

**Obras de Arte ou Artesanato?**  
**Algumas considerações sobre os vasos figurados gregos**  
**Works of Art or Artisan? Some considerations about the figurative greek**  
**vases**



José Francisco de Moura

**Resumo:** O objetivo deste artigo é expor e refletir algumas aproximações sobre os vasos gregos.

**Abstract:** The aim of his article is to expose and reflecting about some approaches in the greek vases.

**Palavras-chave:** Jñana Yoga, Vedanta, Uttara-Mimamsa, Kevaladvaita, Jivanmukti, Shankara.

**Keywords:** Vase - Ancient greece - Sparta - Arkesilas - Black figure - Art History

\*\*\*

Uma das discussões mais calorosas das ciências humanas no século passado foi a que buscou discutir o que seria Arte e o que poderia ser caracterizado mais especificamente como uma obra de arte. As discussões não chegaram a um consenso tácito. Não cabe aqui tentar fazer um balanço de todas as concepções que as definiram, senão resumir alguns dos principais pressupostos que nortearam a discussão.

Os conceitos de Arte mais tradicionais são os que procuram associá-la e defini-la com relação à estética. A Arte seria, nessa perspectiva, uma forma de produzir coisas belas. Para Read (1972: 19), por exemplo, o artista seria basicamente aquele que tem a intenção de agradar. Para isso, ele produziria formas que afagariam os olhos e que despertariam nosso sentimento de beleza.

Muitas abordagens que relacionam a Arte com a idéia de Belo, contudo, não conseguiram chegar a um acordo sobre as premissas de uma teoria geral da estética que englobasse todas as percepções formuladas desde Platão. Como afirmou Coli (1989: 11), as definições muitas vezes tornaram-se fundamentalistas, pretendendo-se as únicas possíveis, o que impediu um esforço para a formulação de uma teoria geral da Arte baseada na estética.

Muitos historiadores da Arte passaram a adotar soluções parciais, genéricas ou mesmo sócio-filosóficas sem propriamente definir concretamente os conceitos de Arte e de Belo. Foi assim que em meados da década de cinquenta as correntes ligadas ao marxismo procuraram reconhecê-la como uma dentre tantas manifestações ideológicas das classes sociais históricas, como queria Hauser (1995: 13-14), ou como uma experiência com o todo da realidade, como apregooou Fisher (1981: 10-12).

A perspectiva representacional da arte desenvolveu-se em meados da década de trinta e foi seguida por vários historiadores da arte. Nessa concepção, a arte seria a representação de algo ausente. Ela seria uma presença que ocupa lugar de um outro. Para Gombrich, por exemplo, a arte seria “a maneira pela qual formas e símbolos seriam usados para sugerir e significar outras coisas para além delas mesmas”. Outros teóricos enveredaram pelo mesmo caminho, como é o caso mais recente de Martine Joly, que, em definição simples, considera que a arte pictórica é apenas “algo que se assemelha a outra coisa” (1995). Essa visão representacional é baseada no sentido que Platão imprimiu à idéia de mimesis no século IV e que desenvolveremos mais adiante.

Os trabalhos mais recentes acabam por definir a arte de forma tão genérica que impossibilita uma concreta atribuição, como é o caso de Argan, por exemplo, que resume-se em considerar a arte como “expressão ou aspiração criativa” (1988: 21). Essas definições acima não respondem à questão do que é a Arte por vários motivos. A primeira delas, que se refere à idéia de estética,

deve ser entendida dentro dos estreitos limites sócio-históricos em que é pensada. Devem-se considerar não só as possibilidades de um grupo ou comunidade comportar distintas idéias de Belo, como a possibilidade desta idéia ser uma questão individual, o que torna sua teorização uma tarefa muito difícil. Abordar o estatuto da arte pela questão da estética não leva a definições concretas na medida em que não existe o Belo em si.

Da mesma forma, as definições de Gombrich e de Argan, extremamente genéricas, implicariam em considerar que toda a produção da vida cultural e material deve ser entendida como Arte, na medida em que quase sempre comportam o uso de formas simbólicas produzidas por algum grau de “aspiração criativa”. Aceitando-se aquelas definições, teríamos que considerar como Arte não só os tradicionais objetos que a arte estuda, como também as danças, os rituais religiosos, a literatura, os esportes e as até mesmo as formas de organização política vivenciadas pelos homens em suas comunidades. A arte, nessa perspectiva, seria quase toda a atividade humana. Seria o tudo e, conseqüentemente, o nada.

A perspectiva representacional também seria insuficiente para dar conta de um grande número de artefatos ditos obras de arte. Muitas sociedades, ao pintarem figuras ou símbolos em objetos e superfícies planas, não consideraram que as formas ali produzidas ocupassem o espaço de algo que está ausente. Na verdade, no caso grego do período arcaico, por exemplo, as “representações” dos deuses em estátuas não são “representações” dos entes divinos, mas eles próprios ali personificados. A inexistência de uma palavra específica que designasse o que conhecemos por “estátua” é uma prova disso. Essas imagens não seriam simulacros, mas os próprios entes. Para os gregos do período arcaico, aquilo que chamamos de estátua não representava o deus, mas era o próprio deus (VERNANT, 1990: 303-346).

Por esse e outros exemplos, a dificuldade de uma definição específica do que seria seu objeto conduziu a história da arte, enquanto campo do saber institucionalizado, para uma divisão entre duas tendências: formalista e conteudista. Ambas, porém, acabaram privilegiando mais questões metodológicas do que os grandes postulados, conduzindo àquilo que Zerner chamou de “profunda estagnação teórica” (ZERNER., *In*: LE GOFF, 1988: 144). A questão do que seria a arte foi sendo cada vez mais substituída por preocupações empíricas e metodológicas, que podem ser exemplificadas na tendência dos últimos anos em formar catálogos, inventários e enciclopédias.

Vários estudiosos foram reconhecendo nos últimos anos as dificuldades que implicavam uma definição mais genérica do que era Arte. Na verdade, atualmente é difícil para qualquer cientista social definir o que seria Arte de forma trans-histórica, na medida em que as atribuições do que ela realmente

seja não têm consistência em si. Em geral, o fato de qualquer objeto de sociedade passada tornar-se obra de arte *per se* quando adentra os museus e galerias, conduziu a discussão para outras fronteiras. A obra de arte foi sendo considerada enquanto tal, somente após os historiadores e especialistas afirmarem que ela era. O discurso da autoridade e do especialista passou a ser o único critério de reconhecimento dos objetos como sendo arte.

Para Bourdieu, a história da arte começa a se constituir como “campo” a partir de Vasari. O critério de afirmar o que seria uma obra de arte ou a própria arte em si vai cada vez mais sendo norteado de acordo com as exigências do próprio campo e não de uma perspectiva de fora dele (1996: 60-318). Essa forte constatação de Bourdieu coloca o estudo sócio-histórico dos objetos pictóricos em grandes dificuldades, se quiserem adotar as metodologias e postulados teóricos da maioria de seus colegas historiadores da arte em suas pesquisas. Para os historiadores clássicos, por exemplo, como é possível estudar os ícones da cultura material grega, sem levar em conta o que os próprios gregos pensavam deles, mas privilegiando somente o desenvolvimento interno de uma disciplina posterior, alienígena ao pensamento grego?

Considerar os critérios de identificação contidos nas afirmações dos especialistas contemporâneos implica uma outra questão. O próprio Argan reconheceu, anos atrás, que a produção acadêmica dentro da história da arte está infestada de motivações ideológicas e de relações de poder que determinam os rumos e as metodologias empregadas à disciplina, principalmente em uma época em que a burguesia industrial apossou-se da função de mecenas, imprimindo à produção artística atual uma perspectiva mercadológica e de produtora de status nunca dantes vista (ARGAM: 9-10).

Para além desses problemas, uma série de outros emergem quando um historiador helenista se vê diante dos objetos que os historiadores da arte, e por vezes os arqueólogos, citam como arte. Vejamos os principais.

### **Técne e Mímesis**

As definições do que os gregos consideravam como arte e como artista são questões bastante complexas. A palavra *técne* (*tevcne*) que tem sido usada para designar Arte por vários historiadores, não possuía, para os autores gregos, o sentido que o termo atualmente pode implicar. Na verdade, o termo *técne* podia ter vários significados, mas o mais comum era o que se referia a uma habilidade específica de efetuar determinadas tarefas e ofícios, quase sempre manuais. Assim, o termo tanto podia ser usado para designar atividades

genéricas de um oleiro e de um pintor, como as de um agricultor, médico ou carpinteiro (VERNANT: 1989).

Obviamente, deve-se tomar cuidado com o caráter elitista da maioria dos textos gregos. Como as profissões manuais eram vistas com desdém em um número expressivo desses trabalhos antigos, pode ter havido interesse por parte desses autores em manipular o sentido da palavra *tevnh*. Pode-se admitir, nesse sentido, uma tentativa de usá-la todas as vezes em que era necessário especificar as diferentes profissões por seus nomes reais em cada ocasião.

Apesar disso, porém, a idéia de *técne* indica que, para boa parte da população grega, justamente os consumidores dos vasos figurados, os ofícios do ceramista e o do pintor eram vistos como uma espécie de artesanato cuja função seria mais prática do que a de trabalho de criação “superior” que poderíamos hoje chamar de artístico.

Para Himmelmann, os gregos não estabeleceram uma real distinção entre arte e artesanato até o final do período clássico. Mesmo nesse período, essa diferenciação só se deu mais intensamente na arte monumentalista. No período arcaico, os gregos não tinham uma definição nem mesmo para idéia atual de “artesão”, pois, segundo Himmelmann, não se teria criado uma palavra específica para qualificá-lo. O conceito de *demiurgós* teria mais conotações técnico-econômicas do que sociológicas (MOURA, 2001: 17-26).

Embora a ausência do termo com aquela designação não signifique que o mesmo não existia, ela era indicativa da pouca preocupação das elites gregas em definir o trabalho manual mais especificamente. Na concepção de Buxton, os termos *arte* e *artista* são inadequados para se trabalhar os vasos gregos na medida em que esses termos dificultam a contextualização e as diferenças de nuances de significados que os mesmos podiam apresentar. Para ele, o contexto em que os vasos foram encontrados e a função prática ou simbólica dos mesmos são fatores fundamentais para entender quais os significados que eram engendrados pelos compradores/consumidores para os vasos (BUXTON, 1994: 4-9).

O nome de alguns pintores de vasos, em geral, aparecem seguidos do verbo *égraphsen*, que, literalmente, quer dizer “escreveu”. Isso parece indicar que as formas pintadas nas superfícies dos vasos eram consideradas como equivalentes a coisas escritas. O fato de uma minoria de vasos conter inscrições que identificavam a pessoa do ceramista, do pintor ou dos próprios personagens pintados não parece ser a explicação. O mais provável é que a pintura em um vaso não tivesse o mesmo significado para os gregos que o termo “pintura” implica para nossa sociedade atual.

Pode haver uma explicação de cunho “psicológico” para a referida prática. Na verdade, as equivalências entre as palavras escrita e oral e as imagens não eram absurdas, mas pensadas como possuidoras de características similares ou até mesmo complementares. Entre o final do VI e o início do V séculos, Simônides fez uma interessante analogia entre poesia e pintura. Para ele, a palavra do poeta seria a pintura falada e a poesia escrita equivaleria a uma pintura. Isso queria dizer que, para Simônides, a poesia e a pintura seriam fenômenos análogos, tendo como função basicamente narrar a verdade de formas diferenciadas, mas equivalentes (*In: Plutarco, Das glórias atenienses 3, 346f*).

Simônides era um poeta anunciador que, através de seus versos, dava glória eterna aos aristocratas mortos em “heróicos” combates. O poema feito para os guerreiros espartanos já batidos nas Termópilas em 480, e que ainda estava gravado no mármore muitos anos depois (*In: Heródoto, VII, 228*), era um dos maiores exemplos dessa tentativa do poeta de perpetuar a glória da aristocracia através da manifestação escrita de seus feitos.

Há uma outra problemática no que concerne a considera o vaso como obra de arte: os vasos figurados gregos não se caracterizavam por serem objetos de exposição. Não há referências nas fontes de que algum grego de qualquer período os tenha adquirido simplesmente para exercerem a função de enfeite de suas casas. Também não havia nos períodos Arcaico e Clássico algo que se assemelhasse a um museu ou uma disciplina que fosse equivalente à história da arte. Ambos só vão surgir em Alexandria, em um contexto histórico e com uma função específica (GOLDHILL: 10).

Todos os vasos, figurados ou não, também eram objetos de uso prático, e isso por si só talvez já explique o fato de muitos gregos considerarem os seus elaboradores como sendo uma espécie de artesão, profissional elaborador de coisas úteis para o dia-a-dia (MOSSÉ, 1969: 77-111; VERNAT e NAQUET, 1989: 9-85).

Muitos autores modernos que consideram os vasos gregos como sendo obras de arte estão baseados na crítica representacional que Platão, na *República*, faz à pintura e que indicaria que os gregos tinham uma real concepção de trabalho artístico. Afinal, se a pintura era considerada uma “cópia” do real, um simulacro do mundo material, como queria Platão (*A República 599d*), o significado da arte como representação de algo ausente, tal como Gombrich o pensou, estaria aí manifestado (GOMBRICH, *op. cit.*: 128).

O conceito de mimesis elaborado por Platão, porém, deve ser considerado a partir da lógica de seu sistema filosófico, no qual as coisas materiais, cuja existência perceptiva nos chega pelos sentidos, já seriam por si só uma ilusão. Para Platão, a verdade e a realidade só podiam ser alcançadas através da

abstração metafísica. A pintura, como afirmou Keuls, seria duplamente ilusória: 1) por primeiramente ser impressa a um suporte material que já era, em si, uma transformação, uma ilusão do real - o mármore da estatuária e a cerâmica utilizada para elaboração dos vasos já seriam ilusões em si; 2) porque a escultura associaria sua forma a outro algo fora dela mesma (KEUS, 1987: 25).

A crítica platônica às formas representacionais, porém, devem ser pensadas também em relação ao contexto político-social de meados do século IV. Ela surge em um momento de desagregação da pólis como entidade política autônoma, de crescente secularização dos mitos e de crescimento do eruditismo intelectual. O sábio vai ser considerado, cada vez mais, em função de seu conhecimento de saberes específicos, e não mais por sua participação positiva para os interesses da pólis. A racionalização do saber chega à religião, que lentamente se hermetiza e seculariza, com reis passando a ser cada vez mais cultuados como heróis, ocupando o lugar dos antigos cultos.

A crescente descrença na capacidade dos deuses em defender a pólis da ameaça externa é um outro fator que colabora com a disjunção entre imagem e entidade, que se desenvolverá cada vez mais a partir de então. Dominadas pela realezas macedônias, as comunidades gregas enfraqueceram seus elos com as divindades protetoras e, por conseguinte, com suas imagens.

Se Platão de certa forma já diferencia a imagem do deus do próprio deus, ainda assim não vai muito além. A sua crítica sociológica contém a mesma visão preconceituosa contra os que exercem os ofícios. O estatuto social do pintor e dos artesãos continuava a ter, no século IV, uma baixíssima consideração por parte das elites agrárias e letradas. A crítica feita por Sócrates ao estatuto social dos membros da assembléia ateniense (Xenofonte, *Memoráveis* III 7, 6) confirma a generalidade da crítica no meio letrado.

A crítica sociológica elaborada pelos autores gregos contra os artesãos e comerciantes tinha estreito vínculo com as lutas políticas na Grécia. De uma forma ou de outra, os artesãos e os comerciantes eram vinculados com a reivindicação de direitos de cidadania e com a sustentação da democracia. Isso levava a uma contradição: embora os gregos ricos consumissem os produtos elaborados pelos artesãos, não havia como contrapartida sua valorização social. Em Esparta, os artesãos dos V e IV séculos eram considerados como homens altamente especializados em vários itens, como chaves (Aristófanes, *Tesmofórias* 423) móveis, armas, cantil (*Kóthon*), mantos e sapatos, objetos conhecidos pela sua excelente qualidade (Crítias, *In: Atenen* XI, 76). Mas, nem por isso, o regime estendeu-lhes o direito de cidadania. Ao contrário, assassinavam os periecos sem julgamento, fato que impressionava Isócrates (*Panathenaicos* CLXXXI).

O resultado foi o fato de que muitos periecos, envolvidos na produção e comercialização de tais bens, acabavam revoltando-se várias vezes contra a dominação esparciata. Os revoltosos de Túria, citados por Tucídides (I 101) no século V, a tentativa abortada de Cinádon em 398 (Xenofonte, *Helênicas* III, 3, 4-11; Aristóteles, *A Política* 1306b 34), e posteriormente o apoio dos periecos à invasão dos tebanos em 370/369 (Xenofonte, *Helênicas* VI, 27-32) são alguns exemplos claros da insatisfação dos artesãos e comerciantes da Lacônia e da Messênia contra seus algozes esparciatas.

A continuidade da crítica sociológica elaborada pela elite letrada contra os artesãos e comerciantes durante um período tão grande se dava, contraditoriamente, em virtude do reconhecimento da importância de suas atividades para a vida da comunidade, importância essa que podia se transformar em demandas por participação política e divisão de terras, ameaçando o status e a posição das famílias tradicionais.

### **Estilos e significados**

Se nos prendermos ao caráter meramente intrínseco das formas e atributos presentes nas imagens pintadas nos vasos gregos, notaremos que essas tinham estreita ligação com a mitologia, com as práticas sociais dos aristocratas e com o mundo natural que cercava as comunidades políades. Mas nem sempre essa identificação é tão automática quanto parece. Cenas de cotidiano misturavam-se às míticas de forma complexa, deixando pouco clara a fronteira que separava os dois mundos. Na verdade, muitas cenas, por isso mesmo, são de difícil identificação e compreensão, mesmo após uma completa descrição iconográfica.

A descrição iconográfica baseia-se, para identificar as figuras míticas, em identificar atributos que são específicos aos deuses e heróis. Os atributos, porém, constituíam-se, geralmente, de objetos de uso dos gregos, o que em muitas ocasiões impossibilita uma real identificação dos personagens pintados. As histórias míticas também recebiam variantes regionais que, muitas vezes, impossibilitam a generalização de certos atributos.

Para os gregos do período arcaico, as fronteiras entre a mitologia e o seu mundo real eram extremamente fluidas. Os mitos, para os gregos, tinham estreita relação com a história e a origem de seus próprios povos, e o culto aos heróis e deuses estava estreitamente ligado a suas vidas cotidianas. Isso, como já mencionamos, torna a identificação das cenas e dos personagens uma tarefa complicada e a oposição entre mitologia e vida real um trabalho bastante difícil.



Um outro problema que se colocou na identificação das cenas de vasos foi o fato de que desde o século XIX muitos historiadores da arte e arqueólogos, por acharem que estavam valorizando os vasos para o público moderno, preferiam identificar toda e qualquer cena como sendo mítica, desprezando a possibilidade de muitas delas tratarem da vida cotidiana e das práticas sociais dos gregos. Era corrente entre esses especialistas que a arte grega teria mais valor se as cenas fossem tratadas como referências ao mundo da mitologia tão-somente. Muitas identificações de cenas oriundas desse período criaram um padrão de identificação das cenas e dos personagens ali presentes que, de certa forma, valem até hoje para muitos pesquisadores, sendo muito pouco problematizadas (CHEVITARESE, 2001: 7-15).

As imagens nos vasos gregos ressurgem com intensidade quando Homero unifica o passado mítico através de sua narrativa épica. As cenas míticas, contudo, só começam a ser representadas com certeza na segunda metade do século VII, com a *Iliada* e a *Odisséia* funcionando como uma espécie de cânone que orientava a narrativa pictórica, estabelecendo uma visão homogênea sobre o passado (MORRIS, 1997: 34-5).

Na poesia lírica, as histórias passaram a ser isoladas do todo da narrativa somente com Stesichoro, no final do século VII e início do VI. Muitas cenas míticas aparecem na imagética nesse período, quando surgem os vasos de figuras negras áticos e os vasos coríntios. Antes disso, uma série de imagens pintadas nos vasos retratavam cenas de batalhas, de cerimônias fúnebres, de caça e de vários tipos de animais que muito dificilmente podem ser associadas especificamente ao mundo mítico. A pintura e a estatuária menor já estavam retratando cenas de mundo cotidiano e natural muito antes da emergência dos vasos acima referidos, e considerar que as temáticas cotidianas não eram comuns na Grécia não tem sentido.

Muitas inscrições nos vasos identificando as figuras provam que uma série de formas não eram imediatamente ligadas aos personagens míticos que diziam retratar. Muitas vezes, para identificar a cena, o pintor colocava os nomes ao lado dos personagens pintados. O número dos vasos com inscrições poderia ser muito maior se o estatuto social dos pintores fosse outro. Não se sabe a extensão exata que a escrita teria entre os pintores do século VI. Mas sabendo-se que muitos deles eram escravos, estrangeiros ou indivíduos de estatuto inferior, como era o caso dos periecos da Lacedemônia, podemos inferir que o grau de compreensão da escrita deveria ser muito pequeno. Muitas outras cenas não identificadas com inscrições podiam referir-se ao mundo cotidiano, o que tornava desnecessária a legenda. Outras cenas, cuja identificação por atributos não é possível de ser feita, poderiam também referir-se ao mundo cotidiano.

O significado projetado pelo autor das pinturas muitas vezes era reinterpretado pelos consumidores e observadores dos vasos, para seus próprios fins. Porém, é difícil acreditar que os pintores não soubessem para que fins esses vasos se destinavam, e a forma como seus compradores os viam. Os laços entre pintores e compradores / observadores era, a nosso ver, muito mais estreito do que parece *a priori*. Muitos pintores viam as cerimônias fúnebres, participavam dos banquetes e observavam as dedicações feitas em santuários. Além disso, pintor e consumidor faziam parte de um mesmo complexo cultural, embora as visões aristocráticas usassem as imagens para seus fins específicos.

Obviamente, quando os vasos se destinavam a outros locais, o conhecimento por parte do pintor da forma com que seus vasos eram vistos tornava-se mais difícil. Os milhares de vasos gregos que foram comercializados com a Etrúria e que foram encontrados em tumbas individuais de ricos aristocratas são uma prova disso. Porém, será que durante décadas a fio os pintores permaneciam na ignorância completa sobre o que os etruscos faziam com seus vasos e sobre como viam as figuras ali pintadas? Será que não havia contatos para lá das automáticas trocas comerciais?

No caso dos vasos lacônios, a situação parece um pouco mais simples. A grande maioria dos vasos era exportada para regiões com as quais os espartanos tinham estreitos laços diplomáticos, históricos e étnicos. Uma mudança nas relações políticas com uma pólis ou com uma outra cidade não-grega fatalmente implicava um corte nas exportações para a região. Isso nos leva a crer que os pintores e os comerciantes de vasos estavam estreitamente dependentes das determinações do Estado espartano. Logo, nesse caso específico, não havia uma independência do comércio e do artesanato frente à política externa conduzida pelo governo. A separação entre aquilo que o pintor projetava quando pintava e a forma com que os compradores liam as mensagens não era significativamente distinta.

Isso não implica dizer, como pensa Carpenter, que a simples descrição iconográfica baste para fazer emergir os significados simbólicos das histórias (CARPENTER, 1991: 35). Defendemos a idéia de que os pintores lacônios, na grande maioria dos casos, sabiam para onde os vasos se destinavam, os usos que faziam de seus vasos, e, por conseguinte, a forma como eram lidos.

A descrição iconográfica é, porém, um passo inicial imprescindível. Ela ajuda a pormenorizar e a individualizar cada cena, compreendendo detalhes dos mínimos elementos pictóricos elaborados e lhes conferindo um entendimento específico (PANOFSKY, 1991: 53). A partir desta compreensão primeira, torna-se possível, utilizando-se outros métodos, a comparação ou a introdução da cena em uma série de outras cenas equivalentes sob o ponto de

vista temático e estilístico. A descrição iconográfica não é suficiente, mas é imprescindível, para responder uma série de questões históricas, tais como a variação das temáticas no tempo, a extinção de determinados ícones e, principalmente, a relação entre várias séries de materiais iconográficos.

A análise de conteúdo serial, tal como pensada por André D. Robert e Annique Boilaguet, refere-se ao estudo de grupos de temáticas e categorias de um corpus iconográfico qualquer. Esse método pressupõe a formação de grupo de categorias advindas do “conhecimento do universo mental e do próprio corpus”, captando a incidência e a recorrência de determinadas temáticas no tempo, desvelando rupturas e continuidades temáticas e iconográficas (ROBERT e BOILAGUET, 1997: 27-28).

A formação do *corpus* deve normalmente renunciar a fontes que não formam séries para aplicação. No caso de nosso estudo aqui, isto não foi possível, em virtude de nosso objetivo principal, qual seja, compreender os significados de quase todas as imagens de vasos figurados possíveis no intuito de entender as mudanças políticas, sociais e culturais no interior da sociedade espartana no sexto século. Em virtude disso, formamos as categorias de acordo com a presença de todas as imagens do corpus, o que foi uma tarefa um pouco problemática, tendo em vista, como veremos adiante, a especificidade das imagens gregas. Apesar disso, consideramos que a formação de nossas categorias temáticas obedeceu quase sempre aos critérios de pertinência, exaustividade, exclusividade e objetividade propostos por Robert e Boilaguet (1997: 28).

Entender o contexto e a função do vaso também colabora para que se tenha conhecimento do grau de equivalência entre a mensagem que o pintor pintava e os usos dos consumidores faziam dela. O primado do contexto último, porém, tem sido supervalorizado, na medida em que os vasos serviam a múltiplos propósitos. Entendê-lo somente por suas funções funeral e votiva é considerar apenas uma dentre as várias funções e trajetórias dos mesmos. Nesse sentido, as imagens dos vasos eram vivas. Elas “nasciam” pelas mãos dos pintores, se “desenvolviam” através de inúmeros trajetórias no tempo, e finalmente “morriam”, ao serem ofertadas aos deuses ou acompanhar os mortos.

Existe um outro problema em se conferir o primado do contexto último na interpretação das cenas. Por vezes, um vaso era oferecido por um dedicante em um santuário sem que sua imagem tivesse a menor vinculação com a divindade ali cultuada. Tratava-se apenas de um presente pessoal dado ao deus ou ao herói. Em outras ocasiões, porém, essa vinculação era bastante estreita, sendo fundamental para a compreensão da forma como o vaso era lido pelo consumidor da imagem.

As imagens gregas pintadas nos vasos tinham quase sempre um forte teor comunicacional e narrativo. Muitas imagens retratavam episódios mitológicos descritos anteriormente pela tradição mítica por via oral e talvez escrita. A escolha dos tópicos a serem pintados obedecia a critérios que, em geral, pretendiam mostrar não o que a cena era, mas como ela retratava o que havia ocorrido. A preocupação com o “como” ocorreu sobrepujando a preocupação com “o quê” ocorreu.

O pintor arcaico muitas vezes pintava cenas míticas ocorridas em tempos e espaços diferentes, aquilo que Snodgrass chamou uma vez de método da pintura sinóptica. Esse método tinha por objetivo resumir o essencial da história em um único flagrante imagético, condensando em um momento unificado aquilo que Stansbury-O'Donnell chamou de núcleo estrutural da narrativa (STANSBURY-O'DONNELL: 1999).

Grande parte da historiografia francesa que lida com imagens insiste em dizer que os pintores gregos não tinham como preocupação retratar o real. Para Françoise Telamon, por exemplo, o máximo que o pintor fazia era selecionar elementos do real, operando-os através de montagens. Essa posição simplista pode levar a confusões, pois nos leva a considerar que os gregos não tinham uma crença real no seu passado mítico e na integração entre o mundo natural e o sobrenatural.

Essa relação ocorre com bastante intensidade, principalmente nas cenas de caça e de banquete, onde a captura e o encontro comensal encontravam-se povoados de seres e agentes sobrenaturais. Se as cenas tinham outras funções para além de retratar o real, isso não quer dizer que o pintor, quando as elaborava, não tinha em mente o fato de que estava ilustrando um passado ou um presente que ele considerava real. Muitas tumbas micênicas recebiam culto aos ancestrais durante o período arcaico e os santuários recebiam oferendas feitas por ricos aristocratas que pensavam descender de tais personagens. Os cultos realizados nos santuários dos heróis tinham como objetivo fazer uma ligação direta entre o passado e o presente (THELAMON, 1996: 19).

Afora isso, alguns vasos contêm cenas do mundo cotidiano que representam cena da vida real, embora idealizada. Esse é o caso de um vaso lacônio em que uma cena com o rei Arkesilas II aparece pintado.



Taça lacônia de figuras. Paris, Cab. Des Medailés. Inventário: 189. Proveniência: Caere. Arkesilas Painter Data: 560-555. Bibliografia: CVA Bibl. Nat. I i ; Stibbe LV 194 pl. 61,2; Fabrizio SSCL Tav. XI.

## Descrição

Homem sentado em cadeira aparece voltado para a direita. Ele possui barba e cabelos muito longos. Ele porta um chapéu cônico com um acabamento pontudo na extremidade. Ele veste um longo quíton com uma veste branca por baixo que ultrapassa em comprimento o quíton. O quíton é aberto do lado, deixando transparecer a veste branca por baixo. Um pano envolve antebraço direito, caindo para baixo. Uma cetro em forma de tridente é seguro pela mão esquerda. Sua mão direita aponta para frente, com um dedo em riste.

Em frente à sua testa está uma inscrição: ARQUESILAS. Embaixo da cadeira, está um gato deitado, voltado para a direita. Atrás da cadeira está uma espécie de lagarto em vertical, com a cabeça voltada para o alto. Fios amarrados em hastes acima passam sobre a sua cabeça. Em frente a ele, estão vários homens em tamanho menor. O primeiro deles está com o corpo voltado para a direita,

mas com a cabeça olhando para o homem sentado na cadeira. Ele está vestido com uma veste curta que deixa o peitoral nu.

Ele possui cabelos curtos e barba. Em frente a sua testa está uma inscrição em vertical: SOTRODOS. Ele está próximo a uma espécie de balança cujos fios estão presos a uma haste grossa no alto. Segue-se um homem voltado para a esquerda carregando um saco no ombro. Ele está com uma veste curta que deixa o peitoral nu. Ele possui cabelos curtos e barba.

Em cima do saco está uma inscrição incompleta: SOMFR. Atrás dele, está um homem voltado para a direita mas com a cabeça voltada para a esquerda. Ele está com uma veste curta, possui cabelos curtos e barba. Ele segura um saco com as duas mãos. Em frente a seu rosto, está uma inscrição: SORODOL[ }. Mais em cima, está uma outra inscrição: ORYKO. Em frente a ele, está um homem em pé, de saíote amarrado na cintura, com a mão esquerda levantada e o dedo em riste para o alto. Ele possui cabelos longos e está sem barba. Sua mão direita segura algo de difícil identificação. Em frente a sua boca está uma outra inscrição: SEIFOSMA{..}OS. Atrás dele, a outra parte da balança, também presa por fios à mesma haste grossa.

No alto, próximo a haste, uma ave voa para a esquerda. Pousada em cima de outra haste acima, estão duas aves e um macaco sentado olhando para a esquerda. No alto, uma ave voa para baixo.

No nível inferior, um homem aparece sentado voltado para a direita. Ele veste uma espécie de manto vermelho. Ele segura uma espécie de pau entortado para a direita. Em frente a ele, uma inscrição muito apagada aparece: FILAKOS (?). Em frente a ele, dois homens correm para a direita com sacos nos ombros. Eles têm uma espécie de touca na cabeça e não possuem barba. Segue-se uma inscrição: MAEN. Três sacos aparecem juntos na extrema direita da cena.

Nota-se que a cena representada neste vaso é tipicamente secular. O rei de Cirene aparece em seu trono, com seus trajes e atributos reais. Ele parece supervisionar as tarefas de recebimento, pesagem e ensacamento do silphum, uma planta aromática produzida em Cirene no período. Pelo monos um animal típico da África do norte está representado. Trata-se do macaco. Aves e balança indicam a possibilidade do local ser um porto. Funcionários de diferentes hierarquias aparecem, desde controladores, até ensacadores e carregadores.

O fato do rei estar representado em um tamanho muito maior que os demais homens da cena indica que o pintor quis valorizar seu status e posição social. Cirene havia sido fundada por Térios, que por sua vez eram ex-colonos de Esparta. Como Esparta também era governada por uma diarquia, a cena era

de fácil compreensão para o pintor. Zeus, o mais poderoso de todos os deuses gregos, também era pintado sentado em um trono. Suas vestes sofisticadas e seu cetro eram símbolos de poder divino e, por conseguinte, do poder real. O vaso, produzido por um pintor radicado em Esparta, foi vendido para um aristocrata de Caere, e é um bom exemplo de como as cenas do mundo real podiam estar no âmago de algumas pinturas.

A ilustração do passado mítico ou de um presente vivenciado através de práticas sociais específicas, funcionava como uma forma de legitimar os detentores dessas imagens no topo da pirâmide social, já que ligava os aristocratas com o mundo divino através de um elo de aproximação e intimidade com o sobrenatural. O fato dos aristocratas manipularem os significados imagéticos não quer dizer que não acreditassem no que defendiam. Do ponto de vista das elites gregas, o que estava pintado nos vasos ou exposto nas esculturas eram, ou pelo menos deveria ser, coisas reais. Os frisos do Parthenon misturavam elementos míticos com cenas da vida real, assim como a Stoa Pelikte incorporava cenas da batalha de Oinóe.

As taças do banquete tinham poucas representações míticas, mas a presença de seres alados junto aos comensais implica a proximidade e a interpenetração entre a esfera sobrenatural e a cotidiana.

Para Buxton, a mitologia estava enraizada na vida dos gregos de forma tão intensa em virtude dela fazer parte do sistema educacional (BUXTON, *Ibid.*: 18-25). As histórias míticas eram desde muito cedo contadas às crianças por velhas senhoras e babás (Platão, *A República* 378d), e continuavam fazendo parte da educação juvenil quando as cantavam em cerimônias corais e festas. Os jovens, dessa forma, eram preparados desde a mais tenra idade para entrar no mundo simbólico dos adultos.

Obviamente, deve-se ter cuidado com essas afirmações generalizantes que escondem as assimetrias sociais no contato com a produção e transmissão dos códigos de leitura das imagens e domínio das histórias. Os mitos chegavam às crianças de forma diferenciada. Muitos gregos não tinham condições de colocar babás para criarem seus filhos, e a educação letrada, que também era responsável pela mentalidade mítica, era destinada a uma minoria. Cenas de vasos representando crianças copiando versos de Homero apontam para isso, assim como o episódio da escola de Quios que desabou matando 119 crianças pertencentes às famílias mais ricas da ilha (Heródoto, 6.27.2).

A associação das ricas famílias aos heróis e deuses ancestrais tornava-se mais fácil de ser efetivada em um contexto onde suas crianças eram desde cedo treinadas para acreditarem em tais elos de consangüinidade. A maioria das crianças, contudo, era pobre e trabalhava com suas famílias nas pequenas fazendas de seus pais, não tendo acesso a uma educação mais refinada que

sistematizasse e conferisse uma ordenação lógica ao passado mítico e ao simbolismo religioso.

Essa diferenciação no contato primeiro com os mitos, assim como as vantagens obtidas com uma educação letrada, no que concerne à reprodução das mesmas, possibilitavam a uma minoria de pessoas imprimir significados mais gerais às histórias e às crenças religiosas, principalmente através da administração dos cultos, do exercício dos sacerdócios e da ocupação das magistraturas religiosas. Em Esparta, por exemplo, os reis eram responsáveis pelo culto ao deus protetor (Zeus Agétor) e, juntamente com os éforos, controlavam as profecias adivinhatórias. Eles eram elogiados nas festas e nas poesias de todos os tipos.

Os coros de jovens davam continuidade àquela primeira educação. Alcman nos relata, na maioria de seus versos, a forma como jovens donzelas da aristocracia, treinadas em competições corais realizadas em honra de Ártemis, lideradas por mulheres mais velhas, reforçavam a crença no poder sobrenatural sobre a determinação de seus destinos maritais. Da mesma forma, os jovens mancebos, que efetuavam uma série de ritos iniciáticos no templo de Ártemis Orthía e Apolo Iakínthos, reforçavam a crença no passado mítico, na legitimidade dos espartanos dominarem a região e sua vizinhança, e na sua superioridade étnica com relação à população dominada.

Na idade adulta, os simpósios de ricos aristocratas reforçavam os laços de solidariedade de grupo e também serviam para homogeneizar as crenças e formatar os significados imprimidos às imagens e histórias míticas. Os poetas, como já mencionamos, cantavam poemas de cunho mítico, mas o faziam em geral comparando e assemelhando vivos com deuses e heróis, reforçando e recriando continuamente a relação de interação entre os presentes e os entes divinos. As imagens nos vasos dos banquetes reforçavam ainda mais as crenças, amplificando visualmente o processo.

## **Conclusão**

Os vasos figurados gregos não podem ser chamados de obras de arte em virtude da própria indefinição do que seja arte. Uma elaboração consensual de um conceito de arte plausível para todas as sociedades humanas é, sob ponto de vista teórico, uma tarefa bastante complicada.

A definição do que é ou não uma obra de arte está, por conseguinte, basicamente centrada nas especulações e interesses internos de uma disciplina que se propõe estudar os ditos objetos: a História da Arte.



Os vasos figurados gregos não eram objetos de consumo por seu valor eminentemente estético. Eles tinham uma série de funções específicas, que iam desde a sua praticidade de seu uso na vida cotidiana até o sua utilização como objeto funeral ou votivo. Muitos pintores elaboravam as figuras no intuito de satisfazer as demandas dos ricos aristocratas no intuito de valorizarem sua posição político-social através de uma aproximação com o mundo mítico-religioso. A intimidade com o sobrenatural fazia com que os ricos aristocratas pudessem pleitear seu direito às conduções dos negócios da pólis.

Para os gregos, a mitologia falava, entre outras coisas, da própria história das origens de seu povo. Para os ricos aristocratas, que eram desde cedo educados para acreditarem descender dos principais personagens míticos, a aquisição dos vasos com esses personagens, muitas vezes atuando em suas vidas cotidianas, funcionavam como uma esfera de integração entre o mundo dos deuses e heróis com sua vidas cotidianas, reforçando suas crenças e seus interesses na condução da vida política e social de suas comunidades.

### **Bibliografia**

- ANTONACCIO, Carla. 'Archaeology of Ancestors'. In: DOUGHERRY, Carol and KURKE, Leslie. *Cultural Poetics in Archaic Greece*. Cambridge University Press: 1994, p. 46-70.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUXTON, Richard. *Imaginary Greece. The context of Mythology*. Cambridge University Press, 1994.
- CARPENTER, Tom. *Art and Myth in Ancient Greece*. London: Thames and Hudson, 1991.
- CHEVITARESE, André Leonardo. 'Uma nova proposta de interpretação de um vaso ático de figuras negras do santuário de Hera'. In: COSTA, Ricardo da e PEREIRA, Valter Pires (orgs.). *História. Revista do Departamento de História da UFES 9*. Vitória: Edit. UFES, 2001, pp. 7-15.
- COLI, Jorge. *O que é Arte?* São Paulo: Brasiliense, 1989.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1987.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HIMMELMANN, N. *Reading Greek Art*. Princeton University Press: 1998.
- HOFFMAN, Hebert. 'Dulce est pro patria mori: the imagery of heroic immortality on Athenian painted vases'. In: GOLDHILL, Simon and

- OSBORNE, Robin. *Art and text in ancient Greece*. Cambridge University Press, 1994, pp. 28-51.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- KEUS, Eva. *Plato and the Greek Painting*. Leiden: E. J. Brill.
- MORRIS, Ian. 'Poetics of power: the interpretation of ritual action in Archaic Greece'. In: DOUGUERTY, Carol and KURKE, Leslie. *Cultural poetics in Archaic Greece*. Cambridge University Press, 1997.
- MOSSÉ, Claude. *The ancient world at work*. London: Chatto & Windus, 1969.
- MOURA, José Francisco de. 'Os Menosprezados da História. Artesãos, comerciantes e agricultores na Grécia Antiga'. In: COSTA, Ricardo da e PEREIRA, Valter Pires (orgs.). *História. Revista do Departamento de História da UFES 9*. Vitória: Ed. UFES, 2001, pp. 17-26.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- READ, Hebert. *O Sentido da Arte*. São Paulo: Ibrasa, 1972.
- ROBERT, André D. e BOILAGUET, Annick. *L'analyse de contenu*. Paris: Press Universitaires de France, 1997.
- STANSBURY-O'DONNELL, Mark D. *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. Cambridge University Press: 1999.
- THELAMON, François. 'Image et Histoire'. In: LISSARRAGUE, François e THELAMON, François (eds). *Image et Céramique Grecque*. Publications de l'Université de Rouen, n. 96, p. 9-27.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Trabalho e escravidão na Grécia Antiga*. Campinas: Papirus, 1989.
- ZERNER, Henri. 'A arte'. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História. Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1988.