

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE HISTÓRIA



A FIGURAÇÃO DE ATHENÁ NOS VASOS DE PARTIDA DO GUERREIRO

Mateus Filipe Bento de Oliveira
DRE: 109060422

ORIENTADOR: Prof. Doutora Marta Mega de Andrade

]

Rio de Janeiro
2018

MATEUS FILIPE BENTO DE OLIVEIRA

A FIGURAÇÃO DE ATHENÁ NOS VASOS DE PARTIDA DO GUERREIRO

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de História da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como parte dos requisitos necessários à

Orientador:

Prof. Doutora Marta Mega de Andrade

Rio de Janeiro

2018

A Aristóteles, meu primeiro amigo

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Max e Fátima por me guiarem até aqui,
Marta Mega pela paciência e compreensão,
Márcio, Karen e Stéphanie pela amizade,
Úrsula Laino de Oliveira por tudo,
A Deus, por todos.

“Quem vai
Vai porque precisa
Quem fica
Fica porque não pôde ir
Quem fica é quem sofre
Quem fica é quem sofre”
- Ellen Oléria

RESUMO

OLIVEIRA, Mateus Filipe Bento de. **A figuração de Athená nos vasos de partida do guerreiro**. Rio de Janeiro, 2018. Monografia – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

Com este trabalho, propomos uma investigação sobre a série de vasos cerâmicos atenienses pintados no período clássico, conhecida como: “Partida do Guerreiro”; como recorte dentro dessa temática recorrentemente representada em tais vasos, escolhemos a presença da figura da deusa Athena, também constantemente representada nestes artefatos. Tal projeto busca investigar o material através de uma abordagem que leve em direção a propostas de leitura histórica e de história visual debatidas por Meneses (1998 e 2005).

ABSTRACT

OLIVEIRA, Mateus Filipe Bento de. **A figuração de Athená nos vasos de partida do guerreiro**. Rio de Janeiro, 2018. Monografia – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

With this work, we propose an investigation into the series of Athenian ceramic pottery painted in the classical period, known as: "Warrior Departure"; as a delimitation within this theme recurrently represented in such vessels, we chose the presence of the figure of the goddess Athena, also constantly represented in these artifacts. This project seeks to investigate the material through an approach that leads to proposals for historical reading and visual history debated by Meneses (1998 and 2005).

Lista de imagens

Vaso no estilo protogeométrico	19
Vaso no estilo Geométrico	20
Vaso no representando um funeral monumental	21
Vaso no estilo orientalizado	22
Ânfora de figuras negras	22
Ânfora de figuras vermelhas	23
Lécito de fundo branco	24
Ânfora nº 302227	31
Hídria nº 320034	31
Cratera nº 320217	32
Ânfora nº 302180	33
Ânfora nº 320347	39
Ânfora nº 320347	41

SUMÁRIO

1 introdução.....	10
2 Do surgimento da pólis à questão da comemoração dos mortos em batalha.....	11
2.1 O surgimento da pólis	11
2.2 A Atenas do século V	13
2.3 O exército da pólis democrática	14
2.4 A comemoração dos mortos em batalha	16
3 Os vasos	19
3.1 Um breve histórico da cerâmica grega	19
3.2 O uso dos vasos como fonte da pesquisa histórica	25
3.3 Critérios de análise	27
4 Os vasos de Partida do Guerreiro	30
4.1 A série de vasos	30
4.2 A cena de partida	33
5. Conclusão	42
6. Bibliografia	44

1. Introdução

Com este trabalho, propomos uma investigação sobre a série de vasos cerâmicos atenienses pintados no período clássico, conhecida como: *Partida do Guerreiro*; como recorte dentro dessa temática recorrentemente representada em tais vasos, escolhemos a presença da figura da deusa Athená, também constantemente representada nestes artefatos. Tal projeto busca investigar o material através de uma abordagem que leve em direção a propostas de leitura histórica e de história visual debatidas por Meneses (1998 e 2005).

De partida, buscamos contextualizar o material em meio ao seu período de produção. Iniciamos a discussão a partir da questão da emergência da organização pólide em toda Grécia e como além da organização pólide, a experiência democrática foi profundamente marcante na vida política e social da Atenas do século V.

Em seguida, apresentamos o tipo de fonte abordado no trabalho, apontando um breve panorama histórico sobre a cerâmica grega; discutimos a relevância da cerâmica pintada enquanto fonte para a história da antiguidade grega e indicamos algumas possibilidades analíticas que esse material possibilita; também expomos quais foram os parâmetros que utilizamos na análise do corpus material e, ainda, algumas questões relativas à cerâmica grega que serviram de ponto de partida para nosso trabalho.

No terceiro capítulo discutimos especificamente a série de *Partida do Guerreiro*, apresentando-a especificamente em meio ao contexto da cerâmica ática clássica; apresentamos os principais esquemas de representação dentro da série e nossas principais concepções a respeito dessas representações nos vasos.

Concluimos recapitulando os principais pontos levantados no trabalho e as nossas inferências a respeito da pesquisa.

2. Do surgimento da *pólis* à questão da comemoração dos mortos em batalha

2.1 O surgimento da *pólis*

A vida política e social da Atenas do século V tem como base a forma de organização política que conhecemos como *pólis*. Este modelo surge entre os séculos VIII e VII e as transformações resultantes desta nova forma de organização serão sentidas em todas as instâncias da sociedade no mundo helênico. Sobre a emergência da mesma, Vernant afirma “por ela, a vida social e as relações entre os homens tomam uma forma nova, cuja originalidade será plenamente sentida pelos gregos” (VERNANT, 2011, p. 53).

Nessa nova estruturação política, há uma “preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder” (IDEM, p. 53). Vernant ressalta que neste caso a *palavra* vem em seu sentido de debate, discurso, argumentação e exercício da persuasão. Posta a público, a palavra deixa seu papel de vaticínio ritual ou dito real e passa a ser medida e escolhida pelos cidadãos baseada nas capacidades oratórias de seus partidários. “A arte política é essencialmente exercício da linguagem; e o logos, na origem, toma consciência de si mesmo, de suas regras, de sua eficácia, por intermédio de sua função política”. (IBIDEM, p. 54)

Outra característica que Vernant define como fundamental na experiência da *pólis* é o seu aspecto de *publicidade*. Ele afirma que

Pode-se mesmo dizer que a *pólis* existe apenas na medida em que se distinguiu um domínio público, nos dois sentidos diferentes, mas solidários do termo: um setor de interesse comum, opondo-se aos assuntos privados. (IBID, p. 55).

A publicização de todos os aspectos da vida pela *pólis* é uma profunda transformação cultural na medida em que conhecimentos, técnicas e valores são levados ao debate público e submetidos aos processos dialéticos constituintes da nova estrutura política. O prestígio pessoal e religioso das autoridades não se sustentam mais sem o processo argumentativo e as decisões que dizem respeito à condução do corpo dos cidadãos são postas à prova retoricamente na ágora.

Nesse sentido a *escrita*, como um suporte *público* para a *palavra* exerce um papel fundamental, uma vez que ela permite “uma completa divulgação de

conhecimentos previamente reservados ou interditos” (IBID, p. 56). Outrora submetida a um saber especializado nas mãos de escribas, no universo da *pólis*, a escrita assume o papel de bem comum, satisfazendo a função de publicizar elementos culturais e políticos, tornando-se “o elemento de base da paideia grega” (IBID, p. 56).

Vernant ressalta que a importância da escrita não se restringe ao campo da cultura, mas permite “o alcance de uma reivindicação que surge desde o nascimento da cidade: a redação das leis” (IBID p. 57). O que está em jogo aí é transformar o direito em bem comum, de maneira que todos possam cobrar sua execução e que essa regra possa ser aplicada igualmente à toda população.

Outro aspecto que sofre profundas transformações com o advento da pólis é o sacerdócio. Outrora propriedade de certos *gene*, como uma espécie particular de benefício divino, agora a cidade toma o sacerdócio para si, em benefício do corpo de cidadãos “a proteção que a divindade reservava outrora a seus favoritos vai doravante exercer-se em benefício da comunidade toda.” (IBID, p. 58). O sagrado e a intervenção divina são postos a público de uma forma sem precedentes. O favor dos deuses se torna um bem de todos.

A respeito de seus cidadãos, o principal princípio que rege a *pólis* é a *isonomia*, fundamento que iguala os cidadãos entre si e garante a unidade política do grupo. Vernant a define da seguinte maneira:

Os que compõem a cidade, por mais diferentes que sejam por sua origem, sua classe, sua função, aparecem de certa maneira “semelhantes” uns aos outros. Esta semelhança cria a unidade da *pólis*, porque para os gregos, só os semelhantes podem encontrar-se mutuamente unidos pela *Philia*, associados numa mesma comunidade. O vínculo do homem com o homem vai tomar assim, no esquema da cidade, a forma de uma relação recíproca, reversível substituindo as relações hierárquicas de submissão e domínio (IBID p. 65).

Sendo iguais entre si, os cidadãos participam igualmente do exercício do poder dentro de um sistema em que todos são permutáveis e regidos pelo mesmo conjunto de leis, submetido ao princípio da publicidade e do discurso.

É importante lembrar que essa igualdade não se estende a todos os habitantes da *pólis* (exclui sumariamente mulheres, escravos e estrangeiros) e que os próprios critérios que definem quem tem direito a cidadania são alterados ao

longo do tempo, mas é preciso ter em mente que o cidadão é, antes de tudo, um soldado, e que “na *pólis*, o estatuto de soldado coincide com o de cidadão: quem tem seu lugar na formação militar da cidade igualmente o tem na organização política” (IBID, p. 66).

Um dos pontos mais importantes ressaltados por Vernant diz respeito a uma mudança social em que “a cidade rejeita as atitudes tradicionais da aristocracia tendentes a exaltar o prestígio, a reforçar o poder dos indivíduo e dos gene, a elevá-los acima do comum.” (IBID p. 68). Vernant continua:

Todas essas práticas são doravante rejeitadas porque, acusando as desigualdades sociais e o sentimento de distância entre os indivíduos, suscitavam a inveja, criam dissonâncias no grupo, põem em perigo seu equilíbrio, sua unidade, dividem a cidade contra si mesma. (IBID p. 68)

Na cidade dos iguais, não há espaço para glórias individuais que tem como fim diferenciar aqueles que o sistema define como iguais.

O que agora é preconizado é um ideal austero de reserva e de moderação, um estilo de vida severo, quase ascético que faz desaparecer entre os cidadãos as diferenças de costumes e de condição para melhor aproximá-los uns dos outros, uni-los como os membros de uma só família. (IBID, p. 69)

A ordem social já não aparece então sob a dependência do soberano; já não está ligada ao poder criador de um personagem excepcional, à sua atividade de ordenador. É a ordem, ao contrário, que regula o poder de todos os indivíduos, que impõe um limite à sua vontade de expansão. A ordem é primeira em relação ao poder.

2.2 A Atenas do século V

O quinto século é um período de intensa atividade política e social na *pólis* ateniense. É neste período que o Império Ateniense atinge seu apogeu exercendo sua influência por toda a Hélade. Através da Liga de Delos, Atenas liderou as forças gregas numa série de conflitos contra o Império Aquemênida nas Guerras Medo-Pérsicas (499-449) e pouco depois entrou em um conflito direto com outras poleis gregas, desta vez lideradas por Esparta, na Guerra do Peloponeso (431-404). Durante todo o quinto século, Atenas esteve envolvida em guerras de grandes proporções.

Além do século de Guerra, a *pólis* ateniense passa por profundas mudanças político-sociais, num processo sem precedentes: a emergência dos ideais cívicos democráticos.

O poder de gestão da cidade, outrora bem privado da aristocracia, passa às mãos do corpo dos cidadãos, num processo em que as relações entre público e privado sofrem mudanças profundas. Louraux (1994), afirma que o regime democrático introduziu uma ruptura “no sistema de valores morais e políticos, em prejuízo das individualidades e para maior proveito da coletividade” (LOURAUX, 1994, p. 71). Guiada pelo ideal da isonomia, Atenas vai tomando para si a gestão dos espaços em que as distinções individuais ou familiares, econômicas e sociais, entre os cidadãos, entram em conflito.

Voltando nosso enfoque para a comemoração cívica dos guerreiros, é preciso falar sobretudo sobre as mudanças pelas quais Atenas passa no que concerne a guerra e a comemoração desses guerreiros, sendo o ponto alto dessa comemoração a celebração da morte desses cidadãos em batalha e como os ideais isonômicos transformaram este processo.

2.3 O exército da *pólis* democrática

A principal força do exército da *pólis* é o hoplita. Força de infantaria e base do exército, até fins do período helenístico são os hoplitas a principal força militar da Hélade. Y. Garlan o descreve da seguinte maneira:

A sua proteção era assegurada por grevas, elmo, couraça de bronze e um escudo circular de 80-90 cm de diâmetro, feito de bronze ou de uma amálgama de madeira, vime e peles. A maior originalidade deste hoplon, que será a arma emblemática dos hoplitas, consistia porém em ter deixado de ser usado pendurado ao pescoço por uma correia, mas colocado no antebraço esquerdo graças a uma braçadeira central de bronze e a uma correia externa que servia de pega. (GARLAN, 1994, p. 58)

A respeito da originalidade desse guerreiro, Garlan prossegue:

Por um lado, o hoplita dispunha apenas do braço direito para manejar as suas armas de ataque: uma lança de madeira de cerca de 2,5m de comprimento, provida de uma ponta e de um talão de ferro ou de bronze, e uma espada curta para a luta corpo a corpo. Por outro lado, a proteção do flanco direito, em parte descoberto, tinha de ser assegurada por um companheiro de linha no interior de uma falange suficientemente compacta (tendo também em conta os limites que o elmo e a couraça impunham à visão e à agilidade dos soldados). Por isso, somos levados a admitir que essa dupla inovação técnica e tática foi acompanhada por um alargamento

do corpo cívico para lá dos limites da aristocracia tradicional. (GARLAN, 1994, p. 58)

No exército da *pólis*, o guerreiro não depende apenas das suas capacidades, mas principalmente do conjunto do corpo de soldados em formação. Nesse caso a dimensão do funcionamento de um corpo coletivo se torna muito mais importante que qualquer capacidade individual, o que importa para o sucesso do exército é a força do todo.

Neste sentido, a principal força da *pólis* democrática é o oposto do herói homérico, guerreiro aristocrático: “o hoplita já não conhece o combate singular; deve recusar, se se lhe oferece, a tentação de uma proeza puramente individual.” (VERNANT, 2001, p.67). Neste formato de batalha não há mais espaço para a façanha individual. A falange é o lugar da *sophrosyne*, do domínio de si, ideal cívico democrático, oposto à *lyssa* homérica e à façanha individual do guerreiro. Ainda sobre o hoplita, Vernant afirma:

É o homem da batalha de braço a braço, da luta ombro a ombro. Foi treinado para manter a posição, marchar em ordem, lançar-se com passos iguais contra o inimigo, cuidar, no meio da peleja de não deixar seu posto. (VERNANT, 2001, p. 67)

Na *pólis*, o exercício da cidadania perpassa pelo serviço militar. Garlan afirma que:

O exercício da força armada não constituía a fonte, mas a expressão privilegiada de todo um conjunto integrado de posições estatutárias representativas dos diferentes aspectos da cidadania. (GARLAN, 1994, p. 57)

Ou seja, não é pelo serviço ao exército que se ascende ao estatuto de cidadão. Escravos e estrangeiros que eventualmente participassem das guerras, não passavam a ter direitos cívicos em função disso, sendo vistos como meros auxiliares.

A formação hoplítica é a encarnação militar da *pólis* dos *homói*, onde o corpo de cidadãos (em armas, no caso do exército), se vê guiado pelo ideal da isonomia. Vernant (2001) continua:

A falange faz do hoplita, como a cidade faz do cidadão, uma unidade permutável, um elemento semelhante a todos os outros, a cuja *aristeia*, o valor individual, não deve jamais se manifestar senão no quadro imposto pela manobra de conjunto, pela coesão de grupo, pelo efeito de massa, novos instrumentos da vitória. (IBID, p. 68)

O hoplita é a expressão psicológica e a força militar da cidade dos *homói*, que não abre espaço para glórias ou celebração de façanhas individuais. A cidade toma para si a organização militar, o esforço da guerra, a glória pelas vitórias e a celebração dos mortos em batalha, maior honraria da vida de um cidadão.

2.4 A comemoração dos mortos em batalha

A morte em batalha, era a mais alta honraria da vida de um cidadão e dos seus. Esta morte fazia do morto uma figura digna mais alta comemoração por parte dos familiares e particulares ligados a ele. Sobre a morte em batalha, Louraux , afirma que “os cidadãos tombados diante do inimigo são, em realidade, mortos excepcionais que inúmeras cidades-Estados distinguem cuidadosamente do comum dos mortais” (LOURAU, 1994, .p. 41)

Antes do advento democrático, particulares (familiares e amigos), pertencentes às *gens* aristocráticas, erigiam monumentos (vasos de grande porte, *kouros*, *kourai*, etc) e aplicavam práticas de exibição como funerais suntuosos como parte da comemoração destes mortos. Andrade afirma que a principal função desses monumentos é requerer da comunidade a celebração e a honra de um particular, um indivíduo membro de uma família proeminente (ANDRADE, 2004, p. 232).

Antes da *pólis* democrática, tanto a defesa da cidade, quanto a comemoração da bela morte eram monopólio das famílias abastadas. A partir do advento da democracia ocorre uma forte pressão social sobre as práticas funerárias aristocráticas. Plutarco nos apresenta uma austera legislação sancionada por Sólon regulando esse tipo de comemoração. A *pólis* democrática guiada pelo ideal cívico de isonomia não podia mais dar suporte às representações opulentas e ostensivas de poder de grupos particulares, elemento catalisador de tensões sociais entre os cidadãos.

Os ideais cívicos democráticos operam profundas mudanças na forma ateniense de comemorar os mortos em batalha numa apropriação pública de processos outrora privados. Ao tomar para si os ritos funerários, Atenas busca suprimir as distinções entre os seus membros. “Aos cidadãos valorosos a *pólis* promete um belo túmulo e um epigrama versificado, privilégio antes reservado à aristocracia” (LORAU, 1994, p. 44)

O primeiro rompimento da *pólis* democrática com o modelo arcaico de comemoração dos mortos em batalha diz respeito ao local do sepultamento destes mortos.

A *pólis* ateniense, entretanto, rompe o costume grego do sepultamento em campo de batalha, ao repatriar as cinzas de seus mortos de guerra. Ruptura definitiva, que se mantém durante todo o período clássico; esta prática, que passa a ser a única a ser reconhecida em Atenas, nunca era infringida (...) (LORAU, 1994, p. 40)

Na “História da Guerra do Peloponeso”, Tucídides nos narra detalhadamente os ritos funerários legados aos atenienses mortos em batalha. O que salta aos olhos é o seu caráter igualitário, oposto à suntuosidade individual dos túmulos individuais. Não só as ossadas dos cidadãos são misturadas e enterradas juntas, mas somem os elogios particulares. Loraux afirma:

Todos os Atenienses tombados durante o mesmo ano de guerra eram assim reunidos em um mesmo túmulo, igualitarismo que indica a vontade bastante democrática de não fazer distinção entre os cidadãos enterrados no demósion séma, que os *epitháphioi* não designam senão como *hoi enthadé keimenoí* (os que aqui repousam). (IDEM, p. 43)

A cidade apodera-se dos corpos, e acima de tudo, da mais alta honra: a dos mortos em batalha pela defesa da cidade, a bela morte. Como afirma Andrade:

O elogio agora é o elogio da cidade e da *politeía*, da *politeía* como cidade. Abstração do nome, do corpo, do indivíduo e sua absorção na unidade maior do corpo dos cidadãos. Este seria o ponto culminante do ideal de preeminência da vida pública e desaparecimento do privado (ANDRADE, 2004, p. 234)

Cabe salientar que, ao mesmo tempo que a aplicação legal da isonomia censura a exposição pública da aristocracia, universaliza a honra pública, como afirma Humphreys: “Foram os funerais públicos para os mortos em Guerra que trouxeram pela primeira vez as honras do funeral heróico ao alcance de todo cidadão ateniense” (HUMPHREYS in: ANDRADE, 2004, p. 235).

Loraux vai além e afirma que a estes mortos em batalha enterrados com as maiores honrarias da cidade, seria aplicada também uma *timé* heróica:

Distinguidos para sempre da multidão anônima dos outros mortos, os Atenienses tombados em combate são, no entanto, objeto de uma *timé* quem sob muitos aspectos, os designa claramente como heróis. Transferindo para Atenas os restos dos cidadãos autóctones para confiá-los à terra-mãe, a *pólis* ateniense, tal como a cidade-Estado espartana repatriando os despojos dos seus reis, parece obedecer à necessidade – imperativa para toda *pólis* – de assegurar a proteção para seus heróis nacionais. (LORAU, 1994, p. 58)

Andrade (2004) afirma que a partir do ano 425 AEC há um reaparecimento dos monumentos privados em espaços públicos, mas não existe uma continuidade da representação do indivíduo, como no sexto século. A forma e o conteúdo dos monumentos sofreram profundas transformações. Estátuas individuais e cenas heróicas e monumentais de outrora são substituídas por representações da vida doméstica que evidenciam cenas padronizadas de um ideal de vida comum. O elogio singular desaparece. “Poderíamos dizer que o sujeito ‘privado’ dos monumentos funerários anteriores a 480 a.C. não retornará, sendo substituído pelo grupo ‘privado’ nos monumentos pós-430 a.C.” (ANDRADE, 2004, p. 234). Podemos assim, situar o contexto de produção do nosso material não só em um período de tensão político-social, mas também de reformulação da imagética das famílias nobres através de transformações simbólicas na constituição social.

Isso nos leva a questionar em que medida a nossa série de vasos (produzida nesse período) faz parte de um contexto de busca por alternativas privadas de comemoração dos mortos em batalha dentro da *pólis* democrática, mas baseada no modelo aristocrático dentro dessas representações privadas.

3 Os Vasos

3.1 Um breve histórico da cerâmica grega

Os vasos cerâmicos pintados são um tipo de fonte de grande relevância no estudo das sociedades gregas antigas. Por sua relativa durabilidade e pela imensa quantidade de material que chegaram até os nossos dias, os vasos são um dos principais artefatos que dispomos como fonte primária dessas sociedades.

Por serem artefatos produzidos ininterruptamente desde o primeiro milênio AEC, é possível acompanhar as transformações na produção desse tipo de artefato através do tempo e como diversas transformações sociais podem ser observadas a partir da composição desse material.

Os vasos mais antigos que chegaram até nós têm sua datação em torno dos décimo e nono séculos AEC e têm como figuração elementos protogeométricos. Restritos à representação abstrata e de caráter decorativo, tais vasos são ornados com círculos, triângulos e linhas. É possível ver, através desses elementos, indicativos de sofisticação técnica e uma valorização do caráter estético e visual que esse tipo de artefato terá durante toda a antiguidade grega. Os vasos desse período são fontes de caráter importantíssimo, uma vez que muitos outros tipos de produção do período não resistiram até nossos dias e tais artefatos constituem boa parte do conjunto de fontes referentes ao período.



(Vaso no estilo protogeométrico)

¹ Disponível

em:

<http://www.kenneymencher.com/pic_old/classic_early_christian_byzantine/protogeom.skyphos.jpg>

acessado em julho de 2018

O estilo geométrico, que sucedeu o protogeométrico a partir do final do nono século, traz um salto no refinamento técnico aplicado às pinturas e surge a decoração figurativa, com a representação de animais como cavalos e carneiros, ainda rudimentares em meio às representações geométricas que vão se sofisticando e ganhando papel de ornamento.

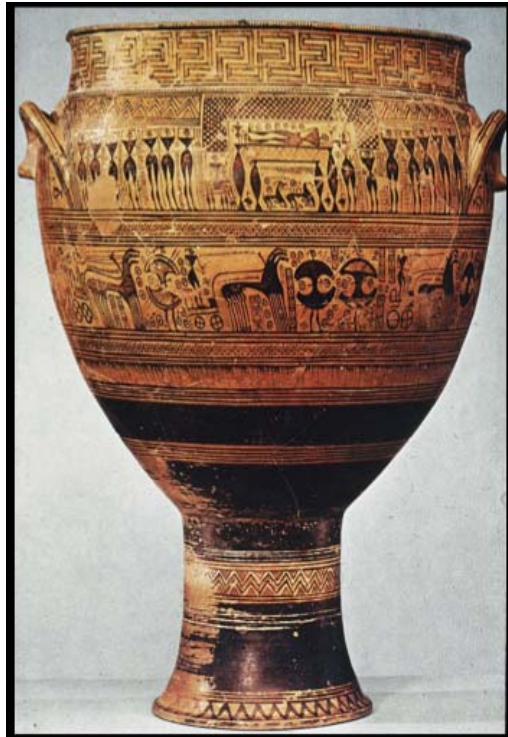


(Vaso no estilo geométrico)

O período apresenta também o surgimento de um dos elementos mais importantes da imagética grega: a representação de cenas retratando figuras e ações humanas.

As cenas representadas nos vasos desse período que chegaram até nós são de caráter monumental, retratando funerais suntuosos, ainda distantes da vida comum. Nesse período surgem também representações de caráter mitológico, apresentando cenas do ciclo Homérico. Vale ressaltar que nesse período a Ática já era uma região proeminente na produção desse tipo de material, tendo em Atenas seu principal centro.

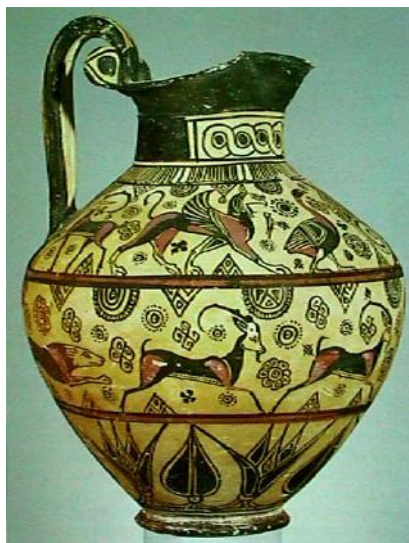
² Disponível em <<http://laurashefler.net/arthistory2010/wp-content/uploads/2010/06/geometricoinochoeccmh.jpg>> acessado em julho de 2018



(Vaso no representando um funeral manumental)

Fomentada pela expansão do comércio na bacia do Mediterrâneo e por um intercâmbio cultural com outros povos, através da circulação de produtos e pessoas, toda a arte grega passa por uma influência oriental durante o oitavo e sétimo séculos, em meio a um período que ficou conhecido como Orientalizado.

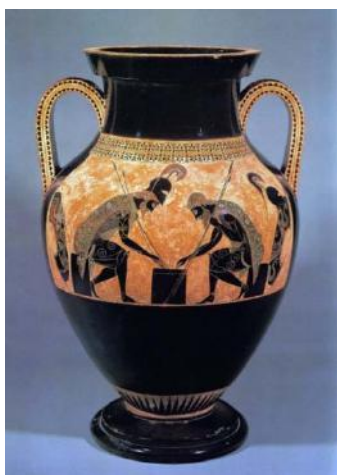
Nesta época a cerâmica grega não só passa por um aprimoramento na qualidade das representações figurativas, como incorpora novos motivos, tais quais esfinges, grifos e leões, que tomam o centro das pinturas. Cenas monumentais como as do período geométrico continuam sendo retratadas, mas é notável que a figura humana, mesmo que retratada com maior fidelidade, ainda não é o principal objeto das pinturas.



(Vaso no estilo orientalizado)

No sétimo século ocorre um imenso avanço na técnica pictórica em cerâmica e surge o mais icônico modelo de vaso cerâmico grego: os vasos de figuras negras.

Muito mais do que um aprimoramento da técnica de pintura das figuras, o grande diferencial do período é a passagem do elemento humano ao centro das imagens nos vasos.



(Ânfora de figuras negras)

⁴ Disponível em: <http://kenney-mencher.com/pic_old/classic_early_christian_byzantine/greek_rhodes_orientalizing_oinochoe_wine_pitcher_c650BCE.jpg> acessado em Julho de 2018

⁵ Disponível em: <http://kenney-mencher.com/pic_old/classic_early_christian_byzantine/greek_exekias_ajax_and_achilles_c540BCE.jpg> acessado em Julho de 2018

Cenas da vida cotidiana são representadas nos mesmos suportes que cenas míticas e épicas. Esse tipo de pintura nos esclarece sobre diversos aspectos da vida dos habitantes da cidade e, muito mais do que nos mostrar as coisas tais como eram, esse tipo de pintura nos permite compreender como essa sociedade pensava sua própria representação nos artefatos em que se punha como assunto.

Produzidos para usufruto doméstico, os vasos tinham uma importante e intensa circulação, não só na vida dentro do *oikos*, como em celebrações e rituais. Além da circulação doméstica, os vasos de figuras negras também foram um dos mais importantes produtos de exportação da Grécia durante o período arcaico e clássico, principalmente para a região da Etrúria, onde dispunham de grande popularidade, tendo a Ática como a principal região exportadora.

O auge da sofisticação da pintura cerâmica grega é atingido no sexto século, com o surgimento dos vasos de figuras vermelhas. Num efeito inverso ao estilo de figuras negras, o estilo de figuras vermelhas demanda ainda mais perícia dos artistas, ao mesmo tempo em que permite um grau de detalhamento maior do pintor.

É nesse tipo de vaso que as representações da vida cotidiana atingem seu ápice. Praticamente todos os aspectos da vida na cidade foram retratados nesse tipo de pintura, sendo fontes relevantes ao estudo de qualquer aspecto da vida grega no período. A qualidade das imagens somada à quantidade de material que chegou até nós torna o *corpus* imagético dos vasos de figuras vermelhas praticamente inesgotável.



(Ânfora de figuras vermelhas)

⁶ Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Niobid Painter - Red-Figure Amphora with Musical Scene - Walters 482712 - Side A.jpg>> acessado em Julho de 2018

Lembramos que, mesmo com o surgimento do estilo de figuras vermelhas no quinto século, os vasos de figuras negras foram produzidos até o segundo século, gozando ainda de popularidade, mesmo que com seu prestígio ofuscado pelas figuras vermelhas.

Vale ressaltar que o surgimento dessa técnica expandiu ainda mais o comércio de cerâmica grega, com hegemonia da cerâmica Ateniense pela bacia do Mediterrâneo, dominando o mercado de cerâmica fina em função da sua capacidade de inovação e qualidade.

Em paralelo aos vasos de figuras negras e vermelhas, as oficinas de Atenas aprimoraram também um outro tipo de vaso: os vasos de fundo branco. Caracterizados por receberem suas figurações sobre um fundo branco, esses vasos tiveram seu uso voltados ao caráter votivo e funerário, principalmente sob a forma de léцитos, depositados em espaços funerários. Nas pinturas predominam as cenas funerárias.



(Lécito de fundo branco)

3. 2 O uso dos vasos como fonte da pesquisa histórica

Uma vez apresentado um brevíssimo panorama geral sobre a cerâmica grega, cabe questionarmos a importância e o uso dos vasos cerâmicos figurados como fonte para o estudo da Antiguidade grega, a respeito do que François Lissarrage afirma:

Os vasos gregos (...) estão decorados com imagens cuja variedade e complexidade permitem constituir séries seguidas, a partir das quais se podem comparar numerosos documentos e identificar evoluções ou transformações. (LISSARRAGE, 1984, p. 10)

Sendo produzidos desde o início da civilização grega e ao longo de toda a antiguidade, os vasos são uma excelente fonte para identificação de transformações sociais. O estilo Orientalizado é um excelente exemplo desse tipo de fenômeno, uma vez que seu surgimento e desenvolvimento é um indicativo do intercâmbio cultural entre os gregos e povos orientais.

Os vasos também podem ser comparados com outros tipos de fonte, imagética ou não. Esse tipo de comparação pode servir tanto para corroborar ideias, como questões iconográficas, em meio à situação de comparação de fontes imagéticas, como também para confrontar e levar ao levantamento de outras hipóteses, uma vez que a fonte material, no caso o vaso, pode divergir do que afirma uma fonte escrita, por exemplo.

Não cremos numa hierarquia de fontes, mas salientamos que é importante levar em consideração na análise, além da produção, a circulação do material analisado. Os vasos são elementos de caráter doméstico, mas também possuem grande circulação não só na cidade ou no mundo grego, mas por todo o Mediterrâneo e além, chegando até os confins dos Bálcãs. São artefatos que, pelo valor financeiro, cultural e estético têm diversas recepções e consumos, e esse caráter multifacetado do artefato é um importante elemento a ser levado em consideração no momento de se pensar seus interlocutores. Diferente de um texto escrito, restrito ao universo letrado, um vaso pintado é um artefato que possui texto que pode ser lido e interpretado por qualquer indivíduo inserido naquela cultura.

O fator quantitativo também é importante, uma vez que dispomos de uma quantidade imensa de material, sendo possível organizá-lo de diversas formas (temática, cronológica, geográfica, etc.), podendo, a partir disso, levantar diferentes hipóteses sobre um mesmo *corpus* material.

Através da análise desses materiais temos acesso a eventos da vida cotidiana (muitas vezes pormenorizados) a respeito dos quais não dispomos de outros tipo de fonte, ou dispomos de forma muito fragmentada, sendo possível lançar luz a diversos fenômenos da vida e do pensamento quase que exclusivamente por meio desse tipo de material.

A complexidade do material é, da mesma maneira, um dos elementos mais valiosos nesse *corpus* material. Compostos em todos os períodos da sociedade grega, é possível depreender diversos discursos sociais de longo ou curto prazo, mais brandos ou abruptos pela simples análise de um *corpus* bem delimitado. Em função da sua produção estar ligada não só ao intenso consumo, mas à condição de constante inovação, é um importante indicativo de questões sociais relevantes.

Também é possível levantar hipóteses para além da pintura, mas em função do próprio artefato, analisando as condições do seu contexto, como, por exemplo, a localização em que o artefato foi encontrado (era um produto local ou era uma exportação?), as condições em que o artefato foi encontrado (o vaso estava preservado num enterramento? Estava danificado por uso comum? Danificado pelas condições do tempo?) e até mesmo pelo contexto onde o vaso foi encontrado (contexto votivo, cerimonial, funerário, etc.).

Outro fator importante a respeito dos vasos como fontes materiais é seu caráter de fonte primária. Diferente de textos escritos, que passam por reproduções, acréscimos, reduções e toda sorte de intervenção através dos séculos, quando analisamos um vaso, estamos lidando com o mesmo material produzido e consumido na antiguidade, sendo, portanto, um elemento que sofre menos intervenções dos seus diversos interlocutores através do tempo.

Não nos deixamos levar pela ilusão de que o passado está de fato naquele artefato ou de que, diante dele, temos acesso aos seus usos e funcionalidades tais quais em seu contexto de produção, mas cremos que, a partir de algumas premissas voltadas à análise específica desse material, é possível levantar e responder determinadas questões de forma coerente.

3.2 Critérios de análise

Para a análise de tais vasos, tomamos como premissa a concepção do vaso como um todo, sem que isolemos suas faces ou com enfoque apenas nas representações das figuras retratadas.

Considerando que nosso trabalho não trata da iconografia específica de uma determinada figura ou personagem, mas de uma série e das suas personagens em contexto, buscamos entender o vaso como um produto inteiro, levando em consideração as diversas pinturas presentes nele, questionando, quando possível, a existência de relações entre elas.

Também temos em mente a compreensão do vaso como suporte. Como afirma Lissarrage: “Não se trata de grafismos sem relevo, mas de imagens em vasos; para o utilizador, antes de ser uma imagem para olhar, o vaso é um objeto manipulável que tem uma função bem definida” (LISSARRAGE, 1984 p. 11). Sendo assim, buscamos evidenciar em nossa pesquisa a forma e, sempre que possível, o uso do vaso, pois julgamos tais elementos como fundamentais na compreensão da composição desses elementos.

Não podemos considerar a pintura pura e simplesmente sem levar em consideração seu suporte, que, na condição de objeto, tem determinados usos e funções em seu contexto de circulação e consumo e que o produtor leva em consideração na hora de compor o material.

É preciso estar igualmente alerta de que a imagem é produto de uma elaboração, e que, portanto é constituída através de uma determinada visualidade e que tem suas visibilidades e invisibilidades, como nos propõe Menezes (2005).

Não podemos tomar as imagens da vida cotidiana pintadas nos vasos como uma visão do passado “tal como era”. As imagens dos vasos eram produzidas segundo regimes visuais vigentes naquele contexto.

Buscamos analisar nosso *corpus* material segundo um esquema de História Visual, como defendido por Menezes (2005).

O primeiro parâmetro defendido pelo autor para análise diz respeito ao “Visual”, que ele define como “o conjunto de imagens guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage.” (MENEZES, 2005, p1.), ou seja, nos cabe situar a imagem dentro do seu universo cultural, social, sua circulação e seu consumo, ao invés de buscarmos encontrar um sentido universal ou

um significado transcendente relativo a determinada imagem ou símbolo através dos tempos.

Outro elemento que Ulpiano ressalta é o “Visível”, que o autor define da seguinte forma:

O visível (com, naturalmente, sua contrapartida, o invisível) representa o domínio do poder e do controle, o ver / ser visto, dar-se / não se dar a ver, os objetos de observação obrigatória assim como os tabus e segredos, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos de ostensão, ostentação ou discrição.– em suma, de visibilidade e invisibilidade. (MENEZES, 2005, p. 2)

o que consiste em levar em conta na análise da imagem aquilo que se dá a ver e aquilo que está oculto. Não podemos esquecer que trata-se de um produto imagético pensado e que, portanto, é composto de acordo com esquemas que dão visibilidade a determinados elementos enquanto ocultam outros em função do seu regime visual.

Por fim, Menezes orienta que se leve em consideração a “Visão”, que segundo o autor “Compreende os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar” (MENEZES, 2005, p. 2), ou seja, levar em consideração o papel do observador na construção social da imagem, fator que determina seu valor social, produção e consumo.

Antes de partir especificamente para o nosso material, gostaríamos de citar alguns pontos específicos sobre a imagética ática levantados por C. Berard (1984) no texto *Iconographie, Iconologie, Iconologique*, que julgamos pertinentes à nossa análise:

Primeiro ponto: "A produção imagética é anônima e coletiva. Ela se origina mais de uma produção do tipo artesanal que de tipo artístico" (BERRARD, 1983, p. 5). Podemos afirmar que essa produção não é pensada pelo artesão enquanto um produto único e exclusivo, como seria o caso de um afresco, ou uma escultura de mármore, por exemplo. Feitos em oficinas e postos à venda para o grande público, sendo exportada por toda a bacia do Mediterrâneo, a cerâmica figurada ática é, antes de tudo, uma produção de caráter coletivo.

Segundo ponto: "A imagética é popular" (IDEM, P.5), ou seja, sua difusão é ampla e irrestrita. O "homem comum" conhece as imagens pintadas sobre os vasos através do seu uso e das suas funções. Ânforas, hídrias e lécitos são, antes de tudo, artefatos funcionais, que esses indivíduos populares e anônimos manejam e vêem

constantemente. Além disso, esses vasos estão em todo lugar: nas casas, nos mercados, nos santuários, etc. essas pessoas vivem "por entre as imagens" e por entre os usos desses artefatos decorados com pinturas.

Terceiro ponto: "A imagética é essencialmente narrativa" (IDEM, p .5), não se trata aqui de retratos estáticos ou de simples representações da vida comum dos deuses ou dos homens, trata-se de suportes que apresentam comportamentos da vida real e do imaginário desse universo. São imagens desse mundo e para esse mundo.

Após essa apresentação dos vasos, sua relevância como fonte e parâmetros que balizarão nossa análise, seguimos para a discussão a respeito da série que analisamos em específico.

4 Os vasos de Partida do Guerreiro

4.1 A série de vasos

O presente trabalho é voltado para a análise de uma série contida na série de *Partida do Guerreiro*, que são os vasos onde além da cena-padrão da partida, ocorre também a figuração da deusa Athená. Através de pesquisa no Arquivo Bezley, levantamos um *corpus* material composto por 80 vasos de cerâmica produzidos em Atenas. A datação do material se estende entre aproximadamente 550-500 e 475-425 AEC. Dos vasos, 72 são do tipo *Figuras Negras*, enquanto sete são do tipo *Figuras Vermelhas* e um lécito de *Fundo Branco*.

Esse tipo de cena foi retratado sobre vasos de diversos formatos, tais como: crateras, cálices e o já citado lécito de fundo branco, mas a maior parte dos vasos é composta por hídrias e ânforas.

As ânforas da série são “ânforas de barriga”, vasos em que o “corpo” tem dimensões maiores que o “pescoço”. As dimensões das ânforas caracterizam sua produção enquanto voltadas para uso doméstico. Tal caráter se evidencia a mediante as diferentes medidas entre essas e as imensas ânforas de pescoço, utilizadas em transporte de mercadorias (usualmente por via marítima), ou de *lutróforos*, um tipo específico de ânfora de grande porte utilizado em rituais funerários e casamentos.

Para além de suas funções formais, cabe ressaltar o caráter artístico e decorativo das ânforas pintadas. A imensa produção, circulação e consumo desse material dentro e fora da Grécia confirma esse fator.



(Uma das ânforas da série (302227))

Mais do que simples recipientes ou mesmo elementos decorativos, os artefatos cerâmicos também eram dotados de valor e prestígio social. Um exemplo disso é a *panatenaica*, um tipo de ânfora pintada que era oferecida como prêmio aos vencedores dos Jogos de Atenas.

Formalmente a hídria se diferencia da ânfora por ter uma terceira alça (vertical), que facilita sua imersão, possibilitando seu preenchimento. Para além dessa diferença formal e funcional, as hídrias guardam semelhanças às ânforas a respeito de sua estrutura e uso.



(Uma das hídrias da série (320034))

Outro tipo de vaso que aparece na série são as crateras. Estes são vasos de maior dimensão e menor mobilidade. Dispostas ao centro dos banquetes e das festividades, era nelas que se realizava a mistura de água e vinho (que era diluído, à época) oferecido aos convidados, sendo vistas e manipuladas pelos celebrantes.



10

(Uma das crateras da série (320217))

Por fim, os cálices eram vasos de tamanho diminuto, produzidos para uso individual, para consumo final do vinho. Para além das pinturas externas, realizadas no corpo do vaso, havia também os desenhos na superfície interna, sob o líquido, que se revelavam ao celebrante conforme o vinho era consumido.

Por seu carácter formal, podemos circunscrever o espaço de circulação destes objetos ao espaço doméstico, mais particularmente ao de festividades e celebrações como os simpósios.

Não podemos dissociar o carácter discursivo das pinturas nos vasos do contexto da sua exposição e uso.

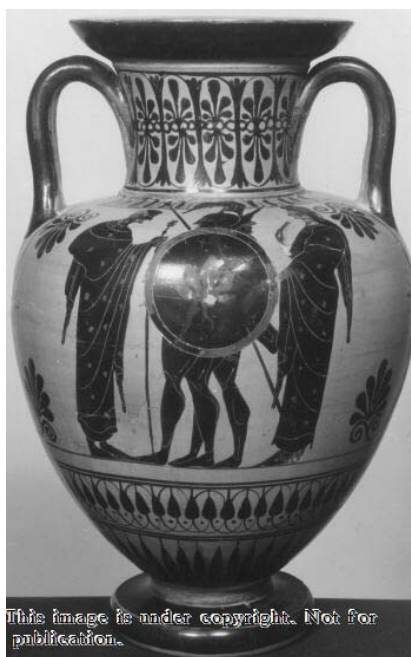
9 Disponível em
<[https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=
&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=](https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=)>
acessado em julho de 2018

10 Disponível em
<[https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=
&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=](https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=)>
acessado em Julho de 2018

Em celebrações domésticas restritas ao espaço do *oikos* ou voltadas ao ciclo social dos convivas, há que se compreender a formação de um discurso através das imagens representadas, como supracitado.

4.2 A cena de partida

A série denominada *Partida do Guerreiro* tem por característica principal retratar o momento do armamento do guerreiro. Trata-se de uma cena de caráter doméstico, ambientada no espaço do *oikos*, onde são representadas as figuras constituintes do núcleo familiar. Lissarrage afirma que essa série se caracteriza por representar uma “justaposição de personagens” (LISSARRAGE, 1984, p.41), feita pelo “guerreiro”, figura central da imagem, o “velho barbado”, que já foi hoplita e agora responsável pelas funções políticas na cidade e pela “figura feminina”, responsável pela realização de um serviço religioso.



(Vaso 302180)

Em toda a série a representação da partida segue o mesmo esquema: dentro do espaço doméstico está o guerreiro, ao centro. De um lado está um homem velho, de toga e barba branca, sentado ou com uma bengala. Além da troca de olhares com o jovem, também ocorre um aperto de mãos. Do outro lado do guerreiro há a representação de uma figura feminina na realização de um ritual, uma libação ou entregando-lhe seu elmo. O núcleo central da cena é sempre este; o que eventualmente pode variar é a adição de outras figuras à cena, como escravos, animais domésticos, cavalos e cães ou guerreiros secundários, como arqueiros ou escravos que acompanhavam o guerreiro.

O guerreiro é a figura central da série. Portador da juventude e da beleza, é na figura do jovem que a aristocracia ateniense projeta o ideal da *kalokagathia*. Esse é um elemento determinante em sua representação através de toda a iconografia grega. Belo e dotado de formas perfeitas, a figura do jovem encarna, mais que qualquer outra, a auto-representação aristocrática. Mesmo com a supressão da exposição pública desse modelo de representação, outrora feita através do estatuário funerário como os *kourói*, como já discutido anteriormente, na figuração em pinturas de vasos, o jovem continuará sendo “Multiplicado infinitamente, sua imagem repete incessantemente a beleza do corpo humano” (LISSARRAGUE, 1984, p.35)

O momento retratado na cena diz respeito a um importante rito de passagem na vida do jovem: ao adentrar o universo guerreiro, ascende a um novo estatuto político: o da cidadania plena e, portanto, passa também a fazer parte da gestão da cidade. Trata-se de um momento significativo na vida do ideal de família retratado, uma vez que expõe seu sucesso na perpetuação da cidadania dentro do *oikos* e do cumprimento do dever cívico de gerar cidadãos.

Segundo esse modelo, todos cumprem com seu papel no funcionamento da cidade: a mulher, que gerou um guerreiro para a defesa da cidade; o idoso, que outrora defendeu a cidade como guerreiro e tem no hoplita um substituto; e o jovem guerreiro, que cumprirá seu dever de defesa da cidade na guerra.

Vale ressaltar também que o que está em destaque não é *qualquer* tipo de guerreiro, mas o hoplita. Muito embora a reforma hoplítica tivesse aberto a participação na defesa das cidades aos que “tivessem recursos para adquirir a panóplia do hoplita” (MOSSÉ, 2004, p. 172), este estava muito longe de ser um guerreiro popular. A respeito do hoplita, Mossé (2004, p.129) afirma:

Ora, na época clássica este é apenas parte do corpo cívico, constituído pelo conjunto dos que podem arcar com a panóplia do soldado de infantaria fortemente armado. No começo da Guerra do Peloponeso, os hoplitas representavam pouco menos da metade do corpo cívico. (...) O exército dos hoplitas, portanto, não era completamente identificado à cidade.

O núcleo familiar retratado nos vasos é um núcleo que deseja ser representado segundo um modelo aristocrático, distanciado da grande massa da população. A infantaria pesada ainda era um reduto de uma parcela abastada da população, enquanto “Os outros, a massa dos tetas, serviam na marinha” (MOSSÉ, 2004, p.129). Nesse caso, salientamos que mais importante do que uma relação factual entre a representação de um hoplita e a existência de fato do mesmo é o sentido que tinha nesse período a representação desse tipo de guerreiro e o que ele significava socialmente como integrante do núcleo de um *oikos* ateniense no período democrático.

A representação individual de um guerreiro, que é caracterizado justamente pelo combate grupal ao qual qualquer forma de ação individual é sumariamente proibida, indica, mais uma vez, uma valorização do sujeito particular, que condiz com os modelos de representação arcaicos e não com os ideais cívicos de isonomia da *pólis* democrática. Lissarrague vai além: “Por trás das cenas de armamento que enfatizam figura individual de um guerreiro solitário, pode-se detectar vários modelos míticos que fazem deste personagem um herói do épico” (LISSARRAGUE, 1984, p. 42), discutiremos essa questão mais adiante.

Um elemento marcante na representação do guerreiro em toda a série é um cumprimento realizado entre este e o idoso: um aperto de mão. Vemos neste ato uma consolidação da ideia de que toda a cena diz respeito a um *esquema idealizado* de representação, relacionando a esfera particular do *óikos* à esfera cívica e aos papéis de ambos, no que diz respeito à gestão da cidade e à sua proteção. Neste contexto, o homem idoso já teria cumprido seu papel como guerreiro e seguiria seu dever cívico enquanto membro da gestão política na instituição da assembleia democrática, da mesma forma que o jovem ascenderia a esse estatuto em decorrência do serviço militar. A respeito desse cumprimento, Lissarrague (1984) afirma:

O aperto de mão, menos comum na Grécia antiga que hoje em dia, mantém todo o poder simbólico de um vínculo que une dois seres físicos. Os dois homens olham, que contém dois grupos etários que se revezam no mesmo papel. Fazer a guerra. (p. 41).

Na cena, a figura feminina exerce uma função fundamental, uma vez que, em meio à construção, cabe a ela representar a relação familiar com o mundo religioso. A prática da oferenda religiosa mediante uma libação faz parte de uma relação que “vincula este grupo aos deuses” (Lissarrague, 1984, p. 41).

Os rituais da religiosidade doméstica estão “estritamente ligados ao conjunto das práticas sociais da comunidade cívica” (MOSSÉ, 2004, p. 251). Mais do que simplesmente empenhada na realização de um serviço religioso, a figura feminina é retratada cumprindo com um papel social. A libação é um procedimento “quase obrigatório para marcar uma partida ou regresso” (Lissarrague, 1984, p. 41), e ao adotar esse modelo de representação para a figura feminina, a série se mostra, mais uma vez, inserida em um modelo discursivo de representação de um ideal cívico:

A mulher ocupa nas cenas de armamento um importante lugar, uma vez que segura as armas do hoplita, que se arma tornando o homem um guerreiro. As mulheres dão guerreiros à cidade. (Lissarrague, 1984, p. 42)

Se por um lado o homem velho liga a figura do jovem ao mundo dos homens, a figura feminina liga o guerreiro ao universo dos deuses. Inclusive, ao fazê-lo, cumpre seu próprio papel político na guerra, uma vez que “É a cidade que nela se engaja” (VERNANT, 2010, p. 32). Ressaltamos que, para o pensamento ateniense do período, a ação dos deuses era de função vital nos rumos da guerra. A respeito da relação entre a ação religiosa e os combates propriamente ditos, Vernant afirma que “o combate utiliza, então, a força das armas apenas como meio de 'prova' num processo de tipo ordálico, onde se confia às potências sobrenaturais o cuidado de pronunciar o julgamento” (VERNANT, 2010, p. 38), ou seja, por mais que o confronto militar seja real, o resultado da guerra não depende *apenas* dos combates entre guerreiros, mas *principalmente* da ação dos deuses, atribuição à qual a figura feminina está ligada na cena. Lissarrague afirma:

Ao fazer esta libação, que está oferenda e partilha, marcamos as ligações entre cada membro do grupo para outro, e nós afirmamos a relação que vincula a este grupo para os deuses. Esta é geralmente a mulher que usa os instrumentos necessários nesta operação e assumindo, no centro do grupo familiar, um papel fundamental por ele, através do ritual, é garantida a permanência do grupo (LISSARAGUE, 1984, p. 41)

Por fim, afirmamos que a cena de partida é, acima de qualquer coisa, uma forma de representação pensada em um determinado modelo social. Ao observarmos as figuras representadas na cena, temos em mente que não se trata

da simples observação de um momento da vida cotidiana de uma família ateniense através de uma *janela*, mas da construção de um artefato produzido em meio a um discurso visual em que tal artefato tinha seus determinados usos e circulações e em que as representações tinham sentidos próprios dentro do contexto da sua produção, que, nesse caso, Lissarrague chega a chamar de “projetos de palco” (1984, p. 41).

Partimos agora para o objeto de nossa análise, que são os vasos da série de *Partida do Guerreiro* em que ocorre a representação da deusa Athená.

Nos vasos, a cena com a deusa é retratada em outro espaço do quadro, que não a cena doméstica, normalmente na outra face do vaso, podendo também ser encontrada na parte superior de vasos que tenham apenas uma face pintada.

Dentre os variados epítetos atribuídos à deusa, seja no gênero épico, no teatro ou em cultos, o caráter guerreiro da sua natureza divina é uma constante. Dentre os vários, podemos destacar: *Αρεία* [*Areia*] (guerreira), *Λειτις* [*Leitis*] (Distribuidora do saque), *Πολεμηδοκος* [*Polemédokos*] (Sustentadora em guerra), *Ερυμα* [*Eryma*] (Defensora), *Αλαλκομενης* [*Alalkomenêis*] (Protetora), *Πολιουχος* [*Polioukhos*] (Protetora da cidade), *Πολιατις* [*Poliatis*] (Guardadora da cidade).

Um dos hinos homéricos à Athená ressalta também a estreita relação entre a deusa e os guerreiros:

Por Palas Atena, protetora da cidade, começo a cantar,
a terrível, que juntamente com Ares se ocupa dos trabalhos de guerra,
da destruição de cidades e do combate. Ela
também protege o soldado que parte e o que retorna.
Salve, deusa! E dá-nos sorte e prosperidade.
(Hino Homérico 11)

Cabe ressaltar a oposição que ocorre nesse caso entre a concepção de Athená, enquanto protetora, e o deus Ares, que é ligado à violência avassaladora, à irracionalidade e à agressão ligadas, como afirma Alves (2010). Ou à Ártemis, pois enquanto Athená é uma deusa protetora no espaço citadino, Ártemis é "senhora dos limites, dos pântanos, dos alagadiços, Ártemis opera sempre como divindade das margens, preservando as fronteiras entre a selvageria e a civilização auxiliando em sua travessia" (MARQUETTI, 2010, p. 205), ou seja, cada divindade tem seu espaço de ação no pensamento religioso do mundo grego.

Salientamos também a recorrência da figuração da deusa Niké sobre a superfície de alguns vasos da série. Sobre a representação dessa divindade na série dos vasos de partida, Lissarage afirma:

“(...) Como com o atleta, a ideologia da vitória levou pintores a produzir uma cenografia onde a Vitória intervém ou entrega suas armas ao guerreiro, ou oferecê-lo uma libação, (...) articula o espaço interior e exterior, o plano humano e o divino. (...) E a imagem que ela construiu, a partir de simples figuras antropomórficas, um discurso sobre o papel do guerreiro na sociedade, a partir do grupo familiar e em comparação com os deuses.” (LISSARAUGE, 1984, p.44).

Deusa dos guerreiros, Athená é também a deusa da *pólis* democrática, como afirma Mossé:

“A democracia ateniense venerava particularmente Atena, a deusa protetora daquela cidade-estado. A ela eram consagrados os monumentos mais célebres da Acrópole, o Erecteion, e o templo da Atena Niké. Foi Péricles quem decidiu fazer da Acrópole um monumento à glória de Atena.” (MOSSÉ, 2004, p. 248)

Dentro da série de vasos, a cena em que Athená aparece representada em favor de algum herói é a mais recorrente, sendo, portanto a que tomaremos como parâmetro para a nossa análise.

A deusa é, por excelência, ligada à proteção dos heróis, sendo reconhecida por auxiliar os principais heróis, tais quais: Aquiles, Perseus, Teseu, os Argonautas, Odisseu e Hércules, dentre muitos outros¹². A quantidade de referências é vastíssima, de modo que, mais do que qualquer divindade do panteão grego, Athená está intrinsecamente ligada ao imaginário do universo heróico, como uma figura de proteção e auxílio à realização do trabalho do herói, tanto na literatura quanto nas representações pictóricas, e nos estatuários de templos.

Em todos os vasos da série em que a deusa é retratada em favor de algum herói, é representada num papel secundário, enquanto o centro da cena é a ação heróica.

O herói que mais aparece na cena análoga à da partida é Hércules, e a cena mais representada é a da realização do seu primeiro trabalho: a captura da pele do Leão de Neméia. Trata-se de uma cena dotada de uma certa relevância para o imaginário antigo, uma vez que uma quantidade imensa de autores tratou de retratá-la durante toda a Antiguidade, além de ter sido amplamente reproduzida na imagética.

¹² Entre outros heróis célebres auxiliados pela deusa, podemos citar: Diomedes, Cadmo, Tideu e Belerofonte, e a lista se estende.



(Héracles em combate com o Leão de Neméia (vaso 320347))

A representação massiva de cenas heróicas no mesmo vaso que o guerreiro nos sugere uma determinada orientação voltada a relacionar a figura do guerreiro à figura heróica. A valorização da *areté* já se encontra presente na representação singular de um guerreiro que combate sempre em grupo, ao qual a figura heróica viria apenas a somar no discurso de valorização do indivíduo e da honra do oikos.

Brandão afirma que “O herói é, em princípio, uma idealização e para o homem grego talvez estampasse o protótipo imaginário da *kalokagathia*, a ‘suma probidade’, o valor superlativo da vida helênica” (BRANDÃO, Vol III, p. 53). Originada na sua descendência, o herói “já vem ao mundo com duas ‘virtudes’ inerentes à sua

condição e natureza: a *timé*, a ‘honorabilidade pessoal’ e a *areté*, a ‘excelência’, a superioridade em relação aos outros mortais” (BRANDÃO, Vol III, p. 21)

O processo da partida do guerreiro, rito de passagem para a aquisição de um estatuto social, dialoga também com a formação do herói. Da mesma forma que o jovem guerreiro parte para a guerra em nome da defesa da cidade,

o futuro benfeitor da humanidade [herói] vai desprender-se das garras paternas e ausentar-se do lar, por um período mais ou menos longo, em busca de sua “formação iniciática”. (BRANDÃO, Vol III, p. 21)

Relacionando a figura familiar à figura heróica, o grupo familiar representado nos vasos (que é seu consumidor e responsável pela circulação do artefato) afirma sua distinção. Mesmo que a glória individual pelo combate seja proibida em público pelas leis da cidade, a figura com a qual a nobreza quer-se associada é com a do herói.

A ação do herói é o ápice da sua distinção, sendo inclusive através da sua ação que o herói adquire suas insígnias, tanto na construção do seu mito, quanto iconograficamente. A cena mais representada na série é a que Hércules captura a pele do Leão de Neméia¹⁴. Não por acaso, é nesse momento que o herói adquire o seu principal distintivo: a pele do leão, elemento distintivo da sua iconografia. Tanto o guerreiro quanto o herói estão iniciando sua carreira de glórias, onde ambos terão sua *areté* posta à prova e, vitoriosos, serão distintos dos demais.

¹⁴ Para uma análise detalhada do trabalho de Hércules, ver: BRANDÃO, Mitologia grega Vol I, p. 269, Vol II, p. 154-157, Vol III, p. 103.



(Cena de um simpósio pintada sobre uma cratera)

O simpósio era também uma celebração relativa aos ritos de passagem dos homens atenienses, como o ingresso do jovem na vida aristocrática ou a celebração de outras ocasiões especiais, como o início da vida militar, vitórias em concursos poéticos ou mesmo atléticos.

Tais eventos servem para comemorar a ascensão do jovem a um novo estatuto ou a aquisição de um determinado distintivo social, celebrando-o como membro da aristocracia entre seus pares.

Nesse espaço social, o discurso é o da valorização da *timé* e *areté*, a distinção entre os bons e belos, filhos da aristocracia, e a massa do povo, a quem a instituição da democracia estendeu o direito à cidadania.

¹⁵ Disponível

em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0e/Symposium_scene_Nicias_Painter_MAN.jpg/1200px-Symposium_scene_Nicias_Painter_MAN.jpg> acessado em julho de 2018

5 Conclusão

O principal direcionamento da nossa investigação diz respeito à compreensão da produção e circulação desse tipo de artefato (vasos cerâmicos pintados) e a sociedade em que ele foi produzido. Partindo de uma análise preliminar da série de vasos e da discussão bibliográfica sobre o período, uma questão nos chamou a atenção: como a série de vasos estaria inserida dentro de um possível conflito entre a ascensão dos ideais cívicos democráticos e as práticas de comemoração pública dos mortos em batalha.

Tomamos como princípio de análise do material a compreensão do artefato como um todo. Isso significa que não levamos em consideração apenas as imagens pintadas nos vasos, mas o próprio vaso como objeto da análise. Isso significa considerar a relação entre as imagens dentro do próprio vaso e também os usos e contextos em que o artefato era visto ou manipulado pelos seus usuários.

O formato dos vasos não nos permite fazer uma relação direta entre o material e um determinado contexto com certeza (como seria possível afirmar a respeito de léцитos de fundo branco e contextos funerários, por exemplo), mas o tipo de vaso somado ao tipo de imagem pintada nos permite supor que os vasos eram usados em celebrações domésticas, como festas, banquetes e celebrações de ritos de passagem na vida das famílias atenienses, como a iniciação da vida militar que é representada nos próprios vasos.

O tipo de representação visível nos vasos pertence a um esquema iconográfico muito bem definido replicado de forma praticamente inalterada por toda a série. O que o material evidencia é um tipo de representação de um núcleo familiar idealizado em torno de *personagens* que se justapõem: o pai ou homem mais velho, outrora guerreiro, que agora participa da vida da cidade através da política e tem no filho seu substituto como guerreiro; o próprio guerreiro, jovem, belo, representação ideal da *kalokagathia*, figura central da imagem em meio a uma controversa representação heroicizada de um guerreiro que só luta em conjunto; e a mãe ou esposa, que realiza uma libação, ligando o universo dos homens ao universo dos deuses. O que esse esquema iconográfico representa é não só a idealização de um núcleo familiar, mas de um ideal de família de modelo aristocrático.

Vemos nesse esquema algumas questões que revelam certas tensões sociais em meio ao período de produção e circulação desse material. A primeira delas diz

respeito ao tipo de guerreiro representado: ao mesmo tempo que os hoplitas são a base da infantaria ateniense, eles não são completamente identificados com a massa da população. A panóplia do hoplita tinha um custo muito alto e apenas parte da população podia pagar por ela. O hoplita é o guerreiro por excelência, mas não é um guerreiro comum.

Outra tensão diz respeito à forma como esse hoplita é representado. O hoplita é o guerreiro que combate em conjunto e deve recusar qualquer possibilidade de combate (e glória) individual, no entanto, ao longo de toda a série, o guerreiro é representado de forma individual.

A forma de representação do hoplita na série de vasos remete mais à figura do herói mítico do que ao modelo hoplítico de combate em grupo. Nesse ponto outra questão emerge em meio à investigação: a representação de cenas heróicas nos vasos. Na maior parte dos vasos, análoga à cena de partida, vemos representada uma cena heróica, sobretudo a cena de Hércules lutando contra o Leão de Neméia. Salta aos olhos que se trata da representação do início da vida heróica de Hércules. Análoga à cena da iniciação do jovem ateniense, o vaso nos mostra a iniciação do herói.

A principal hipótese que a nossa investigação nos leva a crer é a de que o consumo e circulação desses artefatos estão ligados a dois fatores principais: em primeiro lugar, ao modelo hoplítico de guerra, que impede ao guerreiro qualquer espécie de ação individual e, em segundo lugar, à emergência de ideais cívicos democráticos que fazem com que Atenas tome para si a comemoração de todos os guerreiros através de um único ritual para todos os mortos em batalha, apagando toda e qualquer possibilidade de comemoração individual e trazendo toda a glória dos mortos em batalha para a *pólis*.

Ao observar os pontos aqui levantados e ao considerar os possíveis usos e circulações desses artefatos e à luz da biografia discutida, somos levados a supor que a série de vasos faz parte de uma série de conflitos entre *oikias* e *pólis* pela memória e celebração dos guerreiros na Atenas clássica.

Bibliografia:

Fontes:

Anonymous. **The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White**. Homeric Hymns. Cambridge, MA.,Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914.

Anônimo. **Hinos homéricos: tradução, notas e estudo**/Edvania Bonavina da rosa...[et al.]; Edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo. Editora Unesp, 2010

Hesiod. **Theogony**. Cambridge, MA.,Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914.

Referências:

ANDRADE, Marta Mega de. **PÚBLICO, PRIVADO E CONTEXTOS FUNERÁRIOS**. In: *Phoênix / UFRJ. Laboratório de História Antiga. Ano X – 2004. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2004*

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. (Vol I, II e III) 19ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012

GARLAN, Y., **“O homem e a Guerra”** in: J.P. (Dir.) *O homem grego, Lisboa, presença, 1994*

DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Trauçãõ de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

LISSARRAGUE, F. **"Autour du Guerrier"**. IN: BÉRARD, C. (Org). *La Cité des Images*, Paris: Nathan, 1984, pp. 35 - 47.

MARQUETTI, Flávia R. **Ártemis**. In: In: _____. (Org.)[et al.] **Hinos homéricos: tradução, notas e estudo**. São Paulo. Editora Unesp, 2010

_____. **Athena**. In: In: _____. (Org.)[et al.] **Hinos homéricos: tradução, notas e estudo**. São Paulo. Editora Unesp, 2010

JAEGER, Werner Wilhelm, **Paideia: a formação do homem grego**. Trad. Artur M. Parreira. 4ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LISSARRAGUE François **La Cité des Images**, Lausanne-Paris 1984, chap.1, 3,7

BÉRARD, Claude. *Iconographie-iconologie-iconologique*, Études de lettres, Fasc 4, p. 5-37, 1983.

LORAUX, Nicole. **A invenção de Atenas**. Rio de Janeiro: 34, 1994

MENESES Ulpiano T. Bezerra de, **Fontes visuais, cultura visual, História visual**.

Balço provisório, propostas cautelares IN: *Revista Brasileira de História*

. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 - 2003

_____. **Rumo a uma "História visual"**. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornélia; Novaes, Sylvia Caiuby (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc. p.33-56. 2005.

MOSSÉ, Claude. **Dicionário da Civilização Grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

RIBEIRO Jr, Wilson Alves. **Ares**. In: In: _____. (Org.)[et al.] **Hinos homéricos: tradução, notas e estudo**. São Paulo. Editora Unesp, 2010

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. 20. ed. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Bertrand, 2011.

_____. **Mito e sociedade na Grécia Antiga** 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010

Internet:

Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

Projeto Beazley. <http://www.beazley.ox.ac.uk/archive/>

Corpus Vasorum Antiquorum <http://www.cvaonline.org/cva/>

Mith Index: <http://www.mythindex.com/>

THEOI GREEK MYTHOLOGY <http://www.theoi.com/>