History.

Referências bibliográficas

- AUSTIN, M.; VIDAL-NACQUET, P.
(1973) *Économies et sociétés en Grèce Ancienne*. Paris. 2ª ed.
- BANDINELLI, R. BIANCHI
(1957) L'artista nell' Antichità Classica, *Archeologia Classica* 9: 1-17
- BURCKHARDT, J.
(1919) *Die Griechen und ihre Künstler, Vorträge*. Basel. 3ª ed.
- BURFORD, A.
(1972) *Craftsmen in Greek and Roman Society*. London.
(1969) *The Greek temple builders at Epidaurus*. A social and economic study of building in the Asclepian sanctuary during the 4th and early 3rd c. B. C. Liverpool.
- DINSMOOR, W. B.
(1913) Attic building accounts. *American Journal of Archaeology*, 17: 53-80, 241-265, 317-398.
(1921) Attic building accounts, *American Journal of Archaeology*, 25: 118-129.
- FINLEY, M. I.
(1973) *The ancient economy*. London.
- FRACELIÈRE, R.; CHAMBRY, E.
(1990) *Plutarque, Vies. Tome III* (ed., trad., notas).
- GLADIGOW, B.
(1965) *Sophia und Kosmos*. Hildesheim.
- HIMMELMENN, N.
(1977) Pheidias und die Parthenon-Skulpturen. *Bonner Festgabe J. Straub zum 65. Geburtstag*. Bonn: 67-90.
- LAUTER, H.
(1974) *Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik*. Erlangen.
- POLLITT, J. J.
(1990) *The art of Ancient Greece: Sources and documents*. Cambridge.
- ROCHA-PEREIRA, M. H.
(1993) *Estudos de História da Cultura Clássica. Vol. I. Cultura Grega*. Lisboa, 7ª ed.

ROCHA PEREIRA, M.H. Estatuto Social dos artistas gregos. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 95-101, 1994.

SANTERRE, H. GALLET; LE BONNIEC, H.

(1953) *Pline l'Ancien, Histoire Naturelle. Tome XXXIV.*
Paris (ed., trad., notas).

SARIAN, H.

(1993) *Poiên-gráphein*: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos. *Rev. do Museu de Arqueologia Etnologia*, S. Paulo, 3: 105-120.

STEVENS, G.P.; CASKEY, L.D.; FOWLER, H.N.;
PATON, J. M.

(1927) *The Erechtheum*. Cambridge, Mass.

STEWART, A.

(1990) *Greek Sculpture*. New Haven. 2 vols.

Recebido para publicação em 20 de dezembro de 1994.