**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA**

Ânfora de Apolo: um Estudo Sobre Cerâmica Grega Cicládica “Meliana” do séc.VII a.C.

Anisio Candido Pereira Filho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em arqueologia.

Orientadora - Prof.^a Dr.^a Maria Isabel D'Agostino Fleming

Linha de Pesquisa - Artefatos e cultura material: significados e potencialidades

São Paulo

2011

Anisio Candido Pereira Filho

**Ânfora de Apolo: um Estudo Sobre Cerâmica Grega Cicládica
“Meliana” do séc.VII a.C.**

(texto e *corpus* documental)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arqueologia

Área de Concentração: Arqueologia

Orientador: Prof. Dra. Maria Isabel
D'Agostino Fleming

Linha de Pesquisa - Artefatos e cultura
material: significados e potencialidades

São Paulo

2011

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a dívida de gratidão que acumulei para realizar este trabalho é incalculável. Se chego até aqui é por mérito das pessoas que encontrei ao trilhar estes caminhos orientalizantes da cerâmica grega. Amo meu trabalho devido a vocês. Obrigado.

Agradeço à minha orientadora, a doutora Maria Isabel D'Agostino Fleming, doutora em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, por sua competência, sua excelência, a paciência e pela dignidade no tratamento que sempre demonstrou em todas as ocasiões. Suas orientações e conselhos sempre certos, nunca dogmáticos, foram muito importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Sem sua inteligência, calma e compreensão, não seria possível realizar este trabalho. Numa palavra: confiança. Querida Mabel, muitíssimo obrigado.

Leon Kossovitch, o filósofo e historiador da arte, professor doutor das disciplinas de estética e filosofia antiga do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, é, sem dúvida, o farol alexandrino maior em toda a longa história de minha pesquisa de mestrado. A primeira “luz assíria” e seus conhecimentos profundos sobre arte grega e mesopotâmica foram, são e serão, sempre fundamentais para a trajetória do autor desta dissertação. Por muitos momentos, principalmente naqueles mais difíceis, pude ter a honra de contar com suas palavras, com seus gestos, sempre humanos. Mesmo que este autor capte apenas lampejos de sua imensa sabedoria, este trabalho tem suas origens em seus cursos ministrados na Faculdade de Filosofia. Sempre, muito obrigado.

Muitas outras pessoas foram importantes, entre elas, a presença da doutora Haiganuch Sarian, arqueóloga do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, pode ser notada em muitos pontos desta dissertação. O método - análise iconográfica - e o objeto - cerâmica - são resultados do período em que pude ter a honra de trabalhar em seu projeto de pesquisa sobre o Heraion, a oportunidade divina de poder participar de uma

das campanhas em Delos, no ano de 2002. As coisas belas são difíceis mas, nem tudo que é difícil é belo. Muito obrigado.

Agradeço à École Française d’Athènes por toda assistência, e aos colegas que lá encontrei. Foram os trabalhos árduos nesta biblioteca, um encontro com raras obras, que auxiliaram a elaboração dos temas tratados nesta dissertação.

Agradeço ao brilhante e generoso doutor Jean Bottero, assiriólogo da École Pratique des Hautes Études de Paris, *in memoriam*. Foi sempre uma inspiração para minha pesquisa. Seu exemplo de bondade, sabedoria e generosidade é um modelo para qualquer pesquisador, principalmente aqueles que iniciam seu caminho.

Também agradeço ao doutor Emmanuel Bouzon (padre Bouzon), importantíssimo assiriólogo, *in memoriam*. Obrigado pela iniciação ao acadêmico no curso ministrado na PUC do Rio de Janeiro em 1999. Também agradeço ao grupo de acadêmico que está se formando (início em 2007) no departamento de Letras Orientais da USP sob orientação do professor Reginaldo, do departamento de Letras/Hebraico.

Agradeço imensamente à Dra. Dominique Collon, do Museu Britânico, pela generosa entrevista (e por permitir filmar) cedida no ano de 2003, cujas observações em muito alegraram este pesquisador. A certeza da Dra. Collon sobre os contatos entre os assírios e gregos é algo que compartilho. Muito obrigado.

Agradeço à Dra. Paula da Cunha Correa pela gentileza e atenção em ceder um importante texto seu sobre Arquíloco que ainda não havia sido publicado. Não posso deixar de agradecer à assirióloga Katia Pozzer, pela simpatia e amizade, assim como agradeço ao arqueólogo historiador Fabio Vergara.

Agradeço à arqueóloga Tamima Mourad, pela amizade e generosidade da estadia na UCL, em Londres (2004), além das conversas sobre “orientalismo”.

Agradeço à arqueóloga grega Maria Theodosi, querida amiga, que tornou possível parte da minha estadia em Atenas quando realizei os estudos sobre a Ânfora de Apolo no Museu Nacional de Atenas. Também agradeço à querida amiga Jessica Henou pelo carinho e atenção em Atenas. Agradeço à equipe do Dr. Dumas, de Akrotiri, em Thera-Santorini, pela oportunidade de trabalhar (mesmo em uma área diferente de

pesquisa) em tão importante sítio arqueológico. Agradeço à arqueóloga da Universidade da Tessalônica (Grécia) Katerine Trandalidou, chefe dos trabalhos em laboratório.

Agradeço, *in memoriam*, ao generoso e eminente arqueólogo alemão, Dr. Manfred Korfmann. Sua generosidade foi algo mágico. Nos momentos em que estive na Turquia, tive a sorte de encontrá-lo e a honra de poder contar com sua ajuda. Muito obrigado. Ainda encontrarei um meio de recompensá-lo.

Agradeço ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), por todo suporte, todo apoio que foi dado em muitos momentos. Agradeço a todo pessoal da biblioteca, a Vera, Eliana, Eleusa, Helio, entre tantos, que sempre estiveram disponíveis. Muito obrigado.

É preciso agradecer, finalmente, e não com menor importância, a toda minha família: meus pais, minha irmã/cunhado/sobrinhos, avós, que sempre estiveram do meu lado. Amo vocês, obrigado.

Para minha família
(especialmente a filha
Beatrice) e amigos.

Potnia Theron: Prato de Renéia. A imagem original (ZAPHIROPOULOU, 2003) está modificada digitalmente na posição dos pés.

Como é o lugar quando ninguém passa por ele?

Existem as coisas sem serem vistas?

Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade?

Concretitude das coisas: falácia de olho enganador, ouvido falso, mão que
brinca de pegar o não e pegando-o concede-lhe a ilusão da forma e,
a ilusão maior, a de sentido.

Calos Drummond de Andrade, *A suposta existência*.

RESUMO

Esta pesquisa é sobre um tipo específico de cerâmica grega, denominada “meliana”. Tem como pano de fundo o rico período orientalizante das regiões que atualmente chamamos Grécia e Turquia. A partir de um vaso grego específico, uma ânfora monumental cicládica, a Ânfora de Apolo, elabora-se uma análise iconográfica com o que foi pintado em sua superfície. A ânfora é o eixo do trabalho e será através dela que outros vasos “melianos” serão analisados. Ela é da segunda metade do século VII a.C., sendo parte do acervo do Museu Nacional de Atenas. Este estudo procura as características que definem o tipo cicládico “meliano”, assim como, observando os limites desta dissertação, faz uma análise de sua distribuição geográfica.

O *corpus* de referência para a pesquisa é composto pela ânfora eixo citada e por outros vasos “melianos” cicládicos provenientes de uma fossa de purificação da ilha cicládica Renéia. A análise iconográfica busca relações e comparações dos elementos pintados nos vasos de Renéia com o vaso principal, a Ânfora de Apolo. São estudadas as ações figuradas, as personagens divinas, bestiais e humanas que fazem parte da ação, além dos outros *preenchimentos* da cerâmica “meliana”. Também são importantes as fontes textuais especificadas no trabalho que segue.

Palavras-Chave: Iconografia – Cerâmica Orientalizante – Cíclades –
“Meliana” – Grécia

ABSTRACT

This study is about a particular kind of Greek vase pottery, called “Melian”, and has the Orientalizing Greek world as background. Beginning with an special one, the “Melian” Cycladic Apollo’s Amphora, the work is supported by an iconographic view with attention to all paintings in this vase. The Apollo’s Amphora is the axle of this master dissertation. It is an amphora from the second half of 7th century B.C. that is located today in the National Museum of Athens. So, the fundamental qualities that identify the “Melian” pottery is the aim, and not just this, but also her geographical distribution.

The main *corpus* is compound by the Apollo’s Amphora and others Cycladic’s “Melian” vases that were found in the Purification Trench on Rheneia. We are looking for contacts and relations in common with Greece and Mesopotamia that could reflect in the elaboration of paintings, elaboration of images. These images figured actions, show characters, and a kind of epithets. They are gods, heroes, animals, mans and lotus’s flowers, trees, spirals, all together sharing the same space, the same superficie. It’s about one special vase, and a delimited *corpus*. We know the limits of what can be sure and what is just an exercise of interpretation. The focus is the “Melian” Apollo’s Amphora. As important as the pottery are the textual references in the Greek literature and poetry like Homer and the others that belong to the main text.

Keywords: Iconography – Orientalizing Pottery – Cyclades – “Melian” – Greece

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	pág. 18
-----------------	---------

- I. Apresentação
- II. A cerâmica “meliana”
- III. Objetivos e delimitações
- IV. Constituição do *Corpus*
- V. Breve quadro cronológico cerâmico
- VI. Obras fundamentais sobre cerâmica “meliana”
- VII. Aspectos teóricos e metodologia
- VIII. Cerâmica pintada: Imagem como documento
- IX. Limpando o terreno: uma crítica em relação aos conceitos “evolução”, “progresso”, “ornamento”, “motivo/preenchimento” e, principalmente, “cena”
- X. Registros fotográficos. Proposta sobre a técnica do infravermelho

1. ÂNFORA DE APOLO

1.1 ANÁLISE ICONOGRÁFICA:

Introdução	pág. 44
------------------	---------

Lado A – Campo 1 - PANÇA – APOLO e ÁRTEMIS

Apolo	pág. 48
Instrumento musical: <i>Fórminx</i> Φόρμυγξ	
Ártemis	pág. 53
Instrumento de caça: <i>Arco e flecha</i> τόξον	
Damas Hiperbóreas	pág. 58
Carro	pág. 62
Cavalos alados	pág. 69
Grifo	pág. 72
Águia/Corvo	pág. 75
Pássaros	pág. 76

Lado A. Campo 2 – Pescoço – DUELO ENTRE HOPLITAS

Duelo pág. 79

Panóplia:

Elmos pág. 83

Lanças pág. 85

Escudos e espada..... pág. 87

Grevas pág. 91

Personagens femininas (flancos) pág. 92

Porta..... pág. 99

Sobre a possibilidade da figuração do *oikos*
(estrutura em forma de porta).

Lado A – Pé - Campo 3

Faces humanas pág. 106

Lado B. Campo 1 (pança) – SENHOR DOS CAVALOS

Face humana e cavalos afrontados pág. 109

Alguns preenchimentos geométricos e florais pág. 113

Orelhas e Brincos..... pág. 114

1.2 ANÁLISE MORFOLÓGICA

A introdução de uma nova cor	pág. 116
Sobre as incisões	pág. 120
Alças em forma de chifres	pág. 124
Análises petrológicas	pág. 127

2. OUTROS EXEMPLARES “MELIANOS” – Cíclades e regiões relacionadas

2.1 A cerâmica “meliana” da fossa de purificação de Renéia. A urgência de um trabalho	pág. 129
2.1.1 Provável erro de Zaphiropoulou	pág. 138
2.2 Fragmentos de Despótico	pág. 142
2.3 Heraion – Charles Dugas	pág. 145
2.4 Tocra - John Boardman	pág. 149

3. O MUNDO ORIENTALIZANTE DO SÉCULO VII a.C.

3.1 Introdução	pág. 155
3.2 Implicações do conceito "orientalizante"	pág. 160
3.3 Contatos – Gregos e Assírios – Os Jônios	pág. 162
3.4 As fontes textuais e seus problemas	pág. 170
3.4.1 Hino Homérico a Apolo	pág. 175
3.4.2 Arquíloco de Paros	pág. 180

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

5. CATÁLOGO – *CORPUS*.....

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lista de algumas figuras:

Fig. 1. Mapa da região mediterrânea. Ilhas Cíclades, Jônia, Ática e Levante. Imagem de satélite. Programa digital de Georreferenciamento. Google Earth.

Fig. 2. Mapa do Mediterrâneo centrado nas ilhas Cícládicas. Continente grego à esquerda, a Jônia e Anatólia à direita.

Fig. 3. Mapa da região onde foram encontrados vasos "melianos": Paros, Despótico, Renéia e Delos. Foi mantida a terminologia em inglês do programa de georreferenciamento.

Fig. 4. Desenho de um relevo assírio do Palácio de Senaqueribe, séc. VII. Transporte do touro androcéfalo. Em acádio "Lamassu". Imagem do livro de Akurgal (AKURGAL 1969).

Fig. 13. Cítara de quatro cordas reconstruída. Imagem do site:

http://forum.index.hu/Article/showArticle?na_start=54&na_step=30&t=9083976&na_order=

Fig. 16. Cerâmica orientalizante, séc. VII a.C. Potnia Theron segura cauda e orelha de um leão que marcha para direita e sua face está voltada para esquerda, afrontando a deusa. Abaixo cavalo alado, pássaro e um auriga. Outros diversos preenchimentos espalhados. Altes Museum, Berlim.

Fig. 19. Revelo neoassírio. 875-860 a.C. Nimrud. Rei Ashurnasirpal carrega duas flechas com a mão esquerda. Possível campanha no Curdistão. Altura: 101 cm. Largura: 86 cm. Espessura: 20 cm. Museu Britânico. WA 124557. Foto de Read (READE 1996).

Fig. 20. Relevo neoassírio. 701 a.C. Do palácio de Senaqueribe, em Nínive. Arqueiros atacando Laquis (Lachish) caminham para direita.

Fig. 29. Relevo assírio. 644 - 635 a.C. Nínive, Palácio Norte. Detalhe de roda de um carro assírio. Há uma linha que representa o solo. Lateralizado. A roda é formada por seis aros.

Fig. 32. Relevo neoassírio. Em alabastro. Nimrud. Carro transporta três personagens, sendo duas femininas e uma criança atrás. O carro é puxado por dois bois. Reino de Tiglate-Pileser III (744-725 a.C.). Museu Britânico, Londres.

- Fig. 33. Relevo assírio. 644-635 a.C. Nínive, Palácio Norte. Carro assírio em perseguição. O carro corre para a esquerda em uma faixa. Há uma linha que representa o solo. Lateralizado. Quatro guerreiros estão sobre o carro. Dois com escudos pequenos, um com arco e o outro conduz um cavalo. Museu Britânico. Foto do autor desta dissertação.
- Fig. 35. Relevo assírio. 875-860 a.C. Nimurd. Ashurnasirpal II está sob um carro de guerra. Um leão está caído, flechado, entre as patas do cavalo. Museu Britânico. Altura: 98 cm. Largura 139,3 cm. Espessura: 23 cm. Foto de Read (READE 1996). WA 124579. Museu Britânico, Londres.
- Fig. 36. Detalhe de relevo assírio. 644-635 a.C. Nínive, Palácio Norte. Carro assírio em perseguição. Quatro guerreiros estão sobre o carro. Dois com escudos pequenos, um com arco armado e outro conduz o carro. Estão com elmos cônicos e vestem um tipo de malha protetora. Estão lateralizados. Museu Britânico. Foto do autor desta dissertação.
- Fig. 38. Detalhe de relevo neoassírio. 668-627 a.C. No detalhe, uma cabeça de cavalo parte de uma caça aos leões. Alabastro proveniente do palácio de Ashurbanipal, em Nínive. Altura: 1,60 m. Museu Britânico, Londres.
- Fig. 42. Selo cilíndrico assírio em calcedônia vermelha. Diâmetro: 1,5 cm. Séc. XII a.C. Grifo alado afronta uma árvore. Inscrições na lateral em acádico assírio. Pierpont Morgan Library, Nova York.
- Fig. 61. Prato de Rodes. Produzido em Rodes em torno de 600 a.C. Dois hoplitas, Heitor e Menelau, duelam. Euforbo está caído entre eles. Sítio: Camiros. Tipo rodiano: Middle Wild Goat. Diâmetro: 38,5 cm. GR 1860.4-4.1 (A 749). Foto de Marie-Lan Nguyen. Museu Britânico, Londres.
- Fig. 63. Relevo neoassírio. Prisioneiros se alimentam enquanto um soldado assírio faz a guarda com um grande escudo e uma lança. O guerreiro usa elmo e os prisioneiros têm faixas na cabeça. Foto do autor da dissertação. Museu Britânico.

Fig. 64. Detalhe de relevo assírio do palácio em Nínive, reino de Senaqueribe (704-681 a.C.). Cerco de Lachish (732 a.C.). Museu Britânico.

Fig. 78. Vaso ático. Figuras pretas, 510-500 a.C. Collection University of Virginia Art Museum. Inglaterra.

Figs. 79, 80 (a, b). Ânfora pintada na técnica das figuras pretas. 575 a.C. Altura: 46,3 cm. Diâmetro: 28,575. Diâmetro da base: 16,3 cm. Dallas Museum of Art, Munger Fund, 1965.29.M. Foto retirada do site: <http://www.dm-art.org/>

Fig. 86. Fragmento de vaso da Apúlia. Séc. IV a.C. Técnica de figuras vermelhas.

Fig. 87. Reconstrução da imagem a partir do fragmento da Apúlia.

Fig. 88. Detalhe de vaso com a figuração de uma porta. Vaso ático. Figuras vermelhas. 450 a.C. Museu do Louvre (CA 587).

Fig. 91. Cratera ática. Figuras vermelhas. 470-460 a.C.

Fig. 92. Jarro ático na técnica de figuras vermelhas. 450-400 a.C. Altura: 23,60 cm. Fletcher Fund, 1937 (37.11.19 Vase Number 539). Homem com um cajado batendo na porta e uma mulher do outro lado segura uma lamparina. Metropolitan Museum, Nova York. Esta imagem também está na obra de Maria Isabel D'Agostino Fleming (FLEMING 1978).

Fig. 93. Figura 93 - Prato ático na técnica das figuras vermelhas. Proveniente da Etrúria, Tarquinia. 500-450 a.C. Atribuído ao pintor Brygos. Clitemnestra corre com um machado. A personagem está lateralizada e há uma porta a sua frente. Berlim, Antikensammlung: F2301. Obs.: este artefato está perdido.

Fig. 122. Detalhe de pintura mural assíria. VII a.C. Tell Ahmar. Divindade alada se ajoelha e segura uma flor de lótus. Louvre.

Fig. 157. Selo cilíndrico neoassírio, séc. Em esteatita, IX -VII a.C.. No centro um personagem atira com um arco contra um monstro. Altura de 3,7cm. Diâmetro de 1,5 cm. Foto de Max Hirmer (STROMMENDER 1968). Pierpont Morgan Library, Nova York.

Fig. 158. Relevo neoassírio. Alabastro. 669-627 a.C. Ashurbanipal com uma lança procura dominar um leão que morde a roda do carro. Palácio Norte de Nínive.

Altura: 1,60m. Foto de Max Hirmer (STROMMINGER 1968). Museu Britânico, Londres.

Fig. 159. Relevo helênico do Tesouro de Sifnos. No centro da imagem um leão morde um guerreiro que porta um elmo.

Fig. 160. Relevo neoassírio. Alabastro. 688-627 a.C. Leão sendo agarrado na cauda pelas mãos do rei Ashurbanipal. Norte do Palácio em Nínive. Foto de Max Hirmer (STROMMINGER 1968). Museu Britânico, Londres.

Fig. 161. Relevo assírio. Nínive. 645-635 a.C. Detalhe da cidade Hamanu, no Elão, sendo sitiada em torno de 648 a.C. Um guerreiro assírio à esquerda da imagem porta um elmo, uma lança e um escudo, seus pés calçam um tipo de bota. Ele guarda três prisioneiros de guerra que gesticulam. Os prisioneiros possuem uma faixa na cabeça. Dois estão em pé e carregam sacos, o terceiro, à direita, está sentado. Todas as personagens estão lateralizadas sobre uma linha de base. Há uma fogueira no alto da imagem, à direita. Museu Britânico. Foto do autor da dissertação.

Fig. 162. Relevo assírio. Nínive. 645-635 a.C. Detalhe da cidade Hamanu, no Elão, sendo sitiada em torno de 648 a.C. Três guerreiros assírios carregam os despojos da guerra. No centro um enorme vaso ou um tripode, talvez uma cratera. Todos estão lateralizados e caminham para a esquerda. Dispostos em faixas. Museu Britânico. Foto do autor da dissertação.

Fig. 163. Tigela de bronze. Assírio-Cassita, XIII- X a.C. Gravuras na superfície. Uma árvore no eixo do afrontamento de dois bois em ambos os lados. Um preenchimento floral na base. Museu Britânico. Foto de Max Hirmer.

Fig. 164. Relevo assírio. Nínive. 645-635 a.C. Detalhe da cidade Hamanu, no Elão, sendo sitiada em torno de 648 a.C. Prisioneiros de guerra estão sentados e usam faixas na cabeça. Na parte superior, à esquerda, uma fogueira. Algo como um alimento em forma de círculo parece ser aquecido no fogo por uma personagem ajoelhada. No canto direito dois personagens seguram um vaso e parecem gesticular. Foto do autor desta dissertação. Museu Britânico.

Fig. 165. Rara pintura mural assíria. 850 a.C. Um carro sendo puxado por dois cavalos e conduzido por um homem barbado. As crinas dos cavalos brancos são azuis. Três linhas de um texto em acádico assírio no alto da imagem. Palácio de Til Barsip, na Síria. Museu Britânico. Foto do autor da dissertação.

Fig. 166. Tablete identificado pelo número ND 2370 / NL 69 - British Museum; foto de Greta Van Buylaere.

Fig. 167. Relevo assírio. 675 a.C. Leão ferido por quatro flechas caminha para esquerda sobre uma linha e sua boca está, possivelmente, expelindo sangue. Quiçá a flecha tenha atingido algum nervo da pata esquerda dianteira que está desenhada de forma incomum, o que pode indicar sua imobilidade. Ashurbanipal. Foto de Max Himer.

Fig. 169. Relevo assírio. Nínive. 645-635 a.C. Detalhe da cidade Hamanu, no Elão, sendo sitiada em torno de 648 a.C. Há sinais de fogo abaixo do guerreiro que procura romper com uma ferramenta pesada a estrutura dos muros. Outro guerreiro à direita utiliza um tipo de martelo para quebrar o muro. Museu Britânico. Foto do autor da dissertação.

Fig. 170. Estela neobabilônica de mármore preto do reinado de Marduk-apla-iddina II. Aproximadamente 710 a.C. Foto de Max Himer.

Fig. 171. Alabastro neoassírio. Preenchimentos florais. Entre outros, flores de lótus fechadas e abertas. Reino de Senaqueribe. 704-681 a.C. Nínive. Museu Britânico. Foto de Max Himer.

INTRODUÇÃO

I. Apresentação

As pesquisas que levaram à escolha desta dissertação já possuem alguns anos e antecedem a entrada deste autor no programa de mestrado em Arqueologia na Universidade de São Paulo, em 2008, sob a orientação da Dra. Maria Isabel D'Agostino Fleming.

O início do caminho que resultou nesta escolha teve sua origem no curso de Filosofia (FFLCH-USP) com a orientação do Dr. Leon Kossovitch. Neste primeiro momento o interesse era analisar os relevos assírios do século VII a.C. utilizando uma metodologia sugerida pelo Dr. Kossovitch, que se fundamentava em conceitos retirados da história das artes como, por exemplo, “axialidade”, “justaposição”, “lateralidade” etc. Neste trabalho já havia uma preocupação e crítica em relação às noções sobre “evolução”, “renascimento” e “influência”.

Num segundo momento desta pesquisa, com a coordenação da Dra. Haiganuch Sarian, o trabalho estava voltado para um estudo sobre o período orientalizante da arte grega. Neste momento foi possível participar das pesquisas da Dra. Sarian no Heraion do santuário grego da ilha de Delos. Vale lembrar que o templo de Hera, em Delos, foi o local onde foram encontrados vasos “melianos”. Além disso, Renéia, vizinha próxima a Delos, recebeu em sua fossa purificação os vasos delianos, muitos deles “melianos”, os quais são analisados nesta dissertação.

O trabalho atual sobre os vasos helênicos “melianos” é o resultado desses dois processos de investigação e estudo. Foi através de uma análise sobre a Ânfora de Apolo, atualmente no Museu Nacional de Atenas, que surgiu a possibilidade de uma pesquisa sobre este tipo de cerâmica e de figuração. As continuidades artísticas entre a arte mesopotâmica e a arte orientalizante grega foram decisivas para definição desta pesquisa. Os trabalhos de autores como Walter Burkert e Akurgal, foram cruciais para a escolha desta pesquisa sobre cerâmica orientalizante¹.

¹ A palavra “Orientalizante”, que classifica um tipo cerâmico do século VII e VI a.C., deve ser compreendida com cautela. Não temos “Oriente” ou “Ocidente” no horizonte desta pesquisa. Estas classificações são posteriores ao período histórico aqui trabalhado.

Desta forma, seguindo dois caminhos iniciais que se encontraram nesta pesquisa, este trabalho procura estudar um tipo específico de cerâmica grega, a cicládica “meliana”, tentando mostrar, quando possível, a presença de elementos orientais, os quais foram importantes para o desenvolvimento da arte grega, em especial, aquela do denominado período orientalizante, no século VII a.C.

Figura 1 - Mapa da região mediterrânea. Ilhas Cíclades, Jônia, Ática e Levante. Imagem de satélite.

Além disso, o trabalho está relacionado com as experiências do autor desta dissertação e, se justifica pela carência de obras sobre este tipo específico de cerâmica, o “meliano”. Um tipo cerâmico que carrega motivos incontestavelmente “orientais”, motivos estes essenciais para a mudança na forma de figurar os vasos e que romperam com o tradicional padrão geométrico que predominava até o século VII.

Muitos autores ressaltam os problemas históricos referentes aos estudos sobre a cerâmica “meliana”:

...the latest of the styles, running into the sixth century, is from Paros: long called “Melian” for the prolific finds on the island of Melos – a reflection on the many mistakes of attribution in the past, not all of which may yet have been uncovered. (BOARDMAN 2001: 35)

Esta dissertação seria muito ousada se fosse pretendida uma resolução para a questão “meliana”. Por outro lado parece de grande valia uma pesquisa que busque tratar de alguns pontos dessa questão, apresentar suas dificuldades e algumas reflexões em torno deste assunto.

Whitley afirma de forma clara a dificuldade de trabalhar com vasos “melianos” quando resalta a importância de uma junção de análises iconográficas com estudos em petrologia ao dizer que:

...even more puzzling was a group of Orientalizing amphora’s, numbers of which had turned up on the Cycladic island of Melos. Were these amphoras’s actually “Melian”? (WHITLEY 2001: 50)

Esta dissertação se insere nessa difícil questão, a da origem dos vasos “melianos”, ainda enigmática, porém muito rica. Além disso, o período histórico deste tipo específico de cerâmica grega é fundamental para a compreensão da arte posterior ao século VII. Também é importante para uma reavaliação dos possíveis contatos orientalizantes indicados através das imagens figuradas nos vasos.

II. A cerâmica “meliana”

Esta denominação “meliana” está colocada entre aspas por razões fundamentais, sendo pertinente adiantar que, por exemplo, a Ânfora de Apolo em questão não é um artefato fabricado na ilha de Melos, ou seja, de origem “meliana”. O tipo “meliano” pertence a uma categoria bem definida em relação às escolhas de seus motivos e

preenchimentos pelos artífices gregos do séc. VII. Uma categoria que num primeiro momento tinha nesta ilha sua provável origem. Isto foi motivado pelos primeiros achados (CONZE 1862).

Figura 2 - Mapa do Mediterrâneo centrado nas ilhas Cícladas. Anatólia à direita.

Há algum tempo, e devido às pesquisas de arqueólogos, a cerâmica “meliana” teve sua origem não só discutida como modificada e estabelecida. Isto será esclarecido no decorrer da dissertação, principalmente no capítulo onde será feito um estudo sobre estas pesquisas esclarecendo esta nova origem para este tipo específico de cerâmica. Este trabalho irá estudar as pinturas, os elementos iconográficos, na cerâmica cicládica “meliana”.

Além das nas ilhas Cícladas, a categoria “meliana” é encontrada na Jônia (Grécia de Leste), na Cirenaica (Tocra) e na Trácia (Tassos). Devido às limitações de uma pesquisa possível e coerente para o mestrado, este trabalho se concentra importantíssima região das Cíclades, na Grécia.

Essa “revolução”, ou “fagulha”, orientalizante foi importante, quicá fundamental, para a mudança figurativa em relação ao padronizado período geométrico anterior. Esta dissertação está centrada em relação nos vestígios materiais, sem negar a importância destes contatos com o Oriente para a literatura. As imagens figuradas no vaso “meliano”, Ânfora de Apolo, são o grande foco deste trabalho, que busca definir as características básicas do tipo “meliano”. Através da constituição de um *corpus* de outros vasos melianos que foram encontrados em Renéia é feita a *comparanda*.

III. Objetivos e delimitações

Este assunto complexo e abrangente nos coloca diante de muitos desdobramentos como, por exemplo: as questões relativas à Guerra de Tróia; os registros em cuneiforme do século VII (principalmente os Assírios que, por exemplo, citam em suas crônicas os contatos com os “Iatna” ou “Iamani”, ou seja, os gregos da Jônia); os primeiros vasos com inscrições gregas. São questões que não serão abordadas diretamente nesta dissertação. Esses e outros eventuais aspectos poderão receber nossa atenção em futuros estudos. Assim, os pontos mais relevantes de nossa pesquisa estão agrupados de acordo com os seguintes objetivos:

Objetivo geral

- Estudo do período orientalizante na região cicládica através da análise da cerâmica cicládica “meliana”, ou seja, um estudo sobre uma categoria cerâmica em especial para uma compreensão de um período histórico da arte grega.

Objetivos específicos:

- Estudo iconográfico de um vaso cicládico “meliano”. Busca-se, assim, uma compreensão das características próprias desta categoria cerâmica. A enorme quantidade de diferentes tipos de preenchimentos e ações que estão pintadas nesta ânfora cicládica “meliana” demonstra o profundo contato com as técnicas e a arte oriental ou de povos que carregavam essas técnicas orientalizantes, muito claramente representados na cerâmica helênica do século VII. Procuro suas especificidades e sua relevância na formação da arte grega.
- Tratamento de questões tecnológicas da cerâmica “meliana” que englobam: a análise formal do vaso (as alças em especial); análise petrológica buscando a composição e

tonalidade da argila; a original inserção de cores e a presença de incisões para delineamento de figuras ou formas.

Esta pesquisa não busca fazer uma comparação para no final dizer que a obra Ânfora de Apolo foi fabricada no mesmo ateliê que os vasos "melianos" encontrados em Renéia ou na própria ilha de Delos. Se ao término deste trabalho concluirmos o contrário, também será uma conclusão interessante. A escolha "deliana" se deve à experiência deste autor com o sítio nas escavações de 2002 na equipe da Dra. Haiganuch Sarian. Outros sítios podem ser escolhidos para estas comparações entre o material cerâmico. Por exemplo, a Jônia, a Cirenaica, Tassos ou Paros. Contudo, o fundamental é que essas comparações apontem elementos comuns entre este vaso em especial e o *corpus* dos vasos "melianos" publicados por Photini Zaphiropoulou (ZAPHIROPOULOU: 2003). Nesta pesquisa serão ressaltadas as características do tipo "meliano".

IV. Constituição do *Corpus*

Partindo deste *corpus* são feitas análises, sendo este o "coração" do trabalho, "pulando" de acordo com cada escolha e levando "sangue" para as diversas partes da dissertação.

Este *corpus* foi elaborado de forma sistemática e ao mesmo tempo procurou-se uma coerência através de escolhas seguras e cujo âmbito pudesse ser realizado em uma pesquisa de mestrado.

O primeiro artefato que constitui o *corpus* é um vaso cicládico "meliano" que se encontra atualmente no Museu Nacional de Atenas e recebe o nome de Ânfora de Apolo.

É, portanto, a partir desta obra helênica, a Ânfora de Apolo que a pesquisa desenvolve seus caminhos. Temos aqui, nesta ânfora, o eixo a partir do qual outros vasos são comparados e analisados. São os vasos "melianos" que foram encontrados na "Fossa de Purificação de Renéia", ilha que recebeu vasos provenientes da purificação realizada em Delos. Não serão analisados outros vasos "melianos", salvo algumas exceções que são justificadas na pesquisa.

Outras imagens, principalmente os relevos assírios, auxiliarão para a demonstração dos contatos iconográficos entre a cerâmica "meliana" e a Mesopotâmia.

Um trabalho sobre os vasos "melianos" de Renéia era muito esperado pela arqueologia e os estudos iconográficos. A recente obra de Photini Zaphiropoulou sobre esta cerâmica foi uma coincidência salutar para esta pesquisa que se iniciou antes da referida publicação.

Figura 3- Mapa da região onde foram encontrados vasos "melianos". Paros, Despótico, Renéia e Delos. Foi mantida a terminologia em inglês do programa de georreferenciamento.

Além desses vasos, outras ânforas “melianas” são parte do *corpus* assim como alguns exemplares selecionados de vasos de Rodes, Tassos e da Jônia. Também serão incorporados os recentes fragmentos encontrados na ilha Despótico (Despotikos) e alguns exemplares das escavações de John Bordaman na ilha de Chios e em Tocra.

Também são pertinentes exemplares em metal e alguns relevos assírios. Os relevos assírios servem aqui como um conjunto de imagens que apresentam a proporção assíria na forma de compor suas imagens. Estas imagens servem para preparar o olhar em relação ao mundo mesopotâmico do século VII a.C. Foram acrescentados exemplares babilônicos para uma melhor visualização das distinções entre imagens assírias e babilônicas.

V. Quadro cronológico simplificado da cerâmica “meliana” em relação aos outros tipos cerâmicos

a.C.

VI. Obras fundamentais sobre cerâmica “meliana”

- 1862 – Alexander Conze publica² três ânforas orientalizantes que estavam em Atenas. É o primeiro a defender a tese de que Melos é seu centro produtor;
- 1898 – D. Stavropoulos realiza escavações na fossa de purificação de Renéia onde encontra grande número de vasos “melianos”;
- 1902 – H. J. Hopkinson e J. B. Penoyre escrevem o artigo *New Evidence of the Melian Amphorae*³ sugerindo a ilha de Delos como sendo o centro produtor dos vasos “melianos”;
- 1911 – Ch. Dugas⁴ e Fr. Poulsen adotam a tese da origem deliana dos vasos “melianos” motivados pelos achados de Pierre Roussel no *Heraion* de Delos;
- 1958 – N. Kontoleon publica diversos artigos onde demonstra a abundância de cerâmica “meliana” encontrada na ilha de Tassos, colônia da ilha Paros;
- 1962 – F. Salviat publica o artigo *Lions d’ivoire orientaux a Thasos* onde compartilha a tese de Payne e Akurgal sobre a importância da arte Assíria para entender alguns motivos presentes na cerâmica grega orientalizante, defendendo a ilha de Paros como o centro produtor da cerâmica “meliana”;
- 1970 – Dimitrios Papastamos publica “Melische Amphoren”, com algumas ânforas “melianas”, entre elas a Ânfora de Apolo;
- 2003 – Photini Zaphiropoulou publica o material “meliano” da fossa de purificação localizada na necrópole de Renéia, na sua totalidade no EAD XLI, *La ceramique “meliennne”*, Atenas, EFA;
- 2005 – Anne Coulié publica o atualizado artigo⁵ sobre a cerâmica “meliana” onde analisa a obra de P. Zaphiropoulou;
- 2008 – Artigo sobre achados de Despótico⁶.

² CONZE, Alexander. *Melische Thongefasse*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.

³ *JHS* 22.

⁴ *BCH* 35.

⁵ COULIÉ, Anne. *Histoire et Archéologie des Cyclades à travers la Céramique Archaique : à propos d’un ouvrage récent*. In: *Revue Archéologique*. Fascicule 2. Press Universitaires de France, 2005.

⁶ *BCH* 128-129 (2.2). 2008.

VII. Aspectos teóricos e metodologia

Segundo Philippe Bruneau e Pierre-Yves Balut (BRUNEAU 1997: 210), uma teoria arqueológica pressupõe em termos científicos que se defina o objeto, que seja mostrado os objetivos e que seja explicitado o método.

Na primeira parte desta introdução – itens I, II e III – foram apresentados o objeto, a cerâmica cicládica “meliana”, e os objetivos desta dissertação: identificar e classificar a cerâmica “meliana” levantando questões relevantes do período orientalizante utilizando este tipo cerâmico como eixo da pesquisa.

Serão utilizadas fontes textuais, principalmente quando estas forem contemporâneas ao artefato ou, em casos em que não existam fontes desta natureza, outras fontes posteriores ou anteriores ao período histórico relativo à pesquisa.

Vale lembrar que para o arqueólogo o estudo do artefato é auxiliado pelas fontes textuais. Porém, os textos não têm o objetivo de “ilustrar” um artefato. Ainda que muitas posições teóricas dos arqueólogos clássicos estejam fundamentadas em fontes textuais do mundo grego, muita vez se comprova uma inconsistência entre os achados arqueológicos e os textos antigos. Os textos também são problemáticos e não significam a verdade histórica, se é que podemos falar em algo assim. O texto é mais um documento arqueológico com suas múltiplas possibilidades interpretativas. Vale lembrar que as inscrições nos vasos, quando presentes, são outra importantíssima fonte textual.

Alguns autores (LISSARRGUE 1981: 275), (SARIAN 1987: 15); (ALDROVANDI 2009: 53) definem e compartilham o seguinte: os vasos cerâmicos gregos são objetos arqueológicos *portadores de imagens*.

Ao pensar nos vasos “melianos”, vasos portadores de imagens, e na sua intrínseca relação com a região da Jônia, além da enorme quantidade de motivos denominados “orientalizantes”, devemos voltar os olhos para a origem dos estudos sistemáticos sobre a cerâmica grega.

As fontes teóricas desta pesquisa refletem alguns elementos da história dos estudos sobre vasos gregos.

Duas personagens podem ser importantes para a compreensão das escolhas teóricas desta dissertação: Beazley e Pottier.

Beazley é fundamental por ser o criador da classificação dos estilos através da atribuição de pintores aplicada aos vasos gregos. Pottier é um dos fundadores do *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA). Contrariamente à Beazley, ressaltava a importância da

compreensão da cerâmica grega através de outros tipos cerâmicos, principalmente dos tipos mais "orientais".

O método aplicado é o de análise iconográfica, sendo que, a escolha dos elementos, as pinturas analisadas terão por base as características da cerâmica “meliana”. Ressalta-se apenas que não seria possível escolher de antemão estes elementos figurados, pois, se assim fosse feito, como também são de contexto literário, a literatura estaria em primeiro lugar e o *corpus* se formaria a partir desta. Por exemplo, "a fuga de Heitor" é encontrada tanto na literatura quanto nas imagens que acompanham os vasos gregos. No século VII ainda não temos o texto que poderia gerar os elementos que os vasos melianos apresentam. Temos uma provável oralidade comum compartilhada por muitos helênicos, mas não uma comprovação textual. Desta forma, serão analisadas as características essenciais das imagens em primeiro lugar. Por exemplo, vemos um cavalo alado mas ainda não podemos dizer que é o “Pégaso”. Da mesma forma em relação às divindades, mesmo quando a identificação é quase certa, como acontece com a Ânfora de Apolo. Temos neste vaso a figuração de um Apolo, mas qual seria o motivo? Será que esse Apolo figurado é o mesmo dos textos que são posteriores à pintura do vaso?

Desta forma todos os elementos pintados surgirão a partir do vaso principal, a Ânfora de Apolo, que, como já afirmamos, é o eixo para as comparações.

Outro elemento teórico é utilizado, e não se trata de propor uma nova arqueologia, mas sim uma postura denominada “simétrica”⁷. Não podemos confundir aqui a simetria das reflexões teóricas com a simetria que encontramos na análise dos objetos.

Arqueologia de atitude simétrica procura assumir suas posições metodológicas. Pois o arqueólogo, segundo esta teoria, é parte do objeto, suas posições políticas ou acadêmicas fazem parte de seu trabalho. Uma compreensão sobre os artefatos não é algo a ser encontrado, mas sim, trabalhado. A visão que temos sobre o passado do passado atravessa a lente do arqueólogo. Simetria é um conceito que procura dar conta das assimetrias como, por exemplo, a separação que existe entre o passado e o ponto de vista contemporâneo dos arqueólogos. Outros dualismos tratados pelos autores “simétricos” são: ciência e superstição, arqueologia profissional e popular, pessoas e artefatos, espécies biológicas e formas culturais, estrutura social e agente individual. O autor deste trabalho irá usar os recursos da arqueologia simétrica para negar dualismos no estudo da cerâmica grega. Um

⁷ Estas novas reflexões teóricas foram incorporadas após os trabalhos realizados no MAE durante o cumprimento das disciplinas, em especial à Teoria Arqueológica, ministrada pelas professoras Dra. Fabíola Andrea Silva e Dra. Elaine Farias Veloso Hirata. Um trabalho sobre arqueologia simétrica foi apresentado e discutido com a Dra. Fabíola.

exemplo é a dualidade Pintura x Decoração. Será que o que chamamos vulgarmente “decoreação” não poderia significar algo mais para o artífice? Assim, ao analisarmos os motivos de preenchimento, sempre denominados “elementos decorativos”, adotaremos uma postura simétrica sem fronteiras entre pintura e motivos de preenchimento, muito comuns na cerâmica “meliana”. Não podemos ter certeza de que um motivo de preenchimento, por exemplo, um círculo com pontos circundantes, seja apenas algo acessório ou ornamental. Pode ser um motivo importante, poderia ser um tipo de sinal, ou código do pintor. Assim, também não há uma fronteira clara entre preenchimento e figuração. Uma porta pode ser apenas uma porta, ou pode ser uma divisória. Podemos pensar até em múltiplos significados ou apenas um preenchimento mesmo. Não temos a certeza do que se pintou ali. Mas serão os estudos iconográficos, que poderão indicar possibilidades pertinentes.

Para Witmore (2007) o passado é mais construído do que descoberto. Após a retirada do seu “estado de deposição” podemos construir qualquer significado para as coisas, mas estamos distantes de construir as coisas em si, o significado real. Isto é um problema para as longas histórias de vida que incorporam o presente, pois as coisas e suas biografias estão intimamente relacionadas com circunstâncias de cada momento histórico.

Há uma diferença entre descobrir “o que é” um artefato, um pedaço de argila, e “o que significa” algo em certo momento da história.

Uma interpretação sobre um artefato pode começar e terminar com os argumentos de poucas pessoas e, isso será aceito por outras pessoas que concordaram com a opinião dessas poucas. Por exemplo, a transformação das “pedras de raio” em machados de pedra no séc. XVII. Além disso, duas ou mais identidades materiais podem ser associadas à mesma coisa. Um vaso é coríntio e “meliano”, geométrico e orientalizante.

Assim, na atitude simétrica não temos “o que as coisas são”, mas sim “como elas se tornaram” um artefato antigo. Procura-se pensar como esses artefatos vieram aos dias atuais, estendendo sua história para o passado e o futuro. É um estudo sobre o processo de formação do registro arqueológico. Isto significa aceitar que os artefatos são explicados e descritos através de significados dados no presente.

As coisas recebem uma identidade e uma datação logo após o momento de sua descoberta, esses significados não são gradualmente revelados, mas sim, lentamente montados, construídos. Um arqueólogo, segundo Holtorf (2002: 51), lida com os próprios limites da sua experiência e seus conhecimentos assim como com as técnicas, as normas e valores dominantes do discurso acadêmico em que está inserido.

Importante: o observador deve manter uma independência das prescrições normativas de como as coisas devem funcionar e também independência em relação a suas próprias percepções.

Com isso ele descobre o que atualmente os arqueólogos estão fazendo enquanto estudam o “passado”, como transformam certas coisas em “evidência arqueológica”. Também pensa o que eles descobrem em relação ao objeto de sua pesquisa, como diferenciam um objeto antigo de um recente.

Seus estudos demonstram que essas respostas não são conseguidas através de um “cuidadoso estudo e análise”, mas sim, baseadas no estabelecimento de rotinas e velhos hábitos, em parte criados por não especialistas.

A vida dos artefatos não é tão interessante como foi no seu passado anterior ao atual estágio de “vestígio”. O passado está conectado com seu presente arqueológico. Somente a correta identificação do objeto irá permitir a realização de relações coerentes com as pessoas do passado que fabricaram o artefato.

Nesta dissertação enfatizamos uma preocupação não apenas em relação ao momento em que o objeto foi criado (a vida das coisas) ou com seu futuro (um presente arqueológico) após se transformar em vestígio e ser (re) descoberto para se transformar em documento arqueológico, mas também com camadas “ideológicas” que estão presentes nestes momentos e também no momento em que o artefato esteve “escondido” sob a terra. No exemplo do vaso cerâmico do séc. VII (objeto desta pesquisa) faz-se necessário proceder a um estudo que procure se desvencilhar das armadilhas do discurso estabelecido pelos séculos XVIII e XIX. Uma das formas de evitar estes deslocamentos, que se apresentam no emprego dos termos utilizados, é encontrar um léxico pertinente ao objeto analisado. Nem sempre podemos utilizar palavras apropriadas ao nosso objeto, mas, ao utilizarmos um autor, ainda que poeta, do séc.VII a.C. e de Paros, estamos em busca de palavras ou conceitos que nos aproximem do artefato analisado. Hesíodo e Homero também são importantes para a composição do léxico.

Os motivos orientalistas no vaso demonstram que aquilo que era antigamente denominado “milagre grego” é também fruto da adoção de técnicas orientais, de soluções que não são milagrosas, mas sim também herdadas de outras regiões, como é o caso da Mesopotâmia. Não se trata de fazer juízos de valor para saber qual palavra é melhor, ou para assumir uma pretensa neutralidade, mas sim, procurar (como mostra o gráfico) uma aproximação, atravessando essas camadas de conceitos e epistemologias, numa tentativa (sempre incompleta) de apresentar o momento histórico, arqueológico, o momento em que

o vaso “viveu” pela primeira vez, com sua literatura, sua política, seus padrões artísticos, suas relações “comerciais”, tentando desvendar as comunidades locais que o produziram.

A interpretação simétrica está inserida em uma rede de estruturas políticas, sociais, literárias, institucionais, epistemológicas, como propõe Witmore, através deste gráfico⁸, em seu texto *Symmetrical Archaeology: Excerpts of a manifesto* (WITMORE 2007):

The 'multiple fields' of archaeological practice

Parece ser uma atitude simétrica a busca pela equipotência de dois discursos diferentes sobre um artefato: um momento do passado arqueológico (o presente em que o objeto foi criado) e um momento do presente arqueológico (o futuro deste objeto e sua transformação em documento arqueológico). Procura-se uma equipolência de discursos para analisar este momento orientalizante no início da arte que denominamos “grega”, momento de enorme riqueza, com muitos acréscimos religiosos, artísticos e técnicos, um momento de “ilustração” na arte ocidental. Aqui, “ilustração” é colocada ironicamente. Assim como “ocidental”. Este autor não acredita em Renascimento, portanto também não é adepto da ideia de Iluminismo em algum momento histórico. O importante é compreender a quantidade de novos elementos “orientais” que irão inundar a arte produzida na Turquia (Jônia) e nas Cíclades (principalmente Delos). É este fator, a entrada dos motivos, dos elementos orientalizantes, que esta dissertação denomina “ilustração”. São exemplos desses elementos que proponho dispor neste trabalho. Exemplos de contatos prováveis, contatos que fizeram os gregos pintar em seus vasos “melianos” motivos orientais como uma Flor de

⁸ Muito utilizado pelos positivistas, este tipo de gráfico em formato de uma rosácea é aqui colocado apenas para visualização desta atitude simétrica.

Lótus tipicamente Assíria. Ou um Prótomo em forma de um Grifo no pescoço de um cavalo em um vaso específico que é apresentado nesta dissertação.

Muitas questões práticas se desdobram a partir destas posições teóricas. Não aceitando ideias de “progresso” na arte precisamos redefinir os critérios e as conclusões ao analisar um objeto. Por exemplo: a palavra “estilo” nunca poderá ser aplicada para definir períodos históricos. São muitos tipos cerâmicos que comportam o período orientalizante na arte grega. Não há um “estilo” definido, mas sim uma multiplicidade de contatos que formarão os artefatos analisados. Não há “um” estilo orientalizante. Existe uma infinidade de tipos cerâmicos que formam aquilo que se denomina “orientalizante”. Este rótulo “oriental” é uma forma temporária para tratar a multiplicidade de informações que nos faltam para compreender os objetos analisados. Estudar a cerâmica de tipo “meliana” é procurar alguns indícios que possam permitir o esclarecimento das questões que permeiam o objeto da pesquisa.

VIII. Crítica em relação aos conceitos: “evolução”, “progresso”, “ornamento”, “influência”, “motivo/preenchimento” e, principalmente, “cena”

Minhas asas estão prontas para o vôo,

Se pudesse, eu retrocederia

Pois eu seria menos feliz

Se permanecesse imerso no tempo vivo

Gerhard Scholem, Saudação do anjo.

“Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus [1920]. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da História deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.”

BENJAMIN, Walter: Sobre o Conceito de História.

Tradução de Sérgio Paulo Rouanet

A escolha de alguns termos para tratar dos materiais arqueológicos investigados é algo relevante nesta dissertação. Porém há um limite para a discussão desta questão que não pode ultrapassar os objetivos da pesquisa. Assim, há um cuidado com a terminologia empregada, porém, não são feitos aprofundamentos em todas as questões levantadas. Aqui pretendemos alertar sobre algumas observações que apareceram durante os estudos.

Muitas das palavras aqui criticadas são utilizadas comumente em um número significativo de obras, inclusive aquelas de boa qualidade.

Também vale salientar que estas escolhas significam posições teóricas que não podem ser deixadas de lado.

O primeiro termo em discussão será “evolução”. Não há, para esta pesquisa, de forma alguma, uma evolução entre diferentes tipos de figuração ou evolução nas artes. Presenciamos continuidades e mudanças.

Para citar um exemplo, temos afirmações como “no que tange às abordagens, a da *História da Arte* faz-se fortemente presente. Praticada tanto por historiadores da arte quanto por arqueólogos, tem interesses diversos. Um deles consiste em examinar a *evolução* de uma cena ou de um tema particular através do tempo e das diversas produções cerâmicas” (GRILLO 2009: 13).

Não podemos esquecer que juntamente relacionado ao conceito de “evolução” está o que os antigos autores denominam “progresso nas artes”. Para esses pensadores uma arte “evolui”, e isto significaria um progresso em relação à anterior.

Este conceito de “evolução” e “progresso” possui raízes profundas. Podemos encontrar trabalhos de autores antigos onde isto é exacerbado, como por exemplo, em Théophile Homelle:

*“Les images d’Artémis composent une série des plus intéressantes pour l’histoire de l’art : on y suit, depuis les débuts les **plus grossiers** et les **essais les plus informes**, les modifications successives du type divin et les **progrès de l’art**. J’ai publié et décrit ensemble, pour la vivacité du contraste, le plus ancien modèle et le plus nouveau ; mais de l’un à l’autre il y a bien des transitions. Autour du zoanon se groupent un certain nombre de fragments, œuvres **toujours imparfaites**, mais de **moins en moins***

barbares ; auprès de l'élégante image d'Artémis il faut placer d'autres statues qui en sont comme des ébauches..."⁹.

Mesmo na relação entre a cerâmica geométrica e o anterior tipo “meliano” não podemos pensar em uma “evolução”. Notamos a mudança de padrões e de escolhas figurativas. Ao utilizar a palavra “evolução” há sempre um julgamento de valor na análise de um artefato. Não se trata de dizer que, por exemplo, “a Grécia evoluiu com a entrada dos motivos orientalizantes provenientes da Mesopotâmia”. Temos um *giro*¹⁰, uma mudança na forma de figurar, provocada por contatos ainda de difícil compreensão.

As consequências da valorização dos artefatos se refletem nos trabalhos arqueológicos. É impossível não tomar algum partido, não agregar algum valor pessoal ao objeto estudado em uma pesquisa. Assim, este autor, como arqueólogo simétrico, deve assumir certa dose de admiração pelos vasos cerâmicos que analisa. Mas cabe não adotar uma postura de julgamento estético, sobre qual é mais belo, mais nobre. O fato de termos, por exemplo, uma integridade em determinado artefato por si só já agrega um valor, principalmente em um período de tão poucas evidências textuais como é o caso do período Orientalizante, principalmente por participar do momento do surgimento das inscrições nos vasos gregos, que são os primeiros registros da escrita grega. Em relação a este julgamento de beleza, a este tipo de valorização, não cabe agora enumerá-los, ou qualificá-los, mas é fato que as primeiras escavações se preocuparam apenas com a cerâmica denominada ainda “clássica”, e procuravam objetos para serem expostos em museus ou em coleções particulares. Assim, vasos que não fossem “belos” ou “completos” eram perdidos e ignorados. O tipo Orientalizante mais fragmentado era descartado ou, no máximo, lembrado como “material com pinturas decorativas”. Por isso há grande importância deste vaso, a Ânfora de Apolo, ter sido encontrado na sua quase integridade e ser suporte para muitas imagens.

Outra palavra é “influência”. O limitado dicionário Houaiss¹¹ é utilizado aqui por ser uma obra digitalizada de fácil acesso, é um exemplo da forma como significamos palavras em nosso idioma. Por exemplo, influência, para este dicionário, é um ato ou efeito de influir; pode ser também uma ação de um agente físico sobre

⁹ Théophile Homolle, *Sur quelques monuments figurés trouvés à Délos*. In : Bulletin de correspondance hellénique (BCH), Volume 4, pp. 29-43, 1880.

¹⁰ O termo “giro” é um conceito que começa a se desenvolver nesta dissertação.

¹¹ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, na sua versão eletrônica de 2009, portanto atualizado em relação às mudanças gramaticais do acordo ortográfico de 1999. Versão 3.0. Editora Objetiva.

alguém ou alguma coisa; também um poder de produzir um efeito sobre os seres ou sobre as coisas, ou autoridade, prestígio, crédito desfrutado por alguém numa sociedade ou num determinado campo. Os sinônimos desta palavra, segundo Houaiss, são: ascendência, autoridade, crédito, domínio, força, influxo, intervenção, mão, persuasão, poder, prestígio, sugestão. Na etimologia o dicionário diz que o termo vem do latim “medieval” (séc. XV d.C.), *influentia*. É também uma “ação atribuída aos astros sobre o destino humano”.

No lugar de influência utilizaremos a palavra “contato”, que nos parece mais adequada. Contatos entre diferentes formas de pintar uma imagem ou esculpir um artefato darão início à produção da cerâmica “meliana”.

O “giro”¹² das formas artísticas, suas alterações e acréscimos, pode acontecer quando há contatos entre diferentes tipos de arte. Assim como não há “milagre grego”, também não há um “renascimento” específico de um só período. Existem vários renascimentos.

Os Assírios, segundo Akurgal, se aproximaram da representação de um espaço tridimensional, e desta forma quase chegaram a realizar perspectivas em alguns de seus relevos, e “*on peut prétendre sans aucun doute que les artistes qui créèrent les grandioses compositions de l’époque de Sennachérib et d’Assurbanipal se trouvèrent au seuil même de l’invention de la perspective*”¹³, afirmação que parece mesmo um exagero. Apesar de alguns elementos serem provenientes da Mesopotâmia, como ocorre em diversos cálculos em que o teorema de Pitágoras parece ser um exemplo bem claro desta assimilação. Mas os gregos irão elaborar outros cálculos e outros procedimentos a partir daquilo que viram e de suas próprias experiências.

Ao analisar alguns relevos assírios Akurgal aponta para uma possível tentativa de representar uma profundidade, algumas vezes com vários planos que se cruzam buscando, talvez, uma tridimensionalidade. Na imagem seguinte podemos notar estas possíveis profundidades em relação ao que se figura. Por exemplo, na parte superior as montanhas e as árvores estão posicionadas em frente às montanhas e também recuadas para um plano anterior. Este relevo, de 704-681 a.C., fazia parte do palácio de Senaqueribe.

¹² Este termo “giro” é uma forma de evitar a ideia de progresso nas artes, ideia que normalmente aparece quando utilizamos a palavra “revolução”(por exemplo, como encontramos no livro de Walter Burkert, *Orientalizing Revolution*).

¹³ AKURGAL, E. “*Orient et Occident - La Naissance de l’Art Grec*”. Pág. 17.

Figura 4 – Desenho de um relevo assírio do Palácio de Senaqueribe, séc. VII. Transporte do touro androcéfalo. Em acádio “Lamassu”. Imagem do livro de Akurgal (1969).

Para Akurgal, neste relevo¹⁴ que mostra o transporte de um touro androcéfalo colossal (Lamassu, em assírio) através de um rio, encontramos duas grandes inovações:

*...le rendu de la troisième dimension et l'apparition de l'unité dans la composition. Le sculpteur a réussi à obtenir, Grâce aux lignes perspectives qui dessinent les rangées obliques de personnages, à droite et à la gauche, une impression de profondeur qui est renforcée d'ailleurs par le fleuve, à la base, figurant un **premier plan**, ainsi que, dans le haut, par les files de soldats et le paysage de montagnes qui délimitent un **arrière-plan**.* (AKURGAL 1969: 18)

Nota-se também que o rei, que geralmente é figurado em proporções maiores que os outros personagens, neste caso está um pouco menor que as figuras do *primeiro plano*. Notamos que, apesar de uma boa parte das árvores serem figuradas de forma a criar um efeito de profundidade quando estão posicionadas atrás e em frente das colinas, o que indicaria que o artista “*indiscutablement aspire à rendre une sorte de **perspective horizontale***”, outras árvores são colocadas perpendicularmente em relação ao solo, parecendo “tortas”. É o caso da árvore figurada na parte superior do lado esquerdo.

¹⁴ O desenho de F. C. Cooper foi escolhido devido ao péssimo estado do relevo que se encontra no Museu Britânico.

...la représentation perspective est une acquisition artistique que l'humanité ne connaît que depuis la première moitié du V^e siècle av. J.-C, et comme une invention du peuple grec (AKURGAL 1969: 14).

Akurgal comete um exagero ao procurar dizer que, neste relevo, os assírios se aproximaram do conceito grego de *escorço*. São os gregos que se aproximam por serem posteriores ao tipo de elaboração que os Assírios realizaram no século VII. Este contato não resulta em cópia, mas em adaptação ao modo grego. “Perspectiva” é um conceito que não será tratado nesta dissertação.

Outro termo que deve ser colocado apenas em um contexto pertinente, quando estamos analisando esquemas iconográficos em um vaso, é o conceito de “cena”. Principalmente quando tratamos da arte grega. Foi na Grécia, nos séculos V e VI que temos, através das obras de Ésquilo e Sófocles, a aparição de uma “cena”. Vasos do período geométrico ou os orientalizantes posteriores, que antecedem estes autores, não apresentam “cenais”. Temos uma ação figurada. Portanto, na Ânfora de Apolo encontramos a pintura de uma ação figurada. As personagens estão narrando uma ação através de seus gestos. O conceito de narração será importante em outros capítulos deste trabalho. Começamos a perceber nos vasos e nos textos de, por exemplo, Polignoto e Ésquilo, o aparecimento da “cena” dos gregos, no séc. V e IV a.C. Antes disso é impossível falar em “cena”. Como a cerâmica “meliana” foi produzida no século VII a.C., estas variações no léxico e na forma de descrever o objeto são formas de buscarmos uma melhor compreensão do artefato.

Em relação ao surgimento do conceito de “cena” na Grécia, podemos dizer que ele só aparecerá a partir de Ésquilo, segundo Vitruvius, e Sófocles, segundo Aristóteles.

Vejamos como o termo “*skenographia*” aparece em Aristóteles:

Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς ¹⁵. Aristóteles, Poética.

¹⁵ “Foi Ésquilo quem teve a iniciativa de elevar, de um para dois, o número de atores; ele diminuiu o papel do coro e atribuiu ao diálogo à primazia; o número de três atores e o cenário devem-se a Sófocles”. Aristóteles, “Poética”, 1449a.

Para tratar de obras que pertencem a um período que é anterior ao surgimento do teatro grego, como é o caso dos vasos gregos orientalizantes, o conceito de cena é anacrônico e incorreto. Somente a partir do século V podemos encontrar bons exemplos de vasos com cenas figuradas em que parece adequada à utilização deste termo.

Como será feita a descrição se para este vaso “meliano” analisado a noção de “cena” não parece adequada para descrever o que ali se pintou?

Figura 5 - Ânfora grega cicládica “meliana”, provavelmente de Paros, séc. VII. Apolo e Ártemis em uma ação. (fotografia do autor deste trabalho – em infravermelho).

Na imagem acima está figurado Apolo, que afronta Ártemis, à esquerda. Ele conduz um carro puxado por quatro cavalos alados, acompanhado por duas damas e, à sua frente, temos Ártemis segurando um cervo com a mão direita e uma flecha com a esquerda. Esta possível identificação dos personagens é indicada pelos seus atributos. Ártemis porta uma aljava e uma flecha enquanto Apolo porta uma cítara. Eles estão lateralizados e em procissão, inseridos em uma faixa que ocupa a barriga de uma das faces do vaso, talvez a face principal. Além dos personagens mencionados temos preenchimentos que são comuns na arte orientalizante deste período.

Temos uma ação que se passa em um lugar, mas não temos uma *cena*.

Cena pressupõe um cenário e a existência de um conceito que ainda não aparece nos textos deste período. No nosso exemplo, o vaso meliano, não há aparentemente quase nada que indique a presença de elementos para qualificar esta pintura como uma

cena. Talvez na discussão final sobre o Oikos, poderemos pensar na possibilidade de um elemento de cenário. Ainda assim, não temos o conceito, não temos a *cena*.

Os gregos utilizam o termo *skenographia*, que pode ser traduzido como *pintura de cena*. Em Ésquilo, a construção de uma *cena* significa a elaboração de uma estrutura onde se passa uma ação teatral. Não há nenhuma estrutura no vaso analisado que nos permita, neste momento, dizer que temos uma *cena*. Retoricamente é uma *actio*, uma ação. Para que tenhamos uma *cena* é necessário algo que localize e situe descritivamente esta ação.

O conceito de cena aparecerá em Vitrúvio em uma forma específica. Ao falar sobre os primeiros pintores e poetas que utilizam esta técnica na Grécia ele dirá que:

“... namque **primum Agatharchus Athenis Aeschilo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas ratione naturali respondere, uti de certa re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et, quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur.**”¹⁶

Cena, então, é um termo técnico de teatro, do teatro grego do séc. V e IV e, assim, não é qualquer pintura, seja em vaso ou mural, ou qualquer relevo, que figurará uma cena.

Assim, a utilização da palavra “cena” é incorreta, além de anacrônica, para descrever um vaso orientalizante do séc. VII a.C. Não há nada que situe ou localize a ação. Está figurada uma ação onde as personagens não possuem expressões, somente gestos.

Como diz Vitrúvio no texto citado, Agatarco foi o primeiro a pintar uma *cena* trágica para Ésquilo. Agatarco foi um pintor de Samos do século V a.C. Uma história que será encenada, Agatarco faz uma cena para ela.

¹⁶ Vitruvio, “*De Architectura*”, Livro VII, 11. “... Agatarco, portanto, foi o primeiro que, instruído por Ésquilo sobre a tragédia em Atenas, pôs a cena e escreveu um tratado sobre ela. A exemplo de Agatarco escreveram sobre o mesmo Demócrito e Anaxágoras, dando a razão de responder naturalmente à vista e extensão dos seus raios as linhas de um centro assinalado, de modo que de uma coisa fingida nas cenas pintadas, resultem aparências de verdadeiros edifícios e que as coisas desenhadas em superfícies planas e retas, umas pareçam remotas, e outras aproximadas”. Tradução de Luís Manuel dos Santos Mouro.

Parece ficar claro que a pintura do vaso grego cicládico “meliano” não constitui uma “cena”, no sentido técnico do termo, que é posterior ao vaso. Isto está claro tanto em Aristóteles quanto para Vitrúvio.

Utilizar este termo “cena” indiscriminadamente, talvez seja correto em outras áreas, ou no estudo de outros períodos da história. Porém, para um arqueólogo, esta questão não é tão simples. Principalmente se tratamos do séc. VII a.C. e analisamos a cerâmica grega.

Não podemos esquecer que, se a arqueologia não deve servir apenas como fonte de ilustrações para trabalhos sobre a história, as pesquisas arqueológicas não podem se furtrar de uma fonte fundamental, os textos.

Parece, portanto, relevante discutir a utilização de palavras que são comumente utilizadas sem uma reflexão. Muitos dos conceitos utilizados pela arqueologia são provenientes da antropologia ou da história. Cada área possui sua especificidade, a arqueologia não é diferente.

Uma interessante troca de ideias foi possibilitada pelas reflexões que o curso de Teoria Arqueológica do MAE apresentou. Não se trata de um autor específico desta área, mas é, sem dúvida, um importante arqueólogo. Nesta troca de e-mails, do trecho que segue, foi questionada a dificuldade em utilizar termos anacrônicos carregados de ideologias. O Dr. Michel Shiffer escreve: *“I do believe we can use some anthropology concepts in archaeology, but a far better idea is to develop new concepts better suited to our material evidence”*¹⁷. A evidência material nos permite reposicionar a “cena”.

Uma última observação: a distinção entre preenchimento e motivo também é eliminada com a abordagem simétrica. Não há fronteira visível entre o que pode ser julgado como principal ou aquilo que aparentemente é acessório. Esta pesquisa se opõe ao antigo qualitativo “ornamental” aplicado à arte oriental.

A cerâmica grega do século VII é como um bebê que tenta balbuciar palavras irreconhecíveis. Estes preenchimentos são talvez formas de expressão e códigos de linguagem, uma linguagem indecifrável para o arqueólogo. Contudo será neste mesmo espaço, onde agora notamos preenchimentos, que teremos o aparecimento das primeiras

¹⁷ Correspondência pessoal. E-mail enviado em 2 de outubro de 2008 por Michael Shiffer para o autor desta dissertação.

inscrições em vaso. Assim, um preenchimento e um motivo estão sempre dividindo possibilidades, sendo que podemos pensar até em múltiplos significados.

IX. Cerâmica pintada - Imagem como documento

Escolha e defesa do objeto de pesquisa: a arqueologia está alicerçada na análise de artefatos, que são vistos como vestígios arqueológicos. Estes artefatos podem ser de várias categorias: arquitetura, relevos, cerâmica, metalurgia, conchas e muitos outros. A cerâmica tem papel destacado entre todos esses tipos de vestígios. De certa forma ela pode orientar toda uma pesquisa, pode datar com precisão e certeza um sítio arqueológico. Além disso, por ser um artefato de fácil transporte, favorece o estudo dos contatos entre diferentes regiões do mundo antigo. Como pesquisa arqueológica sobre a cerâmica não entendo apenas o estudo do artefato “em si”, mas também seus contextos, as especificidades que permitem tipificá-lo, suas particularidades em relação a outros artefatos, sua distribuição e suas relações com os estudos iconográficos de outros artefatos.

A cerâmica é imprescindível para a história, e todas as outras disciplinas que se relacionam com a arqueologia. Sem a cerâmica estaríamos ainda muito ligados aos textos, fonte também rica, mas que sempre transmite o discurso padronizado dos textos. Além disto, a maioria dos textos são posteriores, assim, a cerâmica é um dos artefatos importantes para se identificar e datar um sítio helênico.

X. Registros fotográficos. Proposta sobre a técnica do infravermelho

Foram efetuadas visitas sistemáticas ao Museu Arqueológico de Atenas para a obtenção das imagens do vaso principal desta pesquisa

O autor desta pesquisa tirou cerca de 550 fotografias, de diversos ângulos e variados detalhes. A utilização dessas imagens, juntamente com o contato direto com o artefato levantou diversas questões que são apresentadas na dissertação.

Vale ressaltar que muitos destes detalhes, no estudo de um artefato, só podem ser obtidos com o olhar cuidadoso e com o objeto próximo ao olhar. Uma fotografia

sempre reflete diferentes raios luminosos que acabam por esconder particularidades, tons, cores e relevos.

Curiosidade: na falta de luz foram feitas fotos com o infravermelho. Essas fotos não foram tiradas com a intenção de obter mais detalhes, mas sim, para compensar a má iluminação. Ao comparar as fotos dos mesmos detalhes, com a luz, notou-se que muitos deles só apareciam com a utilização deste método. Algumas marcas do pincel, alguns traços de relevo, algumas cores são ressaltadas, mesmo se não sabemos a cor exata, sabemos que há uma mudança de tonalidade. O infravermelho elimina a coloração, mas apresenta mais tonalidades.

O método: A utilização do recurso infravermelho das câmeras atuais (mesmo nas de fácil acesso) para o registro das imagens presentes na superfície dos vasos estudados.

Parece ser uma boa contribuição para o registro fotográfico de artefatos em cerâmica a utilização das imagens captadas pelos raios infravermelhos. Poderia ser proveitosa a utilização deste método em pinturas murais, tanto para arqueologia que estuda a pintura de vasos quanto para outras arqueologias. Há muitos pontos na imagem que segue que foram melhorados com esta técnica. Isso se aplica especialmente em locais como a cabeça de um cavalo no lado mais deteriorado da Ânfora de Apolo.

A máquina fotográfica utilizada foi um modelo antigo, uma Sony Handcam, DCR-DVD201. Este método aplicado na análise da cerâmica grega (ou outro tipo de cerâmica, e até mesmo para pinturas rupestres) parece ser algo inédito. Ele é utilizado para a análise de pinturas em outros suportes como tecidos e madeira¹⁸.

Vale lembrar que esta pesquisa faz esta sugestão, e promete realizar futuros trabalhos e aprimoramentos em outra oportunidade, e com um pouco mais de recursos.

¹⁸ Na internet podemos ver como o método é utilizado em outros suportes: <http://www.bosch-masp.com.br/>.

Figura 6 - detalhe da Ânfora de Apolo. Sem raios infravermelhos.

Figura 7 - detalhe da Ânfora de Apolo. Fotografia com raios infravermelhos.

Podemos notar muitos detalhes que não aparecem normalmente, como por exemplo, o contorno da cabeça do cavalo. Quando aplicado sobre a cerâmica, os raios infravermelhos permitem distinguir camadas de tinta, pinceladas, traços etc.; principalmente em regiões deterioradas e de difícil reconhecimento. Não temos um “milagre”, mas uma melhora na percepção de alguns detalhes.

Não se trata de um equipamento caro, além disso, também é de fácil manuseio. Com a utilização desta técnica fotográfica foi possível obter algumas imagens que são discutidas na dissertação e apontam a pertinência do método.

1. ÂNFORA DE APOLO

1.1 Introdução à análise Iconográfica

Trata-se de uma ânfora cicládica, fabricada no séc.VII a.C. A coloração da pasta cerâmica é amarelada e possui as seguintes dimensões: altura máxima 95 cm; altura do pé: 23 cm; altura do colo: 22 cm; diâmetro da boca: 49 cm. Suas alças se assemelham a chifres. Encontra-se no Museu Nacional de Atenas sob o número de inventário 3961 (911). Todas as fotografias da Ânfora de Apolo foram obtidas em um estudo sobre o artefato realizado no Museu Nacional de Atenas pelo autor da dissertação.

Em relação aos preenchimentos¹⁹ que estão pintados na sua face externa, é interessante notar que todas as personagens estão lateralizadas e mutuamente afrontadas. Além disso, estão dispostas em faixas que se adaptam à forma do vaso.

20

Figura 8 – Lado A da ânfora meliana - Apolo conduz uma quadriga de cavalos alados e Ártemis está a sua frente. Foto do autor desta dissertação. Museu Nacional de Atenas, séc. VII.

No centro da sua face principal (fig. 8) há uma quadriga dirigida para a direita, puxada por quatro cavalos alados. Sobre este carro (*diphros*) aparece Apolo Citharoedus e duas personagens femininas, que podem ser interpretadas como “Musas” ou “Donzelas Hiperbóreas”²¹. Uma possível interpretação seria a chegada de Apolo a Delos, vindo da terra dos Hiperbóreos. Há afrontamento de Apolo e sua irmã, Ártemis, que o recebe. A mão esquerda dela segura um arco e a direita um cervo pelo chifre.

¹⁹ A distinção entre “motivo”, “preenchimento” e “figuração” é apenas intrumental. Todos os elementos pintados podem ter múltiplas possibilidades de interpretação. Por exemplo, uma porta pode ser uma divisória ou apenas uma porta. Ou ambas as coisas ao mesmo tempo.

²⁰ Salvo explicação na própria foto, todas as imagens deste capítulo foram realizadas pelo autor em Atenas quando do estudo sobre a Ânfora de Apolo.

²¹ Utiliza-se a palavra “dama” como tradução para o termo “maidens”, comum nos artigos sobre o tema. Por exemplo: *The Hyperborean Maidens on Delos*, artigo de William Sale. In: *The Harvard Theological Review*, Vol. 54, No. 2 (Apr., 1961), pp. 75-89. Cambridge University Press.

No pescoço do vaso (fig. 9) há três métopas. Na maior delas e acima da pintura principal, dois hoplitas estão axialmente afrontados. Eles estão com trajes de guerra, a panóplia. Abaixo destes, no eixo da axialidade, está uma armadura (elmo e couraça).

Em cada uma das outras duas métopas há uma personagem feminina afrontando o duelo entre os guerreiros. Essas personagens são possivelmente divindades guardiãs. Numa possível interpretação baseada nos textos, por exemplo, Atena e Hera. Assim como o duelo, pode ser ou não uma alegoria a Homero. Se for, numa possibilidade entre tantas, Diomedes e Ajax concorrem pela armadura de Sarpedão (HOMERO. *Ilíada*: XXIII 798). Em outros momentos da dissertação utilizamos trechos da literatura procurando obter um léxico adequado.

Figura 9 - Detalhe da Ânfora Meliana - entre dois hoplitas que duelam, uma armadura. Fonte: Museu Nacional de Atenas, séc. VII a.C. (Foto em infravermelho do autor da dissertação).

A outra face do vaso traz dois cavalos afrontados tendo um rosto no eixo deste afrontamento, motivo que geralmente acompanha os vasos orientalizantes melianos.

O pescoço do vaso está preenchido com espirais e motivos que se relacionam. Estes elementos também são frequentes em tais vasos.

Todos os elementos são pintados com um forte delineamento, com a presença de cores (preto e vermelho) em algumas partes das figuras. Incisões reforçam o delineamento dos contornos. Ressalta-se que este vaso é um dos primeiros a utilizar a policromia na pintura vascular (SCHAUS 1988: 107).

Apesar de alguns vasos terem sido primeiramente encontrados em Melos, este tipo específico de vaso, o cicládico “meliano”, provém de oficinas de Paros (outra ilha cicládica). Foram encontrados outros exemplares desta categoria em colônias párias como Tassos. Outra grande parte de exemplares “melianos” foi encontrada em Renéia, ilha cicládica do centro do Egeu, vizinha de Delos.

Conze (1862) foi o primeiro a reconhecer e descrever vasos achados em Melos, que atualmente se encontram no Museu de Atenas. Também foi o primeiro a classificá-los como vasos “melianos”. Muitos fragmentos foram reconhecidos posteriormente como “melianos”, provenientes de diversos lugares, como por exemplo, Náucrates.

A ânfora cicládica “meliana” recebe a datação, por alguns autores (PAPASTAMOS 1970), de 660 a.C. Outros (COOK 1972), (BOARDMAN 1952); a datam da metade do séc. VII e, outros ainda (SCHAUS 1988) propõem 630 a.C.

Os vasos ditos “meliano” foram recentemente objeto de dois estudos, ambos adotaram uma cronologia alta para os vasos mais antigos, em torno de 670 e 660 a.C.

Ao adotar esta cronologia deve-se concordar com a tese de um longo período de produção dos vasos “melianos” que teria começado no final do século VII até cerca de 580 a.C., o que, segundo alguns autores, não é possível pela quantidade dos achados.

É comum os textos afirmarem que os primeiros a adotarem os motivos orientais foram os gregos do continente, os Coríntios. Porém, no caso da cerâmica “meliana”, muitos elementos aparecerão ao mesmo tempo no continente e nas ilhas Cicládicas, e são, quiçá anteriores, no caso da Ânfora de Apolo, se aceitarmos as cronologias altas, datando-a em 680 a.C.

Esta ânfora possui uma quantidade enorme de motivos e elementos distribuídos por todo o vaso. Isso significa que além de um provável lado principal (A) e o denominado secundário (B), há também dois perfis. Estes perfis são sempre pensados em relação ao lado principal (A) e se dividem em perfil direito (1) e perfil esquerdo (2). O pé também é analisado à parte. Ver *corpus* 1.

Há uma característica particular dos perfis em razão das alças em forma de possíveis chifres, quiçá também com a função de sobancelhas. Estes chifres estão exatamente posicionados sobre os olhos apotropaicos, presentes nos perfis.

LADO A (pança) – Apolo e Ártemis

APOLO

Figura 10- Apolo com *Fórmix*, rédeas e um plectro – imagem reconstruída digitalmente²².

Em grego: jônico: Ἀπόλλων (transl. Apóllōn), Ἀπόλον; dórico: Ἀπέλλων (Apellōn); tessálico: Ἀπολουν; cipriota: Ἀπείλειν; etrusco: Apulu ou Aplu; latim: Apollo; português: Apolo.

Na imagem acima (fig. 10) um provável Apolo segura uma *fórmix* de sete cordas e um plectro.

Ele está lateralizado, seu rosto está voltado para direita. Na imagem vemos o olho direito, o nariz protuberante, a boca semiaberta, uma barba com um cavanhaque, a orelha direita, cabelos longos presos por uma tira na altura da nuca e por uma faixa que contorna a cabeça da divindade. Um manto avermelhado envolve os ombros e notamos também mechas do cabelo sobre o ombro.

Sua mão esquerda segura uma *fórmix* que está conectada por uma tira ao braço esquerdo que segura um plectro.

²² Foto do autor da dissertação.

Há três linhas na parte superior. A linha inferior limita o tamanho da cabeça de Apolo. Há um motivo logo atrás da cabeça do deus da música e uma divindade feminina com a boca semiaberta cuja mão toca as costas de Apolo que está à sua frente.

Apolo e Ártemis são irmãos gêmeos, divindades filiais de Zeus e Leto. É o deus com os maiores santuários em Delos e em Delfos, local de famosos oráculos. O deus é normalmente figurado com um arco, lira ou cítara, sendo barbado apenas nas imagens mais antigas. Esteve ao lado dos Troianos na Guerra de Tróia. É o deus da música, sendo muitas vezes figurado ao lado das Musas.

O nome do deus Apolo não aparece nos tabletes micênicos. Na literatura helênica os textos sobre esta divindade são inumeráveis.

No século VII a.C. temos as primeiras inscrições gregas, mas não temos ainda a produção de textos que acontecerá no século VI e V. Assim, a imagem de um Apolo portando uma fórminx e conduzindo um carro é anterior à sistematização dos textos homéricos. Assim, não entendemos que a imagem seja orientada, necessariamente, por textos anteriores, e não entendemos que:

...les textes les plus anciens, en gros les textes homériques, on toute chance d'être antérieurs aux premières images suffisamment différenciées des dieux et peuvent les avoir orientées (LIMC²³:Tomo II.1984, pág. 184).

Não podemos ter certeza de que o pintor destes vasos seguia a mesma oralidade que o texto a que temos acesso hoje. Mesmo se houver algo que o pintor utilizou como base para a elaboração das imagens da Ânfora de Apolo, uma memória oral, não podemos dizer que uma coisa pode ser orientada pela outra. Um relevo assírio não pode ser explicado por um vaso “meliano”, e este não pode ser explicado através dos textos homéricos. As artes não caminham juntas. Os diferentes suportes, como a estatuária, a pintura, a música, a poesia, podem compartilhar de mesmos elementos figurativos, mas isso não é algo necessário e um tipo de arte não se reduz a outro.

Assim como a Ânfora de Apolo depende possivelmente de uma oralidade, o próprio texto de Homero é fruto, talvez, da junção de muitos Homeros. Utilizamos a

²³ LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.

fonte homérica para formar um léxico e nos aproximar um pouco do universo que ali está pintado. Mas, não podemos dizer que a pintura e o modelo que o pintor segue é o mesmo que o dos textos homéricos. Ao mesmo tempo há uma coincidência entre os epítetos homéricos e algumas figuras pintadas, como é o caso de Apolo segurando uma fórminx.

INSTRUMENTO MUSICAL: *FORMINX* Φόρμιγξ

A fórminx (em grego φόρμιγξ) é um dos instrumentos musicais de cordas mais antigos e tem semelhanças com a lira e a cítara, a cuja família pertence, juntamente com

o barbitos. Acompanhava os rapsodos nos tempos do século VIII e VII a.C. Mesmo sendo substituída pela cítara de sete cordas, continuou sendo utilizada nos textos dos poetas helênicos. Notamos, além da clara delineação das sete cordas, uma cravelha à direita da fórminx e quatro círculos no bojo do instrumento, que podem ser orifícios.

Figura 11 - Fórmix - detalhe em infravermelho.

Este exemplar de *fórmix* que Apolo segura (fig. 11) está relacionado com as guias dos cavalos alados, sendo sete cordas e sete guias. Talvez isto signifique uma forma de o pintor demonstrar um controle e habilidade do deus da música, tanto em tocar seu instrumento quanto em conduzir seu carro. Parece significar equilíbrio, controle, destreza.

Autores antigos podem não diferenciar uma *fórmix* de uma cítara, como acontece na *Ilíada* de Homero, onde ora ele cita o primeiro termo, ora o segundo.

12 - Detalhe da palheta do *fórmnix* na mão de Apolo. Foto do autor desta dissertação. *Corpus 1*.

Nos instrumentos atuais como, por exemplo, o violão, há divisórias no braço e cada traste (divisória) funciona como um semitom.

Na *fórmnix* “meliana”, e em outros instrumentos, como o piano, não é possível reproduzir outras notas, mas apenas aquelas correspondentes às cordas. Sete cordas possibilitam sete notas.

Figura 13 - Cítara de quatro cordas reconstruída.

Apolo é um deus fundador de cidades. Neste momento de expansão do mundo helênico muitas cidades são fundadas em muitas regiões como é o caso das ilhas do Egeu e da costa da Turquia, a Jônia. Em Platão, na sua República, notamos que a música é fundamental para a educação dos guerreiros, é fundamental para a fundação de uma cidade.

A *fórmnix*, em grego Φόρμιγξ, e a lira são instrumentos associados a Apolo, Artêmis e Hermes. Muitas vezes *fórmnix* (phorminx) e cítara (kitharis) são utilizados sem distinção (Hino Homérico a Apolo. 182-85), o mesmo também pode ser verificado na Ilíada e na Odisseia.

Ela é construída com dois braços simétricos, em madeira. Algumas vezes se utiliza cascos de tartaruga. Suas cordas, χορδαί (cordai), são tocadas por uma palheta, πλῆκτρον (plectro). O plectro (fig. 12) pode ser de osso, marfim ou metal.

As pesquisas sobre as relações entre a música grega e a mesopotâmica são um campo fértil para a compreensão dos contatos entre elas. Homero é, entre outras coisas, um aedo. Portanto as relações entre os textos homéricos e a música são múltiplas.

A originalidade da música grega, o seu sistema tonal, é também resultado de uma aprendizagem, de uma inspiração que parece ser um dos resultados dos contatos com povos mesopotâmicos. Não pretendemos aqui negar a importância dos gregos para a sistematização da música como conhecemos hoje. Pretendemos demonstrar que aquilo que antes se denominava “puramente” grego, tem suas raízes no Oriente.

Although many details of this system remain obscure, it is clear that by the Old Babylonian period at the latest – and probably before, given that many Akkadian terms find Sumerian equivalents, as in the lexical text U.3011 – the Mesopotamian cultures knew a system of interrelated heptatonic scales as highly refined as that attested so much later in Greece

(FRANKLIN 2002: 442)

Ainda segundo Franklin, a tradição de que Terpander rejeitou as músicas com quatro vozes (*four voiced song*) e preferiu os novos hinos que eram acompanhados por liras de sete cordas deve ser compreendida como uma alusão ao encontro entre helênicos e o mundo mesopotâmico oriental, ou seja:

...an encounter between two musical traditions during the Orientalizing movement of c. 750-650 B.C. The seven-stringed lyre corresponds to the heptatonic classical music widely practiced in the ancient Near Eastern courts, as known from the diatonic tuning system documented in the cuneiform musical tablets. (FRANKLIN 2002: 441)

ÁRTEMIS

Figura 14 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Ártemis porta um arco e sete flechas na aljava. Afronta Apolo que se aproxima em um carro. Foto do autor desta dissertação.

πότνια θηρῶν Ἄρτεμις ἀγροτέρη

Ártemis, Senhora Caçadora dos Animais Selvagens

(Homero. *Ilíada*. XXI 470)

ὥς ἄρα φωνήσας πάλιν ἐτράπετ'· αἶδετο γάρ ῥα

πατροκασιγνήτιο μιγήμεναι ἐν παλάμῃσι.

(470) τὸν δὲ κασιγνήτη μάλα νείκεσε **πότνια θηρῶν**

Ἄρτεμις ἀγροτέρη, καὶ ὀνειδίειον φάτο μῦθον·

φεύγεις δὴ ἐκάεργε, **Ποσειδάωνι** δὲ νίκην

πᾶσαν ἐπέτρεψας, μέλεον δέ οἱ εὖχος ἔδωκας·

νηπύτιε τί νυ τόξον ἔχεις ἀνεμώλιον αὐτως;

Figura 15 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Ártemis segura um cervo com a mão direita e uma flecha com a esquerda. Há um afrontamento entre os cavalos e o cervo. Muitos outros preenchimentos espalhados. *Corpus 1*.

(475) μή σευ νῦν ἔτι πατρὸς ἐνὶ μεγάροισιν ἀκούσω

εὐχομένου, ὥς τὸ πρὶν ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσιν,

ἄντα Ποσειδάωνος ἐναντίβιον πολεμίζειν.

(Hom. Il. 21.470)

A caçadora, porém, indignada contra ele se mostra,
Ártemis, deusa selvagem, que termos lhe assaca injuriosos:
 “Foges, galhardo flecheiro, que ao longe asseteia, entregando
 sem resistência nenhuma a vitória e a alta glória a **Posido**?
 Néscio, por que esse arco inútil, então, sempre no ombro
 ostentares?

Não aconteça outra vez ter que ouvir-te, na casa paterna, ante os demais, a jactar-se, tal como é costume fazeres, que te atreveste a lutar corpo a corpo com o forte **Posido**”.

Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Figura 16 - Cerâmica orientalizante, séc. VII a.C. Potnia Theron segura uma cauda e uma orelha de um leão que marcha para direita com a face voltada para esquerda. Abaixo cavalo alado, pássaro e um auriga. Outros diversos preenchimentos espalhados. Altes Museum, Berlin.

Figura 17 - Ânfora de Apolo. Detalhe da mão esquerda da deusa Ártemis que segura um cervo pelo chifre. Traços de incisões no pescoço vermelho do cervo. *Corpus 1*.

ARCO

τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ
θάνατος

Do arco o nome é vida e a obra é
morte

Heraclito, fragmento 48.

Figura 18 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Ártemis carrega uma flecha com a mão esquerda. *Corpus 1.*

Figura 19 - Revelo assírio. 875-860 a.C. Nimrud. Rei Ashurnasirpal carrega duas flechas com a mão direita. Museu Britânico.

Figura 20 - Relevo neoassírio. Arqueiros atacando Laquis (Lachish) caminham para a direita.

DAMAS HIPERBÓREAS

Heródoto, IV, 35 ²⁵.

[1] αὗται μὲν δὴ ταύτην
τιμὴν ἔχουσι πρὸς τῶν Δήλου
οἰκητόρων. φασὶ δὲ οἱ αὐτοὶ
οὔτοι καὶ τὴν Ἄργην τε καὶ τὴν
ᾠπιν ἐούσας παρθένους ἐξ

Figura 21 - detalhe da Ânfora de Apolo, personagens femininas acompanham o deus que conduz o carro e porta uma forminx. Foto do autor desta dissertação. Em Infravermelhos. Corpus 1.

Ὑπερβορέων κατὰ τοὺς αὐτοὺς τούτους ἀνθρώπους πορευομένας
ἀπικέσθαι ἐς **Δῆλον** ἔτι πρότερον Ὑπερόχης τε καὶ Λαοδίκης.

Desta forma, então, estas damas são honradas pelos habitantes de **Delos**.

Os mesmos delianos alegam que duas virgens, Arge e Opis vieram da

²⁴ Imagem retirada do site: <http://clio.missouristate.edu/chuchiak/HST%20101--Lecture%202-Ancient%20Warriors.htm>

²⁵ Original em grego e tradução em inglês no site PERSEUS <http://www.perseus.tufts.edu>

Hiperbórea, através da rota já citada, para Delos antes de Hyperoche e Laodice;

[2] ταύτας μὲν νυν τῇ **Εἰλειθυίῃ** ἀποφερούσας ἀντὶ τοῦ ὠκυτόκου τὸν ἐτάξαντο φόρον ἀπικέσθαι, τὴν δὲ **Ἄργην** τε καὶ τὴν **᾽Ωπιν** ἅμα αὐτοῖσι θεοῖσι ἀπικέσθαι λέγουσι καὶ σφι τιμὰς ἄλλας δεδόσθαι πρὸς σφέων:

Estes posteriormente viream trazer para **Eileithyia** o tributo que tinham acordado para pagar por ajuda em partos; mas **Arge** e **Opis**, eles disseram, vieram com os próprios deuses e receberam honras dos moradores dos Delos

[3] καὶ γὰρ ἀγείρειν σφι τὰς γυναῖκας ἐπονομαζούσας τὰ οὐνόματα ἐν τῷ ὕμῳ τὸν σφι Ὡλὴν ἀνὴρ Λύκιος ἐποίησε, παρὰ δὲ σφέων μαθόντας νησιώτας τε καὶ Ἴωνας ὑμνέειν ᾽Ωπὶν τε καὶ Ἄργην ὀνομάζοντάς τε καὶ ἀγείροντας (οὗτος δὲ ὁ Ὡλὴν καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς παλαιοὺς ὕμνους ἐποίησε ἐκ Λυκίης ἐλθὼν τοὺς ἀειδομένους ἐν Δήλῳ) ,

[3] Para as mulheres coletarem presentes para eles, chamando seus nomes em um hino feito para eles por Olen, da Lícia; foi a partir de Delos que os ilhotas e os Jônicos aprenderam a cantar hinos para Opis e Arge, clamando seus nomes e coletando dádivas. (este Olen, após chegar da Lícia, também fez outros e antigos hinos que eles cantam em Delos).

Figura 22- Detalhe da Ânfora de Apolo. Personagem divina, possivelmente uma musa. Seu rosto está lateralizado, seu nariz é protuberante e sua boca está semiaberta. Sua mão aparece no canto inferior direito. Ela porta uma coroa na cabeça e uma faixa no cabelo. Dois outros preenchimentos estão ladeando a divindade. Foto do autor da dissertação. Corpus 1.

Figura 23 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Uma provável musa toca nas costas de Apolo. Ela está lateralizada e tem sua boca aberta (talvez, cantando). Corpus 1.

Este texto nos fornece um léxico que se aproxima do artefato analisado. A explicação do que se pintou nunca será possível, mas podemos estar em um mesmo universo.

A questão também envolve os Lícios, e há uma hipótese de que a armadura entre os hoplitas que duelam é uma representação do corpo de Euforbo, um general da Lícia.

A Lícia e, principalmente a Cilícia, foram regiões ocupadas por assírios em alguns períodos.

ὥς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἡέλιον καταδύντα
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἵσης,
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
Μουσάων θ' αἱ ᾄδον ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῇ²⁶

HOMERO *Ilíada*. I, 603

“Por todo o resto do dia, até o sol acolher-se no poente, se banquetearam, ficando cada um com a porção respectiva. Todos, prazer encontravam na lira de Apolo, belíssima, quando com as Musas, com voz deliciosa, alternando cantavam”.

A intenção aqui não é ilustrar o texto de Homero com a Ânfora de Apolo. O objetivo de citar este texto é buscar as palavras que correspondam à descrição da pintura sobre o artefato analisado.

Outra possibilidade para as personagens femininas que acompanham Apolo é que se tratam de damas provenientes da Hiperbórea. Elas acompanham Apolo no carro que é conduzido por cavalos alados.

Figura 24 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Uma musa com a boca aberta toca os cabelos de outra musa que está a sua frente. Foto do autor da dissertação. *Corpus 1*.

Trata-se da região dos hiperbóreos. Além disto, pode ser uma possível explicação para a ação representada na Ânfora de Apolo: o retorno de Apolo da região dos hiperbóreos na primavera.

²⁶ Texto original em grego no site PERSEUS. Tradução de Carlos Arberto Nunes.

CARRO

Figura 25 - Homem barbado conduz um carro. Parece ser acompanhado por outra personagem pintada em um fragmento que esta faltando. Entre as patas dos dois cavalos há um preenchimento. A roda tem quatro aros. Detalhe de vaso de Renéia. *Corpus 14*.

"- Os Carros – disse, pensativo, o dinamarquês – têm qualquer coisa de especial. Creio que é da representação da distância que vem a sua força, esse encanto de que qualquer ‘charlatán’ sabe valer-se montando a sua tenda num carro para vender restauradores capilares ou elixires de longa vida. Isto dos carros já vem de longe. E o que vem de longe é sempre especial." (Walter Benjamim, *Uma conversa sobre o Corso – Ecos de um Carnaval em Nice*²⁷).

Περὶ φύσεως (Παρμενίδης)

Sobre a Natureza (Parmênides)²⁸
Fragmento 1

Ἴπποι ταί με φέρουσιν, ὅσον τ’ ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι,
πέμπον, ἐπεὶ μ’ ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
δαίμονες, ἢ κατὰ πάντ’ ἄστη φέρει εἰδότα φῶτα·
τῇ φερόμην· τῇ γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι

²⁷ Tradução de Telma Costa, Editorial Teorema, 1992. Título Original: *Geschichten und Nuvelistisches in Gesammelte Schriften*, vol. IV.

²⁸ Os Pré-Socráticos, Parmênides. Edição Os Pensadores, Nova Cultural. 1996

[5] ἄρμα τιταίνουσαι,
κοῦραι δ' ὁδὸν ἡγεμόνευον.

As éguas que me levam
onde o coração pedisse
conduziam-me, pois à via
multifalante me impeliram
da deusa, que por todas as
cidades leva o homem que
sabe;
por esta eu era levado, por
este, muito sagazes, me
levaram
as éguas o carro puxando,
[5] e as moças a viagem
dirigiam.

Figura 26 - Detalhe do carro pintado na Ânfora de Apolo. Infravermelho. Corpus 1.

Figura 27 - Detalhe da roda. Ânfora de Apolo. Ela é formada por seis aros. Corpus 1.

O eixo nos meões
emitia som de sirena
Incadenscendo (era
movido por duplas,
turbilhonantes
rodas de ambos os
lados), quando se
apressavam a enviar-me
as **filhas do Sol**,
deixando as **moradas
da Noite**,
[10] para a luz, das
cabeças retirando com
as mãos os véus.

Ἄζων δ' ἐν χοίρησιν
ἴει σύριγγος αὐτήν

αἰθόμενος - δοιοῖς γὰρ ἐπείγετο δινωτοῖσιν

κύκλοις ἀμφοτέρωθεν -, ὅτε σπερχοίατο πέμπειν

Ἡλιάδες κοῦραι, προλιποῦσαι δώματα Νυκτός,

[10] εἰς φάος, ὥσάμεναι κράτων ἅπο χερσὶ καλύπτρας.

Figura 28 - Detalhe carro. Imagem obtida sem infravermelho.

É lá que estão as portas aos caminhos da **Noite e Dia**.
e as sustenta à parte uma verga e uma soleira de pedra,
e elas etéreas enchem-se de grandes batentes;
destes **Justiça** de muitas penas tem chaves alternantes.

Ἐνθα πύλαι **Νυκτός τε καὶ Ἡματός** εἰσι κελεύθων,
καὶ σφας ὑπέρθυρον ἀμφὶς ἔχει καὶ λάινος οὐδός·
αὐταὶ δ' αἰθέριαι πλῆνται μεγάλοισι θυρέτροις·
τῶν δὲ **Δίκη** πολύποινος ἔχει κληῖδας ἀμοιβούς.

Figura 29 - Relevo assírio. 644–635 a.C. Nínive, Palácio Norte. Detalhe de roda de um carro assírio. Há uma linha que representa o solo. Lateralizado. A roda é formada por seis aros.

[15]A esta, falando-lhe as **jovens** com brandas palavras,
persuadiram habilmente a que a tranca aferrolhada

depressa remove-se das portas; e estas, dos batentes, um vão escancarado fizeram abrindo-se, os brônzeos umbrais nos gonzos alternadamente fazendo girar, em cavilhas e chavetas ajustados; [20] por lá, pelas portas logo as moças pela estrada tinham carro e éguas.

[15] Τὴν δὴ παρφάμεναι **κοῦραι** μαλακοῖσι λόγοισιν

πεῖσαν ἐπιφράδέως, ὥς σφιν βαλανωτὸν ὀχῆα

ἄπτερέως ὥσειε πυλέων ἄπο· ταὶ δὲ θυρέτρων

Figura 30 - Preenchimentos de flores de lótus aberta sob as patas dos cavalos. Corpus 1.

χάσμι' ἄχανές ποίησαν
ἀναπτάμεναι πολυχάλκους

ἄξονας ἐν σύριγξιν
ἀμοιβαδὸν εἰλίξασαι

[20] γόμοις καὶ
περόνησιν ἀρηρότε· τῇ ῥά
δι' αὐτέων

ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ'
ἀμαξιτὸν ἄρμα καὶ ἵππους.

E a deusa me acolheu
benévola, e na sua a minha
Mão direita tomou, e assim
dizia e me interpelava:

Figura 31 - Apolo acompanhado por duas divindades femininas. Corpus 1.

Καί με θεὰ πρόφρων ὑπεδέξατο, χεῖρα δὲ χειρὶ

δεξιτερὴν ἔλεν, ὧδε δ' ἔτος φάτο καί με
προσηύδα·

Ó jovem, companheiro de aurigas imortais,
[25] Tu que assim conduzido chegas à nossa
morada,
salve! Pois não foi mau destino que te mandou
perlustrar
esta via (pois ela está fora da senda dos homens),
do âmago inabalável da verdade bem redonda,
e de opiniões de mortais, em que não há fé
verdadeira.

[30] No entanto também isto aprenderás, como as
aparências
deviam validamente ser, tudo por tudo
atravessando.

ὦ κοῦρ' ἀθανάτοισι συνάορος
ἡνιόχοισιν,

[25] ἵπποις ταί σε φέρουσιν ἰκάνων
ἡμέτερον δῶ,

χαῖρ', ἐπεὶ οὔτι σε μοῖρα κακὴ
προὔπεμπε νέεσθαι

τήνδ' ὁδόν - ἧ γὰρ ἀπ' ἀνθρώπων
ἐκτὸς πάτου ἐστίν-,

ἀλλὰ θέμις τε δίκη τε. Χρεὼ δέ σε
πάντα πυθέσθαι

ἡμέν Ἀληθείης εὐκυκλέος ἀτρεμέσ ἦτορ

Figura 32 - Relevo neoassírio. Em alabastro. Nimrud. Carro transporta três personagens, sendo duas femininas e uma criança atrás. O carro é puxado por dois bois. Reino de Tiglat-pileser III (744-725 a.C). Museu Britânico, Londres.

Figura 33 - Relevo assírio. 644-635 a.C. Nínive, Palácio Norte. Carro assírio em perseguição. O carro corre para a esquerda em uma faixa. Há uma linha que representa o solo. Quatro guerreiros lateralizados estão sobre o carro. Dois com escudos pequenos, um com arco e o outro conduz um cavalo. Museu Britânico. Foto do autor desta dissertação.

[30] ἡδὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἐνί πίστις ἀληθείς.

Ἀλλ' ἔμπης καὶ ταῦτα μαθήσεται, ὥς τὰ δοκοῦντα

χρῆν δοκίμως εἶναι διὰ παντὸς πάντα περῶντα.

(Parmênides, Fragmento 1), (Sexto Empírico VII, 111 e ss.
(versos 1-30).

Figura 34 - Desenho da zona 1 lado A. Apolo e Ártemis. Conze (1867).

Figura 35 - Relevo assírio. 875 - 860 a.C. Nimrud. Ashurnasirpal II está sob um carro de guerra. Um leão está caído, flechado, entre as patas do cavalo. Museu Britânico.

Figura 36 - Relevo assírio. 644 – 635 a.C. Nínive, Palácio Norte. Carro assírio em perseguição. Quatro guerreiros estão sobre o carro. Dois com escudos pequenos, um com arco armado e outro conduz o carro. Estão com elmos cônicos e vestem um tipo de malha protetora. Estão lateralizados. Museu Britânico. Foto do autor desta dissertação.

CAVALOS ALADOS

The wings are an indication of exceptional divinity (BOARDMAN 2001).

No Fédro, diálogo de Platão, escrito em torno de 370 a.C. e, portanto, muito posterior à produção da cerâmica “meliana”, encontramos algumas referências aos cavalos alados.

ψυχῆς οὐσίαν τε καὶ λόγον τοῦτον αὐτόν τις λέγων οὐκ αἰσχυνεῖται. πᾶν γὰρ σῶμα, ὃ μὲν ἔξωθεν τὸ κινεῖσθαι, ἄψυχον, ὃ δὲ ἔνδοθεν αὐτῷ ἐξ αὐτοῦ, ἔμψυχον, ὡς ταύτης οὐσης φύσεως ψυχῆς· εἰ δ' ἔστιν τοῦτο οὕτως ἔχον, μὴ ἄλλο τι εἶναι τὸ αὐτὸ ἑαυτὸ

[246a] κινεῖν ἢ ψυχὴν, ἐξ ἀνάγκης ἀγέννητόν τε καὶ ἀθάνατον ψυχὴ ἂν εἴη.

περὶ μὲν οὖν ἀθανασίας αὐτῆς ἱκανῶς· περὶ δὲ τῆς **ιδέας** αὐτῆς ὧδε λεκτέον. οἶον μὲν ἐστὶ, πάντῃ πάντως θείας εἶναι καὶ μακρᾶς διηγήσεως, ὃ δὲ ἔοικεν, ἀνθρωπίνης τε καὶ ἐλάττονος· ταύτῃ οὖν λέγωμεν. εἰσὶ δὲ δὴ συμφύτῳ δυνάμει ὑποπτέρου ζεύγους τε καὶ ἡνίοχου. θεῶν μὲν οὖν ἵπποι τε καὶ ἡνίοχοι πάντες αὐτοὶ τε ἀγαθοὶ καὶ ἐξ ἀγαθῶν,

“Sendo assim a alma não é outra coisa senão aquilo que move a si mesmo, necessariamente a alma seria sem geração e imortal.

[246] Acerca da imortalidade é o suficiente. Que seja dito [agora] acerca dessa **ideia** (ideias). Quanto ao que ela é teríamos uma grandiosa e divina (theías) exposição e, ao que parece, uma exposição inferior conveniente aos homens – falemos por meio desta última. Convencionemos que ela seja uma potência de mesma natureza que uma **biga alada e seu auriga. Os cavalos e cocheiros dos deuses** são essencialmente todos bons e vindos do que é bom, ao passo que os dos outros são misturados (mémiktai). [b] Primeiramente dirige a **biga** aquele que para nós é o comandante, em consequência disso **um dos cavalos** é bom e belo, enquanto o outro lhe é contrário, sendo ele mesmo um contrário.

...

Zeus é o grande condutor no céu com carro alado (ptenòn hárma), adianta-se em primeiro lugar, zelando por todas as coisas através do cosmo (diakosmôn). Ele é seguido por um exército de deuses e demônios (theôn te kai daimónon) ordenados (kekosmeméne) em onze partes, permanecendo Héstia sozinha na casa dos deuses (ménei gar Hestía en theôn oíkoι mónē)”.
Tradução de Rogério Campos (2006)

Figura 37 - Detalhe de asa dos cavalos da Ânfora de Apolo. As linhas que passam pela asa são as guias dos cavalos.

Figura 38 - Relevo neoassírio. 668 – 625 a.C. Cabeça de cavalo (não alado).

Figura 39 - Cavalos alados antitéticos. No eixo do afrontamento um preenchimento floral. Enócoa de Renéia. *Corpus 16*.

Os cavalos nos vasos do corpus da fossa de purificação de Renéia são comuns e aparecem em muitas situações diferentes. Assim como na Ânfora de Apolo, podemos encontrar cavalos alados. Estes cavalos alados, contudo, não são duplicados por linhas paralelas, e muitas vezes afrontam outros cavalos, como podemos ver na fig. 39.

Também há preenchimentos sobre as patas dos cavalos nos vasos de Renéia, sendo que estes elementos parecem ser diferenciados de forma estratégica.

No exemplo de Renéia, fig. 39, há um preenchimento específico para a pata traseira e outro para as patas dianteiras. O preenchimento das patas traseiras é como uma gota de ponta cabeças circundada por uma linha e por pontos. O outro tipo é parecido, mas, não tem os pontos circundantes.

Este tipo de cavalo pintado nos vasos de Renéia se parece mais com os cavalos pintados no lado B (*corpus 1*) da Ânfora de Apolo.

GRIFO

Figura 40 – Detalhe da Ânfora de Apolo. Foto do autor desta dissertação. *Corpus 1.*

Figura 41 – Desenho (ZAPHIROPOULOU 2003) de um possível grifo. Cerâmica de Renéia. *Corpus 24.*

Figura 42 - Selo cilíndrico neoassírio. Grifo alado afronta uma árvore. Inscrições na lateral em acádio assírio.

Figura 43 – Fragmento do sítio de Tocra na Cirenaica. 600 a.C. Grifo e preenchimentos.

Figura 44 - Fragmento de Chios. Grifo alado e outros preenchimentos.

O grifo e a sirene possuem o mesmo elemento sobre a cabeça, uma flor de lótus fechada. As sirenes estão presentes nos textos de muitos autores, na República de Platão elas estão conectadas com oito notas para se obter uma só harmonia musical.

ἐπὶ δὲ τῶν κύκλων αὐτοῦ ἄνωθεν ἐφ' ἐκάστου **βεβηκέναι Σειρήνα**
 συμπεριφερομένην, φωνήν μίαν ἰεῖσαν, ἓνα τόνον: ἐκ πασῶν δὲ **ὀκτὼ** οὐσῶν
 μίαν **ἁρμονίαν** συμφωνεῖν.²⁹

No alto de cada **círculo**, fica uma **Sirene** que **gira** com ele fazendo ouvir um único som, uma só nota; e as oito notas compõem juntas uma só **harmonia**³⁰.
 Plat. Rep. 10.617b

Figura 45 - Detalhe de grifo pintado na Ânfora de Apolo. Sete guias passam pela boca aberta do grifo conectado ao pescoço dos cavalos. No preenchimento, entre a boca e a asa do grupo de quatro cavalos, está pintado um ponto preto circundado por oito pontos.

Figura 46 - Vaso de Renéia. Sirene alada. No detalhe um elemento: um caule longo em espiral na forma de lótus fechada, similar ao que sai da cabeça do grifo da figura 45, está presente também sobre a cabeça da sirene. Corpus 8.

²⁹ Original retirado do site PERSEUS.

³⁰ Tradução de J. Guinsburg.

ÁGUIA / CORVO

*Numa meia-noite agreste, quando eu
lia, lento e triste,
Vagos, curiosos tomos de ciências
ancestrais,
E já quase adormecia, ouvi o que
parecia
O som de alguém que batia levemente a
meus umbrais.
“Uma visita”, eu me disse, “está
batendo a meus umbrais.
É só isto, e nada mais.”*

*E o corvo, na noite infinda, está ainda,
está ainda
No alvo busto de Atena que há por
sobre os meus umbrais.
Seu olhar tem a medonha cor de um
demônio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no
chão há mais e mais,
Libertar-se-á... nunca mais!
O CORVO
Tradução de Fernando Pessoa³¹*

³¹ Original por Edgar Allan Poe: “The Raven:
Once upon a midnight dreary, while I pondered,
weak and weary
Over many a quaint and curious volume of
forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there
came a tapping,
As some one gently rapping at my chamber
door.
‘Tis some visitor,’ I muttered, ‘tapping at my
chamber door—
Only this, and nothing more.’
...
And the Raven, never flitting, still is sitting, still
is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my
chamber door;
And his eyes have all seeming of a demon’s that
is dreaming,
And the lamp light’er him streaming throws
his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies
floating on the floor
Shall be lifted—nevermore!” in: New York
Evening Mirror, 29 de janeiro de 1845.

Figura 47 - Detalhe de pássaro que pousa sobre uma flor de lótus que sai da cabeça de um grifo (este grifo está conectado ao pescoço de cavalos). Ânfora de Apolo. Foto do autor desta dissertação. Corpus 1.

*Da meia-noite que apavora,
Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
Ao pé de muita lauda antiga,
De uma velha doutrina agora morta,
lá pensando, quando ouvi à porta
Do meu quarto um soar devagarinho
E disse estas tais palavras:
“É alguém que me bate à porta de
mansinho;
Há de ser isso e nada mais.”*

*E o corvo aí fica; ei-lo trepado
No branco mármore lavrado
Da antiga Palas; ei-lo imutável,
ferrenho.
Parece, ao ver-lhe o duro cenho,
Um demônio sonhando. A luz caída
Do lampião sobre a ave aborrecida
No chão espraia e triste sombra;
e fora
Daquelas linhas funerais
Que flutuam no chão, a minha alma que
chora
Não sai mais, nunca, nunca mais!
O CORVO
Tradução de Machado de Assis*

Na figura 47 um pássaro lateralizado pousa sobre um atributo da cabeça de um grifo – prótomo – que está sobre a cabeça de cavalos alados conduzidos por Apolo.

Podemos pensar em um águia ou um corvo. Os corvos são pássaros característicos da iconografia do deus Apolo. A águia aparece ao lado de Apolo, mas é também muito comum sua presença ao lado de Zeus.

PÁSSAROS

32

Figura 48 - Detalhe da procissão de pássaros da Ânfora de Apolo.

³² Detalhe da imagem de Charles Dugas (EAD X).

Figura 49 - Detalhe. Pássaros. Ânfora de Apolo. Infravermelho.

Figura 50 - Detalhe. Pássaros. *Corpus 15*. Renéia.

Figura 51. Hídria de Renéia. *Corpus 12*.

Se nos apoiarmos apenas na comparação da estrutura destes pássaros pintados nas hídrias de Renéia com a Ânfora de Apolo, não podemos dizer que eles foram produzidos em um mesmo ateliê.

Encontramos uma boa variedade nos tipos de pássaros de Renéia. Mesmo com esta variedade há algumas semelhanças e coincidências entre as pinturas deste *corpus*. Apesar desta variedade não há nenhum tipo iconográfico que seja semelhante ao tipo de pássaro figurado na Ânfora de Apolo.

LADO A. ZONA 2 (PESCOÇO) – DUELO

DUELO

52 - Detalhe da Ânfora “meliana” de Apolo - uma armadura entre dois hoplitas que duelam. Fonte: Foto do autor da dissertação, Museu Nacional de Atenas, séc. VII a.C. Falta uma parte do artefato, um fragmento no centro, à direita.

Está pintado, na parte central desta faixa, um duelo entre hoplitas. Todos os elementos estão lateralizados. Uma armadura, cujo elmo se volta para a direita, está no eixo do confronto entre os guerreiros. Além do elmo e do peitoral, duas grevas ladeiam a armadura no centro. Duas personagens femininas flanqueiam o duelo.

Em cada um dos hoplitas foi pintada a panóplia: elmo, lança, peitoral, escudo e greva. O elmo do guerreiro à direita é branco (fig. 53) e seu desenho é distinto do elmo da esquerda, que é preto. O elmo da armadura no centro tem um desenho parecido com o hoplita da direita, porém é preto. Neste retângulo central foram pintados outros preenchimentos, sendo que há uma flor de lótus fechada entre as cabeças dos guerreiros, bem acima da armadura.

Figura 53 - Elmo com cor branca e vermelha.

Os dois guerreiros estão delimitados por estruturas retangulares. Em cada uma destas duas estruturas (fig. 60) foram pintados três detalhes vermelhos. Elas separam o duelo das personagens femininas que o acompanham com gestos diferenciados.

O único lugar aonde há pintura com a cor branca é no elmo do guerreiro à direita. Além disso, há certa hipérbole de alguns traços como, por exemplo, o pé deste mesmo guerreiro, à direita.

Possivelmente o pintor procura ressaltar o tamanho e a distinção deste personagem. Todas as personagens estão lateralizadas, os escudos e o tronco dos guerreiros estão frontalizados assim como o peitoral da armadura que está no centro da axialidade do duelo.

Há uma linha que serve de base para as personagens e, abaixo desta foi pintada uma procissão de pássaros.

Sobre as pernas das personagens masculinas temos a presença de dois elementos florais, uma flor de lótus aberta à esquerda e uma flor de lótus fechada à direita. Na hipótese defendida por esta pesquisa, preenchimentos são mais que “decorações”, são elementos planejados para compor imagens. Podemos não saber o que significa uma flor de lótus a aberta ou fechada, em um lugar específico, como nesse caso da figura 54, mas há uma clara diferenciação entre os dois lados do duelo com presença de duas flores, de um lado uma aberta, do outro, uma fechada.

Figura 54 - Duelo entre hoplitas com uma armadura no centro. Foto do autor desta dissertação.

Foram pintados outros preenchimentos como, por exemplo, espirais, pontos circundados por outros pontos ou por círculos, cruz gamada, pingos.

Figura 55 - Detalhe dos pés dos hoplitas. O pé direito é maior que o esquerdo. Incisões nas grevas. Foto do autor desta dissertação.

O hoplita à esquerda (figs. 56, 57 e 58) foi pintado com um tom rosado no rosto. Além disso, um detalhe pode indicar a pintura de uma ação em relação aos pés. No duelo notamos que este tem o calcanhar direito levemente elevado.

Figura 57 - Detalhe a cores, sem o infravermelho. Foto do autor desta dissertação.

Figura 56 - Detalhe de hoplita com elmo. Foto do autor desta dissertação.

Figura 58 – Ânfora de Apolo. Detalhe do hoplita à esquerda no duelo. Nesta imagem, com o recurso da fotografia em infravermelho, notamos as incisões e a elevação do calcanhar direito. Uma flor de lótus aberta está entre as pernas do hoplita. Foto do autor desta dissertação.

Não foi encontrado um duelo pintado no corpus “meliano” de Renéia.

O artefato mais próximo da imagem que vemos na Ânfora de

Figura 59 - Ânfora de Apolo. Detalhe do hoplita à direita no duelo. Uma armadura está do lado esquerdo da imagem, com elmo, couraça e greva. Há um escudo com incisões e também notamos incisões nas grevas da perna do hoplita. Sob estas, um preenchimento em forma de flor de lótus fechada. Os pés também são cromaticamente diferenciados

Apolo é um prato de Rodes.

A cerâmica “meliana” compartilha características dos preenchimentos da cerâmica rodiana. A datação do prato de Rodes é um pouco posterior, 600 a.C. A Ânfora de Apolo, aproximadamente 630 a.C.

Figura 60 - Detalhe do pescoço da Ânfora de Apolo. Duelo entre hoplitas.

Figura 61 - Prato de Rodes. 600 a.C. Cerâmica Rodiana. Duelo entre hoplitas. Inscrições: Menelau à esquerda, Euforbo caído no centro e Heitor à direita. *Corpus 34*.

Panóplia (πανοπλία)

ELMOS

O elmo é um epíteto para Heitor:

κορυθ-αίολος (Il.2.816).

(com o elmo de lado)

Figura 62 - Foto do autor desta dissertação. Armadura hoplítica. Hipérbole de alguns traços como, por exemplo, o pé do guerreiro da direita é maior que o da esquerda. Preenchimentos florais entre as pernas e uma armadura no centro do afrontamento.

A relação entre os armamentos assírios e as imagens de armamentos hoplíticos é bastante intrigante pela similaridade entre elas.

From a historical point of view, the militarization of the Assyrians preceded the Greek polis, and, as far as the technology of weaponry is concerned, in particular the hoplite shield, the influence of the East is obvious (Burkert 1992: 40)

Figura 63 - Relevo neoassírio. Prisioneiros se alimentam enquanto um soldado assírio faz a guarda com um grande escudo e uma lança. O guerreiro usa elmo e os prisioneiros têm faixas na cabeça. Foto do autor da dissertação. Museu Britânico.

Na fig. 63 dois guerreiros fazem guarda portando elmos que são muito parecidos com aqueles que os helenos adotarão no século VIII e VII a.C.

LANÇAS

Ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη,
ἐν δορὶ δ' οἶνος Ἴσμαρικός,
πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος.

Arquíloco

Fragmento 2w

Na lança, meu pão sovado, na lança, o
vinho Ismárico, e bebo na lança apoiado.

Tradução de Paula da Cunha Corrêa
(CORRÊA 1998: 93)

São figuradas duas lanças na mão esquerda dos dois guerreiros que duelam. O traçado da pintura da lança não atravessa o escudo do guerreiro que a segura, mas toca sua superfície exterior levemente.

Pontin ressalta que

...dentro das oferendas de armas nos lugares de culto, as ofensivas, especialmente, a lança, são abundantes (nas fontes escritas e arqueológicas). Ainda que no geral, segundo as fontes escritas, se ofertavam mais peças do armamento defensivo que do ofensivo. Como outras armas, a lança (dory) tinha um destacado simbolismo para os gregos, chegando inclusive a ser um objeto de veneração.

(PONTIN 2006:91)

33

Figura 64 - Detalhe de relevo assírio do palácio em Nínive, reino de Senaqueribe (704-681 a.C.). Cerco de Laquis (732 a.C.) Museu Britânico.

³³ Retirado do site: <http://clio.missouristate.edu/chuchiak/HST%20101--Lecture%202-Ancient%20Warriors.htm>

ESCUDOS E ESPADA

Ἀσπίδι μὲν Σαῖων τις ἀγάλλεται, ἥν παρὰ
θάμνῳ

ἔντος ἀμώμητον κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·

αὐτὸν δ' ἐκ μ' ἐσάωσα· τί μοι μέλει ἄσπις
ἐκεῖνη;

Ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίῳ.

Arquíloco de Paros

Fragmento w38

Figura 65 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Tronco e cintura de um hoplita. Detalhes vermelhos e incisões no calção e nos braços. Há incisões no círculo que forma o escudo. Há um pequeno ponto no centro do escudo, quíça um sinal do uso de um compasso. Há uma espada abaixo do braço direito, o qual segura uma lança.

*Com um escudo um saio ufana-se, o qual junto à moita, **arma irrepreensível**, deixei sem querer; mas salvei-me. Que me importa aquele escudo? Que vá! Arranjo outro, não pior. (CORREA 1998: 118)*

No *corpus* analisado temos dois escudos frontalizados, ambos pertencentes ao mesmo vaso, a Ânfora de Apolo. Em um dos escudos (fig. 65), notamos a pintura de uma espada sob o braço direito.

Apesar de não termos outros exemplares de figuração de escudo nos vasos de Renéia, temos faces felinas neste *corpus*, e, se aceitarmos mesmo a hipótese de que em um dos escudos figurados na Ânfora de Apolo é uma face felina frontalizada, então poderemos fazer uma comparação com outras imagens de faces felinas presentes no *corpus* dos vasos da fossa de purificação de Renéia.

Figura 66 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Escudo direito com face felina.

Alexander Conze (1862) apresenta desenhos que pretendem ser a reconstrução da imagem figurada no vaso “meliano” Ânfora de Apolo. Nesta reconstrução ele comete uma imprecisão em um dos escudos. Temos um fragmento deste escudo, o que proporciona equívocos.

Figura 67 - Desenho feito por Conze do duelo entre hoplitas. Reconstrução do escudo.

A “górgona” que ele identifica se parece mais com uma face felina frontalizada.

Figura 68 - Detalhe do escudo fragmentado da Ânfora de Apolo - foto do autor da dissertação.

Em Delos foram encontrados³⁴ relevos com a imagem da terrível górgone na estrutura denominada *Oikos Naxiano*.

Figura 69 - Face de uma Górgona de Delos.

Conze irá erroneamente reconstruir o escudo com uma imagem similar a esta górgone acima. Uma possível reconstrução é apresentada, e proposta, na imagem seguinte (fig. 70).

³⁴ *L'Oikos des Naxiens*. Courbin, Paul, Exploration Archéologique de Délos, 33, 1980, © 1980 - 2010 École Française d'Athènes. (pag. 60 do catálogo).

Figura 70 – Escudo à esquerda reconstruído digitalmente pelo autor da dissertação e à direita por Conze.

Não temos imagens com escudos na cerâmica do corpus de Renéia. Porém, nestes vasos “melianos” temos a presença de faces felinas frontalizadas. A frontalização da face é algo incomum na arte helênica arcaica e também em toda a Mesopotâmia.

Figura 71 - Felino com face frontalizada. Fossa de Purificação de Renéia. *Corpus 7*.

O felino está sentado como uma esfinge. Sua face está frontalizada. Está ocupando um espaço retangular bem delimitado ao lado de outros preenchimentos, como flores e losangos. Há um friso horizontal com linhas anguladas (<<<<<<<).

GREVAS (κνημῖς – knêmis)³⁵

Homero utiliza o termo ἐϋκνήμιδες - *euquimênides* - para designar guerreiros aqueus, os quais teriam as grevas bem feitas.

Τρῶες καὶ ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί (Hom. Il. 3.302)
(guerreiros troianos e grevados aqueus)

³⁵ A palavra "κνήμη" significa "tíbia".

Personagens Femininas (Flancos)

Figura 72 - Uma personagem feminina atrás de uma divisória segura seu manto com a mão esquerda e toca esta divisória com a ponta dos dedos da mão direita. Do outro lado da divisória um duelo entre dois hoplitas.

Uma personagem feminina (fig. 72), com um gesto (provavelmente) de tensão que aguarda o desfecho de uma batalha já decidida pelos deuses. E eles não são favoráveis, pois em seu gesto sua mão levanta o xale em protesto à morte anunciada.

Personagem feminina num espaço entre duas divisórias. Suas mãos gesticulam, a direita está mais elevada. Há um guerreiro, à direita, do outro lado da divisória.

A mão esquerda quase toca a divisória. Outros preenchimentos estão espalhados pelos espaços.

Esta outra personagem feminina também gesticula, porém de outra forma, erguendo a mão direita um pouco mais em relação ao braço esquerdo. Este parece ser o mesmo gesto das divindades que acompanham Apolo com seu instrumento musical, o fórminx. Talvez um gesto de boa sorte ou algo benéfico.

Em relação ao gesto da primeira personagem (à direita), segundo Grillo,

A atuação da mulher acontece em outro plano, o religioso. Na maioria das vezes, ela tem a mão envolta pelo manto. Esse gesto pode ser interpretado de várias maneiras. François Lissarrague, por exemplo, argumenta que esse gesto tem sido compreendido como gesto de lamentação, mas que, à luz do fato de que ele

aparece, também, em cenas de armamento, a interpretação precisa ser revista, pois “chorar”, no contexto do armamento, seria desejar má sorte ao guerreiro. Assim, ele busca outros contextos em que o gesto aparece. (Grillo 2009: 158)

Figura 73 - Ânfora de Apolo. Personagem feminina gesticula com os braços. O braço esquerdo segura um manto. Incisões contornam a pintura vermelha.

Este gesto, segundo Grillo pode ocorrer em sequências sacrificiais, com um caráter, talvez de prece, como um:

*gesto de recolhimento, de
concentração psicológica
ligada à agonia do
momento*

(LISSARRAGUE 1990: 90)

Figura 74 - Nesta imagem de uma personagem feminina que gesticula segurando o manto, temos uma presença de incisões contornando sua pintura vermelha da vestimenta e da estrutura que é tocada pela sua mão direita.

As incisões servem para delinear alguns traços das imagens. São realizadas com uma ponta seca para contornar alguns elementos das vestimentas dos personagens figurados, principalmente em torno da cor vermelha, tanto da roupa quanto da estrutura à frente.

Figura 75 - Ânfora de Apolo. Personagem feminina gesticula. Presença de incisões.

Figura 76 - Ânfora de Apolo. Detalhe do pé da personagem feminina.

O pé desta figura feminina atravessa parte da estrutura que está à sua frente e se assemelha a uma porta ou divisória.

Este tipo de duelo começa a ser pintado a partir do século VII a.C., sendo que a Ânfora de Apolo é um dos artefatos mais antigos com esta ação figurada. Há outros

exemplos posteriores onde se mantém este tipo de imagem. A armadura no centro, que aparece na Ânfora de Apolo (fig.60 e 62), foi substituída por um guerreiro caído nestas imagens de vasos mais recentes.

Figura 77 - Vaso ático. Figuras pretas, 510-500 a.C. Collection University of Virginia Art Museum. Inglaterra.

Nesta cratera³⁶ ática de figuras pretas (negras³⁷) acima dois guerreiros duelam sobre um guerreiro morto com duas personagens femininas flanqueando a luta. O tipo de figuração parece ser o mesmo encontrado na Ânfora de Apolo. No outro lado temos uma cena de casamento com a noiva e o noivo em um carro conduzido por quatro cavalos. Há ainda neste outro lado duas personagens femininas e um músico tocando uma lira.

³⁶ Esta cratera pertenceu à segunda Marquesa de Norhampton, era parte da coleção em sua casa no Castelo de Ashby, Inglaterra.

³⁷ Apesar da denominação « figuras negras » ser corrente, este autor procura utilizar « figuras pretas ».

Outro exemplo:

Figura 78 - Ânfora pintada na técnica das figuras-pretas. 575 a.C. Dallas Museum of Art.

Esta ânfora com duas alças era utilizada para receber vinho ou óleo. No painel central hoplitas duelam. São ladeados por personagens femininas.

Figura 79 – Detalhes de uma ânfora pintada na técnica de figuras-pretas. 575 a.C. Dallas Museum of Art.

No detalhe acima observamos que as duas personagens que flanqueiam o duelo estão fazendo gestos. A da esquerda segura e levanta o manto. A da direita tem os dois braços erguidos. São gestos muito parecidos com as personagens femininas da Ânfora de Apolo.

Um detalhe em relação às vestimentas: há uma semelhança entre as personagens femininas que flanqueiam o duelo e as personagens femininas divinas (carregam um atributo de divindade, uma faixa na cabeça) que acompanham Apolo em um carro puxado por cavalos alados.

Notamos também que os preenchimentos em volta das duas personagens podem ou não coincidir. Ao lado do pé do personagem da esquerda há um preenchimento que é um ponto circundado por outros sete pontos. Em frente ao pé da personagem feminina que ladeia o hoplita da direita está pintado um traço seguido por um semicírculo que se conecta com a divisória. Acima temos um preenchimento de dupla espiral.

Figura 81 – Ânfora de Apolo. Detalhe da personagem que flanqueia o hoplita da esquerda.

Figura 80 - Detalhe maior da personagem que flanqueia o hoplita da esquerda.

Figura 83 - Ânfora de Apolo. Detalhe das divindades que acompanham Apolo.

Figura 84 - Ânfora de Apolo. Detalhe da personagem que flanqueia o hoplita da direita.

Figura 82 - Ânfora de Apolo. Detalhe da personagem que flanqueia o hoplita da direita.

Porta

Sobre a possibilidade da figuração do *oikos* (estrutura em forma de porta)

Ησιόδου, Θεογονία (745 – 755)

Νυκτὸς δ' ἐρεβεννῆς οἰκία δεινὰ

ἔστηκεν νεφέλης κεκαλυμμένα κυανέησιν.

τῶν πρόσθ' Ἰαπετοῖο πάϊς ἔχει οὐρανὸν εὐρὺν

ἑστηώς κεφαλῇ τε καὶ ἀκαμάτησι χέρεσσιν

ἀστεμφέως, ὅθι Νύξ τε καὶ Ἥμέρη ἄσσον ἰοῦσαι

ἀλλήλας προσέειπον, ἀμειβόμεναι μέγαν οὐδὸν

χάλκεον

Hesíodo, Teogonia (745 – 755)

A *casa* terrível da *Noite* trevosa eleva-se aí oculta por escuras nuvens.

Defronte, o filho de Jápeto sustém o Céu amplo de pé, com a cabeça e infatigáveis braços inabalável, onde *Noite* e *Dia* se aproximam e saúdam-se *cruzando o grande umbral de bronze*.

Ânfora de Apolo, “meliana”, em torno de 630 a.C.

Lécito da Erétria, séc. V a.C.

Do lado esquerdo temos um detalhe da Ânfora de Apolo que ressalta uma possível estrutura de uma porta. Ao lado, temos um detalhe de um lécito da Erétria. No primeiro caso temos uma possível porta, no segundo, uma segura figuração de uma porta.

O *oikos* e a possível porta.

Uma característica dos vasos gregos posteriores aos do período orientalizante é a ilusão de profundidade em estruturas arquitetônicas com uma porta, coisa que não ocorre na Ânfora de Apolo ou outro vaso “meliano” do *corpus* analisado. Não podemos definir com exatidão os elementos e personagens que compõem o vaso. Mesmo se pudéssemos definí-los, ainda poderíamos aventar a possibilidade de uma inspiração não relacionada aos textos gregos que conhecemos, como por exemplo, uma tradição oral.

Fragmento (fig. 85) de vaso da Apúlia do séc IV a.C. Segundo Aristóteles será apenas com Sófocles, no século IV, que conceito de “cena” será comum (*Skenographia*).

Figura 85 - Fragmento de vaso da Apúlia. Séc. IV a.C. Técnica de Figuras Vermelhas.

Em um trabalho sobre cerâmica grega orientalizante, convém pensar na utilização do termo “cena” de forma apropriada, pois, é um termo técnico específico da literatura grega e irá aparecer nas pinturas dos vasos gregos, principalmente aqueles dos séculos V e IV.

Caso aceitemos a tese de que se trata de uma porta, um “oikos”, podemos pensar que aqui encontramos um sinal das instituições cívicas. A construção de um espaço cívico. Um símbolo da polis. Temos em vários casos esta estrutura comum. É uma característica não só dos vasos melianos, mas eles possuem esta “porta” em grande quantidade de exemplares.

Poderíamos pensar em uma identidade entre as cidades sendo indicada pela presença de uma estrutura que poderia ser uma porta. Como diz Anne Coulié,

...parmi les signes tangibles de son existence: la naissance d'institutions civiques, l'aménagement d'un space civique et l'emergence de styles artistiques spécifiques aux cités (COULIÉ 2005: 258)

Figura 86 - Reconstrução da imagem a partir do fragmento da Apúlia.

Nesta reconstrução (fig. 86) do fragmento da Apúlia, citado anteriormente, podemos notar a profundidade e a tridimensionalidade desta cena. Tanto a porta quanto ou outros elementos arquitetônicos estão provocando um efeito geométrico. Se acompanharmos o entablamento, com sua arquitrave e friso, podemos perceber o efeito de profundidade. As duas portas também são projetadas para causar este efeito.

As portas pintadas em vasos que utilizam esta técnica da elaboração de um cenário também proporcionam, algumas vezes, um efeito de profundidade, de escorço. Exatamente o oposto ocorre nos vasos “melianos”, as portas são figuradas sem qualquer tentativa de escorço.

Figura 87 - Detalhe de vaso com a figuração de uma porta. Vaso ático. Figuras Vermelhas. 450 a.C. Museu do Louvre (CA 587).

Neste detalhe (fig. 87) de um vaso ático de figuras vermelhas, há uma porta aberta que mostra uma cama. Uma personagem feminina está sentada. Rosto da personagem está frontalizado e ela segura um fuso com a mão direita. A sua frente parte de um tear.

Figura 88 - Detalhe de vaso "meliano" de Reneia. Um pássaro caminha para esquerda. Está lateralizado. Há uma estrutura ou divisória na sua frente. Apos esta divisória, uma esfinge. Muitos outros preenchimentos espalhados.

Figura 89 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Personagem feminina faz gestos. Está lateralizada e posicionada à esquerda do duelo que está atrás de uma estrutura ou divisória à sua frente. Outros preenchimentos compõem a imagem.

A seguir, alguns outros exemplos de portas figuradas em vasos gregos posteriores cronologicamente e de outras regiões.

Em pé (fig. 90), ao lado de uma porta, uma mulher vestida, com a perna esquerda cruzada sobre a direita, seu braço direito está estendido num gesto que parece ser receptivo.

Figura 90 - Cratera ática. Figuras vermelhas. 470-460 a.C.

Figura 91 - Jarro ático. Figuras Vermelhas. 450-400 a.C. Um homem segurando um instrumento de cordas bate, com um cajado, em uma porta. Do outro lado da porta uma personagem feminina segura uma lamparina e leva sua mão direita à boca. A porta é o eixo do confronto das personagens. Há um telhado em escorço acima da porta. Metropolitan Museum.

Na figura 92, a divisória da porta, acima do centro, parece ser algo presente já na cerâmica "meliana" no século VII a.C.

Figura 92 - Prato ático na técnica das figuras vermelhas. Proveniente da Etrúria, Tarquinia. 500-450 a.C. Atribuído ao pintor Brygos. Klytimestra corre com um machado. A personagem está lateralizada e há uma porta a sua frente. Berlim, Antikensammlung: F2301. Obs: este artefato está perdido.

A palavra *oikos* é utilizada por Platão da seguinte forma:

διὰ τὸ εἰλικρινῶς εἶναι Ἑλληνας καὶ ἀμιγεῖς βαρβάρων. οὐ γὰρ Πέλοπες οὐδὲ Κάδμοι οὐδὲ Αἴγυπτοὶ τε καὶ Δαναοὶ οὐδὲ ἄλλοι πολλοὶ φύσει μὲν βάρβαροι ὄντες, νόμῳ δὲ Ἕλληνες, συνοικοῦσιν ἡμῖν, ἀλλ' αὐτοὶ Ἕλληνες, οὐ μειζοβάρβαροι οἰκοῦμεν³⁸ (Plat. Menex. 245d)³⁹

³⁸ μειζοβάρβαροι οἰκοῦμεν – habitação de semi-bárbaros, οἰκέω, οἶκος – habitar, ocupar, estabelecer. Μειζοβάρβαροι – mistura de bárbaros.

[245d] porque somos puro-sangue helênico, inalterados por **mesclas com bárbaros**. Pois não habitam consosco os ninguém de **Pelopes**, ou **Cadmus**, ou **Egito**, ou **Danos**, e muitos outros deste tipo, que são **bárbaros** por **natureza** e **helênicos** por uma **legislação**. Pois **habitamos** nós mesmos, helênicos, e não **habitamos semi-bárbaros** (Plat. Menex. 245d)⁴⁰

Lado A – Pé - Campo 3

Faces humanas femininas – Pé (Lado A)

Estas faces humanas, personagens femininas são uma característica típica da cerâmica meliana, temos muitos exemplos encontrados em Renéia. Vale lembrar, que há uma diferença interessante em relação aos vasos coríntios, que possuem em sua grande maioria faces masculinas. Aqui fica clara uma diferença marcante entre o estilo “meliano” e o coríntio.

Como algumas características irão ser encontradas num mesmo momento nos vasos “melianos” e coríntios, como, por exemplo, o aparecimento da cor vermelha, não podemos afirmar com certeza que o tipo coríntio antecede e é a base para a formação do tipo “meliano”. Parece mais razoável dizer que estes dois tipos cerâmicos receberam estas características em um mesmo período séc. VII a.C., provavelmente da região Jônica. Vale também lembrar que a cor vermelha era muito comum na Mesopotâmia.

Não há como provar que a expansão assíria do século VII a.C., a qual atingiu a Jônia, tenha sido o motivo direto ou indireto desta adoção cromática por parte dos ceramistas ‘melianos’ e coríntios.

³⁹ Do site Perseus:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0180%3Atext%3DMenex.%3Asection%3D245d>

⁴⁰ Tradução do autor da dissertação.

Pé (imagem 1) Ânfora de Apolo (AP1) Pé (imagem 2) Ânfora de Apolo (AP2)

Figura 93 - Detalhe de vaso de Renéia. Uma face feminina lateralizada enquadrada e com outros preenchimentos. *Corpus 5*.

Figura 94 - Vaso de Renéia. Face lateralizada e direcionada para direita. Dois círculos preenchem o espaço. Uma moldura pintada com retângulos pretos e brancos alternados. *Corpus 20.*

Percebemos que é uma característica da cerâmica “meliana” a pintura de faces, que são “bustos” que compartilham de muitos traços comuns. Contudo, diferentemente da arte mesopotâmica, as faces nunca são exatamente iguais. Tanto seus traços básicos (olhos, boca, nariz, orelha queixo e cabelo) quanto os outros preenchimentos (círculos, cruzeiros, pontos traços etc.) que as envolvem são personalizados.

Figura 95 - Detalhe de vaso de Renéia. Uma face masculina barbada e de cabelos compridos. Lateralizada e enquadrada com outros preenchimentos. *Corpus 13.*

**Lado B. (bastante deteriorado) Zona 1 (pança) –
Senhor dos Cavalos**

Figura 96 - Infravermelho. Preenchimentos sobre as patas em forma de lotus e outros. Detalhes da pintura só podem ser vistos com o uso da técnica de fotografias em infravermelho. *Corpus 1*.

Figura 97 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Face lateralizada entre dois cavalos afrontados.
Corpus 1.

Figura 98 - Detalhe de vaso de Renéia. Corpus 10.

Na figura acima (fig. 98) temos uma face masculina barbada e marcada por possíveis traços. Talvez sinais de rugas e envelhecimento. É algo único em relação ao corpus analisado. Apesar do mau estado do fragmento. As cabeças dos cavalos do fragmento de Renéia e da Ânfora de Apolo (fig. 96 e 97) também possuem diferenças. Em ambos os vasos há uma flor de lótus sob as patas dos cavalos.

Figura 99 – Ânfora de Apolo. Face feminina entre dois cavalos. Imagem original em infra-vermelho.*Corpus 1.*

Figura 100 - Ânfora de Apolo. Face feminina entre dois cavalos. Imagem reconstruída digitalmente sobre oigirinal em infra-vermelho. *Corpus 1.*

Nas quatro imagens acima tiradas com infravermelhos podemos ver detalhes da pintura dos cavalos, da face lateralizada e de outros preenchimentos.

Figura 101 - Cavalos alados antitéticos. No eixo do afrontamento um preenchimento floral. Enócoa de Renéia. *Corpus* 16.

Figura 102 - Detalhe de um vaso de Renéia. *Corpus* 18.

Os cavalos pintados no lado B da Ânfora de Apolo são similares aos cavalos “melianos” da fossa de purificação de Renéia.

Contudo, há sempre alguma variação na crina ou em outra parte do seu desenho.

LADO B. Elementos geométricos e florais

Figura 103 - Corte e montagem de elementos florais do pescoço do lado B da Ânfora de Apolo. *Corpus 1*.

Orelhas e Brincos

Figura 104 - Renéia. Busto feminino e preenchimentos diversos. *Corpus 5*.

Como sugestão para uma futura pesquisa poderia ser feita uma análise em todas as orelhas presentes nos inúmeros vasos melianos da fossa de purificação de Renéia para buscar uma cronologia associada à tipologia dos desenhos.

41

Ânfora de Apolo-1

Ânfora de Apolo-2

Renéia 1

⁴¹ Desenho com tipos de orelhas foi um método de classificação usado por G. Morelli, *Italian Painters*, 1892.

Brincos

Provavelmente os brincos pintados nos vasos “melianos” sejam de um tipo parecido com estes encontrados em Rodes.

42

43

⁴² L'Orfèvrerie rhodienne orientalisante. Laffineur, Robert, Travaux et mémoires, 21, 1978, © 1978 - 2010 École Française d'Athènes. Planche XXIV, fig. 4.

⁴³ L'Orfèvrerie rhodienne orientalisante. Laffineur, Robert, Travaux et mémoires, 21, 1978, © 1978 - 2010 École Française d'Athènes. Planche XXIV, fig. 5.

1.2 ANÁLISE MORFOLÓGICA

A introdução de uma nova cor

Tratamos aqui da presença de uma cor nova para a produção cerâmica no séc. VII a.C. na região Cíclades. Esta nova cor é o marrom avermelhado. Segundo Bruno, em *Form and Colour in Greek Painting* (BRUNO 1977), a questão da paleta de cores usada pelos pintores gregos é fundamental. Muitos pintores famosos eram reconhecidamente adeptos da limitação ao uso de apenas quatro cores básicas

Talvez aqui, nesta pesquisa, possamos presenciar uma das primeiras aparições da cor vermelha na pintura dos vasos gregos. A cerâmica “meliana” está, portanto, entre as primeiras que adotam esta nova forma de pintar os vasos. Além disto, também temos a questão das incisões nos contornos das imagens, principalmente na Ânfora de Apolo.

Policromia, em relação ao mundo orientalizante ceramista grego, é o acréscimo do marrom avermelhado às outras cores utilizadas na pintura dos vasos.

A policromia aparece em seis diferentes tipos cerâmicos na pintura dos vasos, em torno de 650 a.C.: “Meliano”, Protocoríntio, Proto-ático, Argivo, Naxiano e de Megara Hiblaea.

The six wares in which polychrome vases appear are Protocorinthian, Protoattic, Argive, Naxian, 'Melian' (likely from Paros), and a ware found at Megara Hyblaea. Except for 'Melian' polychrome which continues to the end of the seventh or early sixth century, each of these polychrome styles flourishes for a brief time and then disappears.
[SCHAUS 1988]

Todos os outros cinco estilos aparecem por um curto período de tempo, a cerâmica “meliana” continua até o final do século VII ou o começo do VI.

Curioso notar que Plínio, o Velho, apesar de tardio em relação ao artefato analisado, possibilita o acesso indireto a fontes antigas que ele consultou e já não existem. Seu texto está escrito em um gênero misto de discurso e não tem o valor de um documento. Quando ele nos fala sobre as cores está em um gênero epidítico, mesmo assim nos informa sobre quais eram as cores empregadas pelos pintores que trabalhavam de acordo com a limitação das quatro cores, as quais eram: branco, amarelo, vermelho e preto.

São exatamente as cores que aparecem na Ânfora de Apolo e na cerâmica “meliana”:

- vermelho terra, em um tom quase marrom;
- branco;
- preto;
- amarelo como fundo ou base para a pintura. É a cor da argila.

Na *Historia Natural*, de Plínio, temos passagens sobre a origem da pintura na Grécia. Será no volume XXXV que o autor irá falar na “pintura e plástica”.

Plínio diz que a origem da pintura é “obscura”, e que dificilmente será um dos objetivos de sua obra resolver esta questão.

Já falei o suficiente sobre a dignidade de uma arte decadente. Quando falei dos pigmentos ao tratar dos metais, nomeei as cores usadas pelos pintores antigos; pinturas neste estilo são chamadas ‘monocromáticas’.
...[29]

Quatro cores somente – branco de Melos, Ático amarelo, vermelho de Sinope no Mar Negro, e o negro chamado ‘atramentum’ – foram usadas por Apelles, Aetion, Melanthios e Nikomachos em seus trabalhos imortais...[50]. Devemos acreditar que quando o equipamento dos pintores estava menos completo, o resultado era ainda melhor. [62]

(PLÍNIO 1976, *Historia Naturalis*)

Como já foi dito, Plínio não é um documento e usa do gênero Epidítico para entreter o leitor.

Temos autores anteriores, e os primeiros são os pré-socráticos, Empédocles e Demócrito. São poetas em contato com as teorias físicas dos atomistas, e defendem quatro elementos primários assim como análogos às quatro cores primárias que os pintores utilizavam.

Como quando pintores quadros votivos pintam coloridos, homens em arte bem entendidos por seu talento, os quais quando tomam em mãos pigmentos multicores, em harmonia tendo misturado uns mais e outros menos deles formas a todas (as coisas) semelhantes produzem, árvores estatuindo também homens e mulheres, e feras e pássaros e peixes que se criam n’água, e mesmo deuses de longa vida e em honra supremos; assim não te vença engano (com) o senso(phréna) de que outra é de

mortais (coisas) a fonte, quantas infinitas se mostraram, mas claramente sabe isto, de um deus (o) mito tendo ouvido.

Empédocles de Agrigento, fragmento 23
(PRÉ-SOCRÁTICOS: 1996, pag. 177)
490-435 a.C.

Empédocles era:

...very near contemporary of the painter Polygnotos, was evidently the first to draw the analogy between physical elements and the colors of the palette. Four elements, whose atoms or particles of matter, separated by hate and attracted by love, combine to form all the creatures and things of the universe, are compared to the four basic colors. (BRUNO: 1977, 57).

Apesar de parecer evidente, não podemos ainda ter certeza de que os quatro elementos primordiais possuem alguma relação com as quatro cores que os pintores possivelmente utilizavam para representar todas as coisas possíveis, animais, árvores, divindades, feras etc.

Vamos para os exemplos, nas imagens, de elementos e personagens selecionados da Ânfora de Apolo:

Figura 105 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Cabeças de cavalos. Incisões na crina. Foto do autor da dissertação. Corpus 1.

Nestas cabeças de cavalos, notamos que as crinas são de cor marrom avermelhada (vermelho terra) ou pretas. Os contornos das faces dos cavalos são pretos. Há incisões que contornam as linhas da pintura das crinas avermelhadas.

Neste mesmo vaso, acima da pintura desses cavalos policromados, temos uma outra ação sendo representada. Há um duelo entre dois hoplitas. Neste duelo os dois personagens principais portam sua lança e escudo. Um desses personagens, à direita, está portando um elmo magnífico, de cor branca (fig. 106).

Figura 106 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Cabeça de hoplita. Incisão no elmo.
Foto do autor da dissertação. *Corpus 1*.

Apesar de estar fragmentada na altura do nariz, notamos claramente a cor branca no elmo deste personagem. Ele segura a lança com a mão esquerda. Também porta um escudo que aparece apenas em parte da imagem. Em seu elmo branco vemos a 'crina' vermelha. Podemos notar que este elemento atravessa algumas linhas na parte superior da imagem. Porém há uma faixa preta que delimita o desenho da personagem.

Há também um tom rosado no rosto da personagem. Os seus olhos também são brancos. Nesta imagem notamos o preto, branco, vermelho, amarelo. Há também um amarelo mais forte pintado no braço erguido do hoplita.

Pliny goes so far as to name the colors employed by artists working in accordance with the four-color limitation: white, yellow, red, and black. ... both Pliny and Cicero make it very clear that ancient critics considered the tradition of the four-color palette to be one of the most significant aspects of the history of Greek painting.

[BRUNO: 1977, 53]

Apesar de a curiosidade relatada por Plínio ser compatível com o artefato cerâmico que apresenta uma nova cor em relação aos tipos cerâmicos anteriores, não podemos ter certeza sobre o texto, que é tardio em relação ao artefato e está no gênero epidítico. O aparecimento da cor vermelha significa a adoção de uma policromia na pintura dos vasos do século VII a.C.

Sobre as Incisões

Uma característica importante na Ânfora de Apolo e nos outros vasos melianos de Renéia é a presença de incisões. Essas incisões contornam alguns elementos das pinturas, como vestimentas, armamentos ou outras estruturas.

Figura 107 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Incisões no tronco - Manto - da personagem feminina.

Figura 108 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Incisões nas perneiras, calção e no escudo.

Na Ânfora de Apolo está figurado um escudo com incisões no contorno da borda, sendo que no centro da imagem há um ponto (fig. 110) que aparentemente é a perfuração de uma ponta de compasso.

Figura 109 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Incisões no contorno do escudo, no calção. Há um ponto no centro do escudo.

Figura 110 - Detalhe ampliado do ponto no centro do escudo da Ânfora de Apolo.

Figura 111 - Detalhe da divisória entre uma personagem feminina à esquerda e um hoplita à direita. Um pouco acima do centro da divisória há uma estrutura vermelha delineada por duas incisões, uma superior e uma inferior.

Apesar da enorme quantidade de incisões na Ânfora de Apolo e nos vasos de Renéia demonstrar que esta característica está bem amadurecida na composição da pintura deste artefato “meliano”, alguns autores afirmam que:

L'une des caractéristiques essentielles de la céramique « mélienne » est l'absence d'incisions pour souligner le décor. (ZAPHIROPOULOU: 2003, 17)

Da mesma forma que a cor vermelha está aparecendo pela primeira vez na cerâmica “meliana” e em outros tipos, como o coríntio, as incisões também parecem ser o resultado de um contato que provocou estas novas características nas pinturas dos vasos.

Na Ânfora de Apolo as incisões aparecem em detalhes importantes, como armaduras, roupas ou estruturas específicas, como é o caso da divisória das figs. 109, 111 e 113.

Figura 112 - Detalhe de cerâmica de Renéia. Um cervo está em pé, com a cabeça baixa, como que se alimentando. Há preenchimentos sobre as patas. Incisões. Foto de ZAPHIROPOULOU (2003).

Figura 113 - Detalhe da Ânfora de Apolo. Incisões na estrutura que divide os espaços onde acontecem as ações. Foto em infravermelho do autor da dissertação.

Mesmo se não encontramos muitos exemplares com incisões na cerâmica da fossa de purificação de Reneia, elas estão presentes em alguns artefatos “melianos” do *corpus* de vasos total. Se a Ânfora de Apolo contém inúmeras incisões em locais estratégicos, se alguns exemplares de Renéia também são feitos com esta característica, então, não podemos concordar que sua ausência é algo que determina o tipo, conforme afirma

Zaphiropoulou.

Notamos que nos vasos de Reneia podemos ou não encontrar incisões. Se nos basearmos nas primeiras datações em relação à Ânfora de Apolo, que giram em torno de 670, 680 a.C., então a presença de incisões é uma característica que aparece ao mesmo tempo na cerâmica coríntia e na “meliana”.

Alças em forma de chifre

In Babylonia and Assyria there were various little magical rituals that one might perform in similar circumstances to nullify the power of the dream, and we have a number of prayers to accompany them, or simply to ask that the dream might issue in good. They are addressed to various gods, but the great majority are to Shamash, the Sun. (WEST 1999: 34)

As alças na Ânfora de Apolo são na forma de chifres, sob os quais, dois olhos grandes estão pintados. Os chifres ocupam o lugar das sobrancelhas de um olho. Abaixo dos chifres um preenchimento em dupla espiral de uma flor de lótus fechada e

invertida.

Olhos apotropaicos, relacionados com a alça em forma de chifres. Pintura (imagem, figura, desenho) e forma (estrutura do vaso) se combinam.

Figura 114 - Detalhe da alça em forma de chifre, sob os quais estão delineados dois olhos afrontados. Pontos espessos percorrem a alça. Muitos preenchimentos e três pássaros processionais no alto.

Apolo é um deus apotropaico, protetor. Estas estruturas são também apotropaicas. A imagem de um olho já é utilizada desde a Suméria.

[...] in Greek tradition purifications are very much the province of one particular god, Apollo, especially his name of Phoibos 'the Pure' (WEST 1999: 51)

There are strange ritual connections of Apollo himself with Semitic culture, above all in the celebrations of the day of the new moon and of the seventh day of the month

(BURKERT 2000: 63)

Figura 115 - Alça em forma de chifres, sob os quais dois olhos. Abaixo dos olhos duas espirais que formam o desenho de uma flor de lótus fechada. Corpus 1.

Figura 116 - Ânfora de Apolo. Museu Nacional de Atenas. *Corpus 1.*

Figura 117 - Alça da Ânfora de Apolo. Faixa com meandros, uma divisória e pássaros em procissão. *Corpus 1.*

Análises petrológicas

O tipo de cerâmica “meliano” da Ânfora de Apolo é similar ao encontrado na fossa de Renéia.

Figura 118 - Ânfora de Apolo. Coloração amarelada e uma pintura preta com tons avermelhados e também detalhes em branco. Incisões para delinear os personagens e outros preenchimentos. 630 a.C. Cerâmica “meliana”. Fotografia do autor da dissertação. Museu Nacional de Atenas. *Corpus 1*.

Alguns dados arqueométricos da cerâmica “meliana” são aqui apresentados de acordo com as informações do EAD XLI (ZAPHIROPOULOU 2003).

A argila dos vasos de Renéia tem a seguinte característica:

Ele est claire, rouge brique ou brun rouge avec, le plus solvante une teinte argentée. La surface est couvert d'un engobe, souvent assez épais, de couleur claire, dont les tons vaient du blanc jaune au jaune vert ou vert clair. Le vernis est plutôt mat et la cuisson souvent mauvaise ; c'est pourquoi le décor est, sur la plupart des vases, brun ou brun rouge, voire rouge orangé dans certains cas... (ZAPHIROPOULOU 2003: 11)

As análises foram realizadas em alguns grupos de vasos “melianos”:

1969 - Algumas novas ânforas “melianas” do sítio de Oisyme foram analisadas por uma equipe dirigida por A. Grimanis, do centro de estudos nucleares de Dimocritos. Os fragmentos de Neapolis-Oisyme e de Tasos juntamente com o grupo de fragmentos de Delos-Renéia, que estão no museu de Míconos, foram analisados e foi concluído que:

...the stylistically related pottery of Grupo A (Thasos) and Group B (Delos) provides strong support for the archaeologists' hypothesis that the two groups belong to the same major group of Melian pottery⁴⁴.

(GRIMANIS 1977: 30)

1986 - As análises efetuadas no Fitch Laboratory da École britannique d'Athènes por R. E. Jones e J. Boardman sobre as cerâmicas cicládicas concluiu que a presença de metamórfico e a ausência de inclusões vulcânicas indicam que não se trata de argila presente em Melos. Além disso, indicam que a geologia de Paros ou Delos tem uma petrologia compatível. O grupo de vasos denominados “cluster III”, formados por fragmentos de ânforas melianas de Tocra, da grande ânfora de Dioníso em Mélos e de um esquifo pário do Geométrico Recente, são, segundo estas análises, provenientes de Paros.

1989 - Análises realizadas pelo I.G.A.L. e por uma equipe franco-helenica sobre fragmentos cicládicos indicam que os vasos orientalizantes de Paros formam um grupo homogêneo, estilística e mineralogicamente. Apresentam um tipo de microfaces que encontramos em muitas produções parianas. Este estudo concluiu que o local de origem dos vasos melianos é Paros.

⁴⁴ Tradução do autor da dissertação: “... os estilos relacionados com o Grupo A (Tasos) e o Grupo B (Delos) possibilitam um forte apoio para a tese arqueológica de que os dois grupos pertencem ao mesmo grupo maior da cerâmica “meliana”.”.

CAPÍTULO 2. OUTROS EXEMPLARES 'MELIANOS'

– Cíclades e regiões relacionadas

Figura 119 - Detalhe de imagem na cerâmica "meliana" da fossa de purificação de Renéia. Raposa correndo para a direita. Incisões no corpo, olhos, boca, orelha e patas. Corpus 23.

2.1 A cerâmica “meliana” da fossa de purificação de Renéia

A urgência de um trabalho

“It is one of the scandals of Classical Archaeology that the numerous ‘Melian’ vases from the Purification deposit at Rheneia, though found more than seventy years ago, have not yet been published and, though exhibited in Mykonos Museum, are not available for study.” - R. M. Cook (Museum of Classical Archaeology, Cambridge) In: The Classical Review, New Ser., Vol. 22. No.2 (Jun.,1972), 292.(JSTOR)

Apesar de a ânfora principal da pesquisa ter sido publicada em 1862 por Alexander Conze(CONZE 1892), a compreensão de sua categoria e a interpretação de seus elementos figurativos sofre demasiadamente com o atraso na publicação desses vasos que foram encontrados em Renéia. Até a denominação “meliana”, poderia ter sido revista com muito mais antecedência caso estes vasos da fossa de purificação já tivessem sido publicados.

A revolta de R.M. Cook presente na resenha citada acima parece repercutir em suas publicações quando comenta sobre o tipo “meliano”. Percorrendo esta trilha,

podemos perceber porque esta categoria recebeu pouca atenção nas pesquisas arqueológicas.

Figura 120 - Detalhe de enócoa da Fossa de Purificação de Renéia. Corpus 5.

Esta dissertação toca assim em um ponto delicado e estratégico. A comparação da ânfora de Apolo com esses outros exemplares “melianos” é uma enorme oportunidade para fazermos relações entre pinturas dos ateliês para compreendermos um pouco melhor as escolhas iconográficas do tipo “meliano”.

A publicação dos vasos da fossa de Renéia ocorreu apenas em 2003, por Photini Zaphiropoulou, na

obra *La Céramique “mélienne”* da coleção EAD. Esta demora lamentável na publicação não apenas prejudicou sobremaneira o conhecimento dos artefatos encontrados, bem como o autor desta dissertação iniciou sua pesquisa antes de tomar conhecimento da mesma. Isto significa que este trabalho permitiu uma maior abrangência e reflexão sobre os vasos “melianos”.

Além do acesso à publicação dos vasos de Renéia, foi possível comparar a interessante ânfora “meliana” com os vasos de um sítio já pesquisado pelo autor, o Heraion, de Delos, o que valoriza os esforços de uma pesquisa realizada no Brasil. Esses

Figura 121 - Detalhe de pintura mural assíria. VII a.C. Tell Ahmar. Divindade alada se ajoelha e segura uma flor de lótus. Louvre.

vasos de Renéia foram retirados de uma fossa de Purificação da ilha vizinha, e pertenciam, no passado, ao santuário de Delos.

Aparentemente R.M.Cook continuou indignado com este atraso nas suas outras obras, pois sempre que comenta sobre os vasos “melianos” o faz de forma pejorativa (ou provocativa e irônica). Isso não parece uma atitude pertinente, apesar de ser um grande autor. Por exemplo, encontramos em seu livro *East Greek Pottery* de 1998, o seguinte comentário sobre os vasos melianos: “*‘Melian’ is presumably the borrower: it is a clumsy style*” (COOK: 1998, 70). Talvez a resenha citada no início permita compreender um pouco esta estranha afirmação, pois não parece algo coerente um juízo de valor sobre uma obra de arte. Apesar de os motivos da cerâmica do período geométrico serem repetitivos e não possuírem grandes variações, não se pode dizer que essas obras eram pobres ou monótonas.

Mesmo se aceitamos o argumento de que a cerâmica

“meliana” é formada por uma junção de elementos de diversas escolas, de diversas oficinas, isso não a torna pobre. Além disso, não podemos esquecer que diversos motivos e inovações aparecem ao mesmo tempo em diversos tipos cerâmicos. Por exemplo, a cor vermelha será encontrada pela primeira vez em cinco tipos cerâmicos,

Figura 122 - Vaso "meliano" de Renéia. Desenho colorido. Face feminina com uma faixa na cabeça e um brinco. Estrutura retangular com uma divisão próxima ao centro enquadra o rosto de cabelos longos. Preenchimentos geométricos e espirais. (PHOTINI 2003).

um deles será o “meliano”. Assim, não podemos dizer que ela é posterior ao tipo coríntio. Por hipótese, é até possível que seja anterior.

Segundo o Bruneau e Ducat (1983), na segunda metade do século VI a.C. Paros parece ser uma ilha poderosa. Contudo, Atenas, que neste período começa a afirmar sua autoridade sobre o Santuário de Delos, se apoia sobre um oráculo de Pisístrato e “purifica” pela primeira vez a ilha, “não totalmente mas a parte que pode ser vista a partir do centro do santuário”, que significa remover as tumbas que se encontravam nesta parte de Delos. Esta purificação data da terceira tirania de Pisístrato, provavelmente em torno de 540-528.

Ainda segundo Bruneau e Ducat (1983), em 426 há uma nova purificação na ilha e “ela foi purificada totalmente desta forma: todas as tumbas das pessoas mortas em Delos foram removidas e foi proibido ocorrer mortes e enterramentos na ilha. Todos os doentes terminais deveriam ser transportados para Renéia”.

Quant aux restes exhumés en 426, ils ne furent pas jetés à la mer, mais enfouis à nouveau à Rhénée, dans une fosse commune qui a été découvert et fouillée en 1898-99 et dont les offrandes (surtout des vases) constituent l'essentiel de la collection du Musée de Mikonos.

(BRUNEAU & DUCAT 1983:21)

Figura 123 - Hídria "meliana" de Renéia. Felino com corpo lateralizado e direcionado para a direita, está com a face frontalizada. Faixa de espirais com flores de lótus fechadas e abertas e outros preenchimentos. Detalhes em vermelho e incisões no corpo do felino. Corpus 22.

Figura 124 - Duas Sirenas aladas se afrontam com os braços estendidos. Seu peito é vermelho. Um elemento na forma de uma lótux fechada sai do topo de suas cabeças. Muitos outros preenchimentos espalhados, sendo o maior na base do centro do afrontamento. *Corpus 8*.

[617ξ] περίξ δι' ἴσου τρεῖς, ἐν θρόνῳ ἐκάστην, θυγατέρας τῆς ἀνάγκης, Μοίρας, λευχειμονούσας, στέμματα ἐπὶ τῶν κεφαλῶν ἐχούσας, Λάχεσιν τε καὶ Κλωθῶ καὶ Ἄτροπον, ὑμνεῖν πρὸς τὴν τῶν Σειρήνων ἀρμονίαν, Λάχεσιν μὲν τὰ γεγονότα, Κλωθῶ δὲ τὰ ὄντα, Ἄτροπον δὲ τὰ μέλλοντα. καὶ τὴν μὲν Κλωθῶ τῇ δεξιᾷ χειρὶ ἐφαπτομένην συνεπιστρέφειν τοῦ ἀτράκτου τὴν ἔξω περιφοράν, διαλείπουσαν χρόνον, τὴν δὲ Ἄτροπον τῇ ἀριστερᾷ τὰς ἐντὸς αὐτῶν ὥσαύτως: τὴν δὲ Λάχεσιν⁴⁵

Três outras mulheres, senadas em redor, a intervalos iguais, cada uma sobre um trono, as filhas da Necessidade, as Parcas, vestidas de branco e com a cabeça coroadas de fitas, Láquesis, Cloto e Atropos, cantam, acompanhando a harmonia das Sirenas: Láquésis o passado, Cloto o presente, Atropos o futuro.⁴⁶

Platão. Rep. 10.617c

⁴⁵ Original retirado do site PERSEUS.

⁴⁶ Tradução de J. Guinsburg.

Figura 125 - Detalhe de vaso "meliano" de Renéia. Uma raposa corre para a direita e outros preenchimentos. Uso de incisões no corpo da raposa. *Corpus 23*.

καὶ οὐχ ἦσσαν **λησταὶ** ἦσαν οἱ **νησιῶται**, **Κᾶρες** τε ὄντες καὶ **Φοίνικες**: οὗτοι γὰρ δὴ τὰς πλείστας τῶν νήσων ᾤκησαν. μαρτύριον δέ: **Δήλου** γὰρ καθαιρομένης ὑπὸ Ἀθηναίων ἐν τῷδε τῷ πολέμῳ καὶ τῶν θηκῶν ἀναιρεθεισῶν ὅσαι ἦσαν τῶν τεθνεώτων ἐν τῇ νήσῳ, ὑπὲρ ἡμῖς **Κᾶρες** ἐφάνησαν, γνωσθέντες τῇ τε σκευῇ τῶν ὅπλων ξυντεθαμμένη καὶ τῷ τρόπῳ ᾧ νῦν ἔτι **θάπτουσιν**.

E principalmente eram **piratas os ilhéus, cários e fenícios**, pois foram eles que povoraram a maior parte das ilhas. Eis uma prova: durante esta guerra⁴⁷ quando foram desenterradas todas as urnas funerárias existentes em Delos, viu-se que mais da metade eram cárias. Foram assim identificadas pelo aspecto das armas enterradas com o morto e pela maneira de **sepultar** que é a mesma que usam ainda hoje. (grifo do autor desta dissertação).

Túcidides, 1.8.1

⁴⁷ Segundo o tradutor, seria a Guerra de Arquidamo (425 a.C.).

Figura 126 - Detalhe de vaso de Renéia. Cabra com pescoço e barba vermelha. Uso de incisões em pontos precisos da imagem provoca uma possível profundidade. Foto em preto e branco de ZAPHIROPOULOU (2003). *Corpus 21*.

καταστάντος δὲ τοῦ **Μίνω** ναυτικοῦ πλωιμώτερα ἐγένετο παρ' ἀλλήλους
(οἱ γὰρ ἐκ τῶν νήσων κακοῦργοι ἀνέστησαν ὑπ' αὐτοῦ, ὅτεπερ καὶ τὰς
πολλὰς αὐτῶν κατόκιζε) ,

Depois que **Minos** constituiu sua frota, a navegação trouxe maior contato entre os povos (ele expulsou das ilhas os malfeitores à medida que colonizava a maior parte deles).

Túcidides, 1.8.2

Figura 127 - Detalhe de vaso "meliano" de Renéia. Duas cabras selvagens e outros preenchimentos. *Corpus 21*.

[3] καὶ οἱ παρὰ **θάλασσαν ἄνθρωποι** μᾶλλον ἤδη τὴν κτῆσιν τῶν χρημάτων ποιούμενοι βεβαιότερον ὥκουν, καὶ τινες καὶ τεῖχη περιεβάλλοντο ὥς πλουσιώτεροι ἑαυτῶν γιγνόμενοι: ἐφιέμενοι γὰρ τῶν κερδῶν οἳ τε ἥσσους ὑπέμενον τὴν τῶν κρεισσόνων δουλείαν, οἳ τε δυνατώτεροι περιουσίας ἔχοντες προσεποιούντο ὑπηκόους τὰς ἐλάσσους πόλεις.

[4] καὶ ἐν τούτῳ τῷ τρόπῳ μᾶλλον ἤδη ὄντες ὕστερον χρόνῳ ἐπὶ **Τροίαν** ἐστράτευσαν.

Túcidides, 1.8.3-4

E então os **habitantes do litoral**, desenvolvendo a aquisição de bens, viviam

com maior estabilidade e alguns até mesmo cercavam-se de muralhas porque se tornavam mais ricos. Também os fracos, visando ao lucro, sofriam a escravidão dos mais fortes enquanto os mais poderosos, tendo reservas, submetiam as cidades menores. E quando essa situação já era mais definida, algum tempo depois, eles fizeram a expedição contra **Tróia**. (grifo do autor desta dissertação).

Figura 128 - Detalhe de um vaso "meliano" de Renéia. Pássaros em fila e outros preenchimentos. Corpus 20.

Figura 129 - Hídria de Renéia. Face lateralizada direcionada para a esquerda e enquadrada por duas divisórias. Espirais que alternam flores de lótus abertas e fechadas no ombro. Corpus 22.

Há, em Tucídides, certo (e curioso) procedimento “arqueológico” (e quiçá “antropológico”) ao relatar a análise das tumbas removidas de Delos para Renéia. Tumbas essas cujo material é aqui apresentado. A cerâmica “meliana” é parte de um *corpus* com possíveis fontes literárias se tomarmos por base o relato de Tucídides.

Figura 130 - Detalhe de vaso "meliano" da fossa de Renéia. Cornus 23.

Figura 131 - Hídria de Renéia. Face lateralizada emoldurada no pescoço direcionada para a direita, faixa de pássaros e outros preenchimentos no ombro, faixas de pontos pretos, dois leões afrontados a pança com um preenchimento no centro do afrontamento. Corpus 20.

Nas bases desta série de vasos “melianos” de Renéia, está pintada uma sequência de triângulos, cujas bases se tocam. Esta característica também está presente em muitos outros tipos cerâmicos, como o coríntio, o ático, as ânforas da Erétria, da Calcídia, etc.

2.1.2 Possível erro de Zaphiropoulou

“Pés” trocados.

A possibilidade de encontrar um erro no livro de Photini Zaphiropoulou está ligada à compreensão que obtivemos através de nossos primeiros estudos sobre arte Assíria, ainda como graduando do curso de Filosofia da Universidade de São Paulo.

Figura 132 - Detalhe do prato de Renéia. Foto de Zaphiropoulou (2003). Corpus 2.

Algumas características da arte grega orientalizante foram tomadas de empréstimo de figuras mesopotâmicas, que foram modelo para diversas artes. As técnicas para desenhar figuras antropomórficas, podendo ser divindades (Apolo, Ártemis) ou homens (heróis, guerreiros, damas, moças etc), eram sempre de acordo com uma regra: os corpos são lateralizados, em quase todos os casos não há frontalidade. A frontalidade existe como exceção. Ao contrário de, num momento posterior da história, os Partas. Com eles a frontalidade era uma regra.

Além disso, temos sempre uma forma de figurar os pés: lateralizados e voltados para o mesmo sentido. Isto acontece em todos os relevos assírios e também em todos os vasos orientalizantes desta região.

Figura 133 - Prato da fossa de purificação de Renéia. Foto de Zaphiropoulou (2003). Corpus 2.

Contudo, na reconstituição proposta pelo livro de Zaphiropoulou isso não acontece. Os pés são figurados em sentidos opostos e abertos. Algo inconcebível para a arte que era elaborada nesta época e região.

Mesmo com apenas um fragmento do pé do lado direito

da imagem, não é possível esta reconstituição do lado esquerdo desta forma. Este pé deveria estar voltado para o mesmo sentido, para a direita.

Neste detalhe da imagem de um aríbalo coríntio da imagem abaixo, publicado na obra de Charles Dugas (EAD 10), encontrado no Heráion de Delos, temos a mesma situação. Apesar de pertencer a outra categoria cerâmica, de tipo coríntio, talvez um pouco posterior ao prato “meliano” das imagens anteriores. A posição dos pés está voltada para o mesmo sentido.

Figura 134 - Detalhe de alabastro coríntio. Proveniente do Heraion de Delos. EAD X. Corpus 31.

Temos talvez a mesma divindade segurando estas aves.

Estas asas têm uma origem provavelmente oriental e podem significar um grau de elevada divindade. Muitos deuses e animais figurados nos

vasos do período arcaico possuem esta característica. Aqui Ártemis possui asas e está segurando dois cisnes, um em cada mão.

Para Boardman

...the animals and monsters play their part now in attendance on a god or goddess whose power is demonstrated by controlling them (BOARDMAN 2001:198)

Devemos observar, além disto, também a questão da axialidade, onde a deusa é o eixo e os animais estão figurados em sentidos opostos, outra característica oriental-mesopotâmica.

Figura 135 – Górgona alada segura duas aves. 600 a.C. *Corpus 33*.

Na imagem (fig. 135) temos novamente um mesmo direcionamento dos pés. Aqui se apresenta uma exceção. Poucas imagens possuem uma face frontalizada: é o caso desta *górgone* abaixo. A deusa alada com cabeça de *górgona* está figurada neste prato orientalizante de 600 a.C., proveniente de Camiros, ilha de Rodes. Atualmente está no Museu Britânico, Londres.

Neste prato de Rodes temos novamente uma divindade, quiçá a mesma, segurando uma ave. Esta ave é em todos os três casos um cisne ou pato.

Figura 136 - Detalhe da face da górgona alada. 600 a.C. *Corpus* 33.

Aqui a frontalidade surge do cruzamento de dois perfis lateralizados.

Muitas iconografias que atualmente encontramos nas obras de arte contemporâneas são realizações que se repetiram na antiguidade, como poderemos encontrar em obras inspiradas por muitos pintores. Assim, onde teríamos o chamado “progresso” nas artes?

O novo, então, assim como na Mesopotâmia, é repetir o antigo. Não há progresso, há um contato que produz e reproduz um tipo de arte, um tipo de artefato.

2.2 Fragmentos de Despótico

Despótico é uma pequena ilha que fica na parte sul de Antiparos, localizada no centro das ilhas Cícladas, no Egêu.

Assim como Delos, foi muito povoada no século VII a.C. Também possuía casas e um santuário, porém menores que os de Delos. Atualmente é desabitada.

Figura 137 - Mapa das Ilhas cícládicas. Em vermelho, Despótico.

Foi encontrada cerâmica “meliana” e o fragmento da figura 138 é importante por conter inscrições. Não era conhecida a presença de inscrições na cerâmica “meliana”. Por outro lado, este fragmento também compartilha semelhanças com o Prato de Rhodes, de 600 a.C.

Figura 138 - Fragmento de Despotiko. In: BCH 129-129. 2009. Corpus 30.

Recentemente⁴⁸, em junho de 2011, foi encontrado o torso e três dedos do pé direito de uma estatueta de um jovem, um *kouros* pariano do século VI. Outras partes deste mesmo artefato já haviam sido encontradas em escavações anteriores.

As investigações arqueológicas neste sítio foram conduzidas por Yannis Kourayos (KA´ Ephoria of Prehistoric and Classical Antiquities). Começaram em 1996 com o apoio do Ministry of the Aegean, e continuaram anualmente.

Segundo Burns (BCH 128-129, 136) a pequena ilha de Despotiko foi o local de um santuário mais importante do que aparentava. Não há nenhuma referência textual ou epigráfica, e as conexões entre este sítio e as regiões próximas, só podem ser feitas

⁴⁸ Informações breves no site: www.xpatathens.com/News/24103

através da evidência arqueológica. A posição geográfica da ilha sugere que a maioria dos visitantes e das oferendas eram provenientes de Paros. Mas o local também é acessível para Sifnos, Naxos, Delos e outras ilhas cicládicas.

Figura 140 - Terracota pintada. Figura dedálica. Sítio arqueológico: Despótico.

alabastros e aríbalo. O sítio tem uma variedade cerâmica compatível com o Heraion, em Delos.

Despótico também revelou material corintio,

The variety and high quality of imported votive objects demonstrates that these people made use of the commercial network that brought goods from across the eastern Mediterranean through the islands and on to mainland Greece. (BURNS: BCH 128 – 129, 152)

Figura 139 - Aríbalo Coríntio. 600 a.C. Hoplitas com panóplia. Incisões no escudo. Sítio arqueológico: Despótico.

Very similar features are rendered two-dimensionally in the female busts painted on the Plochos group of hydrias from Rheneia, the small island of Delos. At least some groups of these "Melian" vessels are now recognized as Parian productions. In addition to the stylistic similarities, the fabric of the Despotiko figure appears visually similar to that of the Parian vessels... (BURNS: BCH 128 – 129, 156)

2.3 Vasos “melianos” do Heraion. Charles Dugas.

O templo de Hera está situado no santuário de Delos, ilha cicládica do Mar Egeu. Conhecido por ser o local onde nasceu Apolo e sua irmã gêmea, Ártemis. A sagrada Delos foi o centro da Liga de Delos, quando Atenas combateu Esparta. Era, inclusive, onde se guardava o tesouro da liga. No século VII a.C. foi o local das festas paniônicas, recebendo muitos jônios em seus festivais, como atesta o Hino Homérico a Apolo.

Figura 141 - Aríbalos coríntios do Heraion em Delos.

Todos estes aríbalos coríntios do Heraion de Delos estão figurados com hoplitas em pé, com escudos, lanças e elmos. Estão equadrados em faixas. O aríbalo de Despótico (fig. 139) faz parte deste conjunto de vasos coríntios orientalizantes encontrados em Delos e outras regiões.

Charles Dugas classificou e publicou o material escavado no Heraion (DUGAS: EAD X 1928). Ele foi membro da École Française d'Athènes, da Académie des inscriptions et belles-lettres, e secretário da Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques. Algumas de suas classificações são atualmente contestadas, mas sua obra é uma referência para os estudos sobre a cerâmica orientalizante, principalmente no que se refere a Delos.

Figura 142 - Ânfora "meliana" do Heraion, Delos. Em torno de 650 a.C. Foto de Dugas (DUGAS: 1928).

Nesta ânfora “meliana”, o pescoço registra um busto feminino (protome). Está limitado por duas estruturas com desenhos de treliças. No ombro está pintado um afrontamento de cabras com um preenchimento floral no centro. Uma faixa de zig-zag e seguida por outra de flores de lótus abertas e fechadas em posições alternadas. Uma para cima e outra para baixo, assim por toda superfície da borda. Na base uma faixa de pontos e triângulos.

Todos os preenchimentos, as proporções dos desenhos dos animais, da face humana e dos motivos florais são tipicamente “melianos”. Na primeira classificação, feita por Charle Dugas, este vaso recebeu a identificação: “amphore insulaire” (DUGAS: 1928).

Figura 143 - Fragmento "meliano" encontrado no Heraion, Delos. Patas traseiras de dois cavalos e uma flor de lótus aberta. Publicado por Dugas (DUGAS: EAD X 1928).

Figura 144 - Ânfora de Apolo. Detalhe das patas traseiras dos quatro cavalos do carro. Flor de Lótus aberta. *Corpus 1*.

Notamos que a duplicação de um personagem é feita através do desenho de linhas paralelas que multiplicam a figura, como notamos nas pernas do cavalo acima. A ponta do rabo se divide em três ou mais fios, mas o corpo do rabo é um só traço mais espesso, como acontece no fragmento da fig. 144, acima. Alguns exemplos de

fragmentos de cerâmica orientalizante de outros sítios arqueológicos em Delos publicados por Dugas (DUGAS 1911):

Figura 145 – Fragmento de placa encontrado no templo de Apolo. Argila rosa. Dois personagens estão lateralizados, um deles segura um cajado e o outro faz um gesto com a mão direita. Outros preenchimentos estão espalhados, em especial uma flor de lótus aberta atrás das figuras antropomórficas.

Figura 146 - Fragmento da embocadura de uma ânfora. Engobo branco na face das duas sirenes que se afrontam. No centro desse afrontamento há um instrumento musical nas mãos da personagem da esquerda e um *crotale* (espécie de castanholha de metal) na mão da figura da direita.

Figura 147 - Fragmento de vaso encontrado na base do Progonoi (ou Progonos), templo construído no século I a.C. Personagem com brinco e faixa na cabeça carrega um tipo de pandeiro ou, segundo Dugas (1911, 411) uma coroa. Atrás da personagem há uma estrutura, ou divisória, em horizontal.

BOARDMAN E A CERÂMICA DE TOCRA

Figura 148 - Detalhe de ombro de enócoa de Tocra, Líbia. VII a.C. Prótese de Grifo com outros preenchimentos espalhados (BOARDMAN: 1966, Fig. 23)

Tocra e Empório são dois sítios arqueológicos com artefatos orientalizantes do século VII a.C. Ambos foram escavados por John Boardman.

Tocra fica na Cirenáica, atual Líbia, próxima aos muros de uma cidade Romana denominada Taucheria. Havia um provável santuário para Demeter e Kore.

Nas escavações realizadas entre 1963 e 1965, em Tocra, segundo Boardman(BOARDMAN: 1966, 3), não foi encontrado um porto pois, o mar invadiu a costa e alguns níveis de ocupação mais antigos. Não há muita superfície sólida no sítio e os níveis estão com muita areia, contudo:

when exposed to the elements the sand in this places became compacted, as hard rock, but it is not clear just how long it might take for such compaction to take place (BOARDMAN: 1966, 5)

907

Figura 149 – Fragmentos de pratos "melianos". Preenchimentos florais, linhas circundantes e zig zag. Sítio de Tocra, na Cirenáica.

O autor desta dissertação participou em uma das campanhas realizadas no sítio de Delos, no Heraion, sob a orientação da Dra. Haiganuch Sarian. Neste trabalho também foi encontrada uma camada compacta, escura e dura de terra. A hipótese na época era que antigas escavações havia utilizado aquele nível e teriam causado a solidificação desta camada, dura como uma rocha.

Na escavação de Boardman são agrupados três grupos de ocupação. O primeiro (Deposito III) possui cerâmica datada em 530 a.C.

O segundo (Deposito II), está relacionado ao nível 7 e sua cerâmica datada em 565 a.C. que data a construção de um muro. Os tipos cerâmicos encontrados nesta parte da escavação foram: Rodas, Coríntio, um pouco de Quíos, “Meliano”, “Sifnos”, “Creta”, Laconiano e Ático antigo.

Figura 150 - Fragmento "meliano" de Toca. Um busto. Face feminina e uma mão. Preenchimentos em espiral, e estruturas que parecem uma divisória.

O terceiro nível (Depósito I) é ocupado por cerâmica do século VII a.C., sendo o tipo Coríntio. As datações mais altas são 600, 590 a.C. , com vasos importados de Corinto, Rodas, Grécia de Leste e ilhas.

Boardman sugere uma datação para a cerâmica “meliana” em torno de 565 a.C. Outros autores propõem outras datações, mais elevadas, em torno de 670, 680 a.C. para o início da produção dos vasos “melianos”.

Na imagem da fig. 148 há um prótomo de grifo, algo comum para a cerâmica “meliana”. Boardman classifica este fragmento, parte do ombro de uma enócoa, com “rodiano”.

O material cerâmico de tipo Wild Goat (cabra selvagem), muito comum na Jônia, foi encontrado neste sítio, datado em 580-590 a.C. Mas, segundo Boardman:

Their decoration is simpler than that of the Late Rhodian series from Rheneia

(BOARDMAN: 1966, 41)

Figura 151 - Fragmento "meliano" do pescoço de uma ânfora de Tocra. Um preenchimento formado por espirais em forma de flor de lótus aberta.

A cerâmica “meliana” é representada por uma ânfora em bom estado, um grande fragmento de outra ânfora, e outros pequenos cacos, sendo que:

More numerous than these, however, are fragments of dishes with linked spiral motifs on the outside, similar to those published from the Heraion at Delos.

(BOARDMAN 1966: 74)

Figura 152 - Fragmento de um prato "meliano" de Tocra. Um preenchimento em forma de flor de lótus aberta formado por espirais.

Os fragmentos da fig. 149 estão em bom estado de conservação, há o uso da cor vermelha e branca na pintura do artefato. A cor vermelha é algo que o tipo “meliano” compartilha com outras cerâmicas como, por exemplo, a coríntia. Não podemos pensar em “influência” coríntia. O contato que levou ao compartilhamento destes tipos de imagem acontece no século VII a.C. e aparece ao mesmo tempo, tanto nos artefatos coríntios quanto nos “melianos”. Não há uma primazia do coríntio em relação à escolha dos preenchimentos.

Alguns fragmentos contêm “mica”, substância presente na fabricação dos vasos “melianos” e uma das suas características mais marcantes.

Outra característica comum no tipo “meliano”, principalmente nos vasos maiores, é a presença de alças em forma de chifres.

Este elemento também está presente em tipos cerâmicos anteriores e é uma característica que representa uma continuidade em relação ao tipo cerâmico denominado geométrico.

Figura 153 - Fragmento de Toca. Alça em forma de chifres.

A cerâmica “meliana” está pintada com motivos orientalizantes que não eram comuns até então. Assim, estas continuidades indicam que, apesar da mudança na forma de pintar ocorrida no século VII a.C. ter sido marcante, há uma continuidade na produção cerâmica e uma permanência de alguns elementos.

Figura 154 - Fragmentos de dois pratos "melianos" de Toca. Um preenchimento em forma de flor de lótus fechada formado por espirais. Uma flor está pintada no centro do prato à direita.

Estes fragmentos de pratos com espirais e motivos florais são um material iconográfico encontrado em Delos.

Figura 155 - Fragmentos "melianos" de Toca. Um preenchimento em forma de flor de lótus aberta no primeiro fragmento, à esquerda.

Flor de lotus aberta e linhas anguladas em uma faixa são comuns ao tipo “meliano”.

Os artefatos de Toca, na Cirenáica (Líbia) estão em relação direta com os artefatos do Heraion, em Delos.

Boardman parece considerar o tipo “meliano” como sendo cronologicamente posterior ao material Coríntio encontrado no sítio, portanto não parece compartilhar com a hipótese defendida por esta dissertação da sincronia, em relação aos contatos orientais, entre o tipo “meliano” e o coríntio. Talvez seja fruto de uma tendência antiga de procurar localizar as “inovações gregas” na Ática e não na sua costa oriental, na Jônia e as Cíclades.

CAPÍTULO 3 – O MUNDO ORIENTALIZANTE DO SÉCULO VII a.C.

Figura 156 - Selo cilíndrico assírio, séc. VII. No centro uma divindade atira com um arco e flecha contra um monstro com características de um leão e um grifo. Outro monstro também alado está sob os pés do arqueiro. Outros preenchimentos estão espalhados por toda a superfície: peixe, disco solar alado, palmeira, estrela, losango. Foto de Max Hirmer.

Es gab Jahrhunderte, in denen die Griechen in einer ähnlichen Gefahr sich befanden, in der wir uns befinden, nämlich an der Überschwemmung durch das Fremde und Vergangne, an der »Historie« zugrunde zu gehen. Niemals haben sie in stolzer Unberührbarkeit gelebt: ihre »Bildung« war vielmehr lange Zeit ein Chaos von ausländischen, semitischen, babylonischen, lydischen, ägyptischen Formen und Begriffen, und ihre Religion ein wahrer Götterkampf des ganzen Orients⁴⁹ (NIETZSCHE, 1874)

3.1 Introdução

A arqueologia tem demonstrado que a arte grega, após um período denominado “geométrico”, sofre uma mudança marcante na segunda metade do século VIII. através da expansão das rotas comerciais e dos contatos orientais e, pode ser notada na cerâmica, na

⁴⁹ “Houve séculos em que os gregos estavam expostos a um perigo análogo ao nosso, ao perigo de serem invadidos por aquilo que pertence ao estrangeiro e ao passado, ao perigo de perecer pela ‘história’. Nunca viveram numa orgulhosa exclusividade. Sua cultura foi, bem pelo contrário, por muito tempo um caos de forma e de conceitos exóticos, semíticos, babilônicos, lídios e egípcios, e sua religião uma verdadeira guerra dos deuses de todo o Oriente”. Pág. 124. *Dos Usos e Desvantagens da História Para a Vida*. Original: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874. Tradução de Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. Editora Escala. São Paulo, 2008.

arquitetura, artefatos de bronze, de marfim, conchas trabalhadas, terracotas, entre outros. Esta fase grega presencia o que muitos estudiosos denominaram:

A revolutionary period such as the orientализing epoch provided this very opportunity for cultural development. The miracle of Greece is not merely the result of a unique talent. It also owes its existence to the simple phenomenon that the Greeks are the most easterly of the Westerners.”(Burkert, 1992:129)

Figura 157 - Relevo assírio. Alabastro. 669-627 a.C. Ashurbanipal com uma lança domina um leão que morde uma roda do carro. Museu Britânico. Foto de Max Hirmer.

A expansão marítima no VII a.C. proporcionou um contato entre o mundo helênico e a Mesopotâmia (a Fenícia fez parte do império Assírio neste período) e proporcionou uma mudança nas artes e uma inovação: o estabelecimento de sua escrita. Se as principais

áreas de contato estão no Oriente Próximo, como, por exemplo, na Assíria, Fenícia, Frígia ou Urartu, o resultado deste contato e o alcance dessa arte orientalizante atingiram o Egito, a Sicília e a Etrúria.

Figura 158 - Relevo helênico do Tesouro de Sifnos. No centro da imagem um leão morde um guerreiro que porta um elmo.

Toda região do Egeu estava em plena transformação no final do século VIII, onde notamos um considerável aumento populacional que acarretou uma intensa migração e atingiu outras regiões, principalmente a costa ocidental da Ásia Menor e as ilhas Cícladas. Região que já possuía um histórico de rotas comerciais modestas, porém, constantes durante décadas.

Esta nova onda de intensas relações comerciais aconteceu por vias marítimas e terrestres, sendo que, de forma simplificada, podemos dizer que algumas das rotas comerciais mais ativas se originaram na Mesopotâmia e Oriente Próximo. Elas logo atingiram a ilha de Chipre, a região costeira da Ásia Menor, a ilha de Rodes, Creta, as ilhas Cícladas e a península grega. A força desses contatos foi tão marcante que os gregos adotam o alfabeto fenício para registrar sua língua. A mitologia grega também será abastecida por modelos orientais e egípcios. Alguns autores apontam semelhanças entre, por exemplo, a irmã do deus Apolo, Ártemis, com a deusa assíria Ishstar ou, relações entre Héracles e o herói mesopotâmico Gilgamesh.

“Apollo’s sister Artemis has strong connections with western Anatolia, but one side of her, at least, finds its best parallels in goddesses of Syria and Assyria. She is ‘mistress of wild animals’, πότνια Θηρών, and at the same time she delights in hunting them with bow and arrows. In Assyria the same title of ‘mistress of animals’ (bēlet nammašti) is applied to Ishtar, who is also described as yoking lions and leopards.” (WEST 1997: 56)

Figura 159 - Leão com as patas dianteiras abertas e frontalizadas se vira para o rei Ashurbanipal que o agarra pela cauda. No alto uma inscrição na língua acádica assíria. 688-627 a.C. Nivive. Museu Britânico. Foto de Max Hirmer.

Durante o período geométrico a Grécia não estava isolada e mantinha contatos ocasionais com o Oriente Próximo. Podemos observar uma manutenção de seus padrões artísticos em relação às pinturas geométricas nos vasos cerâmicos. São exatamente essas tradições que sofrerão uma mudança profunda no período orientalizante, entre os séculos VIII e VI. Nota-se uma presença efetiva de motivos e técnicas orientais na arte grega, sendo que muitos artífices orientais gregos imitarão e transformarão essas ideias causando uma revolução que marcará para sempre a arte na Grécia. Como diz Boardman:

“the opening phase of this period is what archaeologists have come to call the orientализing, and it is likely that we should look overseas for the sources of this new, if only superficially new, life-style” (BOARDMAN, 1982:448).

Figura 160 - Relevo assírio. Nínive. 645-635 a.C. Detalhe da cidade Hamanu, no Elam, sendo sitiada em torno de 648 a.C. Um guerreiro assírio à esquerda da imagem porta um elmo, uma lança e um escudo, seus pés calçam um tipo de bota. Ele guarda três prisioneiros de guerra que gesticulam. Os prisioneiros possuem uma faixa na cabeça. Dois estão em pé e carregam sacos, o terceiro, à direita, está sentado. Todas as personagens estão lateralizadas sobre uma linha de base. Há uma fogueira no alto da imagem, à direita. Museu Britânico. Foto do autor da dissertação.

Assim, essa fagulha orientalizante, esta energia inicial criadora, foi um fator importante para a formação da arte grega posterior ao período geométrico. Assim como o livro de Boardman, esta dissertação procura por estes vestígios materiais encontrados na cerâmica figurada do século VII. Também não podemos esquecer que esses contatos com o Oriente foram marcantes para a literatura e, como diz Leon em seu antigo artigo, “a mutação por que passou o plástico afetou o discurso que o acompanha” (KOSSOVITCH 1976). Porém, como ressalta há algum tempo o Dr. Kossovitch⁵⁰, não podemos pensar em uma sincronia, um acompanhamento, entre o plástico e o discurso. Um pode, em alguns aspectos, refletir as mudanças do outro, mas não podemos pensar em uma sincronia entre plástico e discurso, entre a cerâmica e os textos gregos. Cada um segue uma trajetória própria. Muita vez podem até discordar.

Como afirmamos anteriormente, as imagens figuradas na Ânfora de Apolo são o grande foco desta dissertação, que busca uma compreensão deste tipo cerâmico, o “meliano”. Através da constituição de um *corpus* de outros vasos melianos que foram encontrados em Renéia é feita uma *comparanda*.

⁵⁰ Dr. Leon Kossovitch, nos cursos que ministra no departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

3.2 IMPLICAÇÕES DO CONCEITO ‘ORIENTALIZANTE’

Figura 161 - Relevo assírio. Nínive. 645-635 a.C. Detalhe da cidade Hamanu, no Elam, sendo citiada em torno de 648 b.C. Três guerreiros assírios carregam os despojos da guerra. No centro um enorme vaso ou um tripode, talvez uma cratera. Todos estão lateralizados e caminham para a esquerda. Dispostos em faixas. Museu Britânico. Foto do autor da dissertação.

Whatever Greeks receive from barbarians, they transform this into a better result (Platão, *Epinomis*, 987d). (Sarah Morris (DAIDALOS, Cap. 13) ⁵¹).

Alguns significados e consequências do termo “orientalizante”. Nesta frase citada como sendo de Platão, temos já a indicação que a diferença entre “Ocidente” e “Oriente” é muito antiga. Se a Grécia é o modelo de primeira civilização ocidental, a Mesopotâmia será o modelo a partir do qual os Helenos

constituem sua identidade. E o grego será definido como aquele que não é o outro, aquele que fala uma língua que não é bárbara, que possui um modelo de sociedade e política diferentes do padrão. O padrão no século sétimo era o mesopotâmico. A partir do século VI a.C., com as guerras médicas (é curioso pensar que Heródoto não distinguia Medos e Persas), os gregos irão adotar uma posição contrária à tudo que for mesopotâmico. Mesmo a Jônia, que recebeu de forma mais clara e intensa estes contatos mesopotâmicos no século VIII e VII, será tida como um lugar de “luxúria” e “vaidade”. A arqueologia usa este conceito para definir um período histórico e o termo é aplicado aos estudos iconográficos em cerâmica, a cerâmica orientalizante.

Beazley irá utilizar o conceito da seguinte forma, dizendo que:

⁵¹ Sarah Morris (DAIDALOS, Cap. 13 – “Greeks” and “Barbarians”: The Origins of Orientalism). Apesar da autora considerar ser um texto de Platão, possivelmente é de Felipe de Opus, um contemporâneo e membro da escola de Platão. Segundo os SUDAS e Diógenes Laércio, iii. 37, 46. Opus teria transcrito as leis de Platão em 12 livros, este seria o 13.

...in the Protogeometric and Geometric styles the technique is usually no more than dark paint on a light ground. 'Orientalizing' is the name given to the next style, produced in a variety of techniques, under growing eastern influence from about 700 BC.

Some Greeks, among them the Athenians, outlined their figures on pottery, as they might have painted them on walls. Others, initially the Corinthians, incised detail on the silhouette of figures with a sharp tool, as

they might have chased decoration on metal.

Figura 162 - Vaso de bronze. Assírio-Kassita, XIII- X a.C. Gravuras na superfície. Uma árvore no eixo do afrontamento de dois bois em ambos os lados. Um preenchimento floral na base. Museu Britânico. Foto de Max Himer.

For a century or more, depending on where they lived, Greeks developed city-states, some under powerful tyrants, and gained access to more eastern 'luxury' goods. From small, portable objects, for example, of metal or ivory, they took common decorative motifs and adapted them to their own needs. Enjoyment of eastern luxuries was, however, restricted from the mid-6th century, after which the Persians began to conquer Greek settlements in the east, and even to threaten Greeks at home.⁵²

Através das fontes em cuneiforme acádico da Assíria poderemos compreender um pouco mais algumas questões até então insolúveis. Isto não significa que avançamos

⁵² The Beazley Archive: www.beazley.ox.ac.uk/pottery/techniques/orientalizing.htm.

Tradução pelo autor da dissertação: “no estilo protogeométrico e geométrico a técnica normalmente apenas a pintura preta em um fundo claro. ‘Orientalizante’ é o nome dado para o próximo estilo, produzido em uma variedade de técnicas, sobre a crescente influência oriental em torno de 700 a.C. Alguns gregos, entre eles os atenienses, delineavam suas figuras na cerâmica, da mesma forma como possivelmente as pintavam nas paredes. Outros, inicialmente os coríntios, faziam incisões em detalhes das silhuetas das figuras com uma ferramenta de ponta dura, da mesma forma que possivelmente trabalhavam os metais. Por um século ou mais, dependendo de onde viviam, os gregos desenvolveram cidades-estado, algumas sobre o controle de poderosos tiranos, e conseguiram ter acesso aos mais luxuosos produtos orientais. Em relação aos objetos pequenos e portáteis, por exemplo o metal ou o marfim, eles pegaram motivos decorativos comuns e adaptaram para suas próprias necessidades. O gosto pelas luxúrias orientais foi, como sempre, restrito no século VI a.C., depois que os Persas começaram a conquistar os estabelecimentos gregos no oriente e até mesmo expulsar os gregos para casa”.

para fora do campo das hipóteses. Mas, alguns detalhes parecem inquestionáveis. Por exemplo, a presença dos Jônios nos textos Assírios do século VII a.C.

3.3 CONTATOS ENTRE ASSÍRIOS E GREGOS – FONTES ACÁDICAS

“Conheci o que ignoram os gregos: a incerteza.”, Jorge Luis Borges.⁵³

Figura 163 - Relevo assírio. Nínive. 645-635 a.C. Detalhe da cidade Hamanu, no Elam, sendo sitiada em torno de 648 a.C. Prisioneiros de guerra estão sentados e usam faixas na cabeça. Na parte superior, à esquerda, uma fogueira. Algo como um alimento em forma de círculo parece ser aquecido no fogo por uma personagem ajoelhada. No canto direito dois personagens seguram um vaso e parecem gesticular. Foto do autor desta dissertação. Museu Britânico.

Muitos helenistas e assiriólogos ainda receiam analisar Gregos e Assírios conjuntamente. As fontes em acádio assírio do século VII a.C. ainda estão por ser desvendadas no seu conjunto. E é importante salientar que não podemos realmente falar em gregos⁵⁴ no século VII a.C. O que hoje chamamos Grécia iniciava uma etapa que alterou a maneira pela qual os pintores de vaso da Jônia e das Cíclades elaboravam suas obras. Até então temos um período Geométrico na cerâmica.

⁵³ A loteria da Babilônia, Texto extraído do livro "Ficções", Editorial "Livros do Brasil" — Lisboa, Portugal, 1969, pág. 65, traduzido do original "Ficciones" por Carlos Nejar.

⁵⁴ Vale lembrar que “grego” é uma palavra romana e no século VII não podemos sequer pretender uma unidade como notamos no século VI. Podemos falar em “helênicos” com diversos dialetos diferentes.

Agora, juntamente com o início do aparecimento das inscrições em grego, juntamente com rápido desenvolvimento de sua escrita, temos um giro(ou momento, período) orientalizante quando a Grécia receberá o acréscimo de motivos mesopotâmicos na pintura de seus vasos, e também em outros suportes, como por exemplo a panóplia hoplítica, com suas características assírias. Nesta fase, alguns falantes do idioma grego localizados na costa da Turquia eram denominados Jônicos.

Este autor concorda com alguns colegas, num discurso já tradicional, de que é mesmo difícil entender o que significaram os Assírios para os Gregos, pois estes não tinham uma escrita amplamente difundida no século VII a.C, as primeiras inscrições gregas apareceram apenas no século VIII e início do VII. Mas, por outro lado, um arqueólogo não pode se furtar da documentação mesopotâmica quando irá trabalhar com o século VII a.C. Com seu devido cuidado, serão analisados documentos gregos e assírios. As fontes textuais gregas do século VII, como, por exemplo, Arquíloco de Paros, ou as fontes assírias que citam os gregos jônicos, do VIII ou do VII século, serão importantes para um tratamento mais adequado sobre os motivos dos vasos Melianos, principalmente da Ânfora de Apolo.

Figura 164 - Rara pintura mural assíria. 850 a.C. Um carro sendo puxado por dois cavalos e conduzido por um homem barbado. As crinas dos cavalos brancos são azuis. Três linhas de um texto em acádio assírio no alto da imagem. Palácio de Til Barsip, na Síria. Museu Britânico. Foto do autor da dissertação.

Se, para os gregos não há nos textos que conhecemos (a grande maioria do século VI e V) uma presença Assíria, temos uma presença jônica nas inscrições em cuneiforme acádico assírio.

O documento que segue é muito importante, pois estamos discutindo os “mercenários” gregos, como é o caso de Arquíloco, de Paros.

Segundo Christina Tsouparapoulou⁵⁵, é uma carta escrita em torno de 730 a.C por um membro do império assírio:

*“Kurdi-Aššur-lāmur – an official of the Assyrian empire who was possibly stationed around the areas of **Tyre** and **Sidon** – addressed to the Assyrian king, is the earliest known reference to the Aegean in Neo-Assyrian sources. In this letter the ‘Ionians’ (“KUR.ia-ṛú ʾna-a-a”) are treated as enemies and perceived as a threat at least for the district Kurdi-Aššur-lāmur was in charge of.”*

Vamos à tradução de Tsouparapoulou:

⁵⁵ Publicado na Internet por Christina Tsouparapoulou. URL for this entry: http://www.aakk1.helsinki.fi/melammu/database/gen_html/a0001541.php

NL 69 (ND 2370)⁵⁶:

To the king my lord,

your servant Qurdi-Aššur-lāmur:

*The ‘**Ionians**’ have [a]ppear[ed].*

They have battled at the city of [Samsim][uruna?],

at the city of Hārī[su], and at the ci[ty of ...].

A ca[valryman] [c]ame to the city of [Dana][bu?] (to report this to me).

I gathered up regular soldiers and conscripted men

and went after them. Not anything

did they (the Ionians) carry away. As soon as they [sa]w

my soldiers they [fled] on their boats. In the midst of the sea

they [disappeared]. After my [...]

...

... at the harbor of the city of ...

Just me (?), before I go up to ...

The city of Danabu

I shall accomplish. The Itu’ayans

⁵⁶ Original transliterado:

NL 69 (ND 2370):

1 a-na LUGAL [EN-ia]

2 ARAD-ka I.qur-di-aš-šur-IGI

3 KUR.**ia-[ú]-na-a-a** [i-tal-ku-ni]

4 qa-ra-bu ina URU.[sam-si]-m[u-ru-na]

5 ina URU.ha-ri-[\$u-ú ina] UR[U x x x]

6 ú-tap-pi-šu ša-AN[ŠE.BAD-HAL]

7 [i]-tal-ka a-na URU.[da-na?]-[bi]

8 [LÚ*.E]RIM.MEŠ zak-ku-ú ina Š[U.2]

9 [a-š]a-bat a-ta-a[t]-[lak] mi-m[i-ni]

10 [I]a iš-ši-ú [a-ki LÚ*.ERIM]-M[EŠ-ia]

11 [e-mu]r-[u]-ni ina ŠĀ-bi GIŠ.[MÁ]-ME-[šú]-n[u]

12 [e-te-li-ú] qab-li ta-an-ti

13 [ih-tal-qu] [i-da-tú]-u-a x[x]

Observação: O final do texto está faltando; no outro lado do tablete falta o início do texto.

1ç [ina k]a-[a]-ri ša KUR x[x x x]

2ç šu-[tú] [ana-k]u?-ma a-[di] [I]a ina [x x]

3ç e-[lu-ni URU.da-an]-a-b[i]

4ç a-ra-[\$ip-pí] LÚ*.i-tú-’a-[a-a]

5ç [mar ina IGI]-ia [L]Ú*.i-tú-’[a-a-a]

6ç š[a il-la-ku-u-n]i ina ŠĀ-bi lu-še-ši-[bi]

*who are at my side and the Itu'ayans
who [are coming?] I shall settle therein.*

Fonte: NL 69 (ND 2370)

Bibliografia

Rollinger, Robert. "The Ancient Greeks and the Impact of the Ancient Near East. Textual evidence and historical perspective (ca. 750-650 BC)." In: R. M. Whiting (ed.). *Mythology and Mythologies. Methodological approaches to intercultural influences*. Melammu Symposia 2. Helsinki: The Neo-Assyrian Text Corpus Project 2001, 233-264.

Christina Tsouparopoulou⁵⁷

Vamos ao documento, o tablete ND 2370 = NL 69.

⁵⁷ Retirado do site: http://www.aakkl.helsinki.fi/melammu/database/gen_html/a0001541.php

Figura 165. Tablete identificado pelo número ND 2370 / NL 69 - British Museum; foto de Greta Van Buylaere.

Esta carta escrita em torno de 730 a.C. por Qurdi-Aššur-lāmur informa Tiglatpileser III sobre as ações dos Jônios no Levante. É a primeira menção que temos sobre os gregos nas fontes assírias.

A importância de uma introdução se faz latente em vista do ponto de vista comum que encontramos em muitas obras e na opinião de diversos colegas, não cabe aqui citá-los, apenas dizer que é uma opinião tradicional, comum nesta área. Não podemos julgar aqueles que não têm acesso às fontes acádicas.

Apesar de as classificações por períodos serem sempre problemáticas, é importante ressaltar que o período Orientalizante se encontra no mesmo lugar que antes (no século passado) era ocupado pelo antigo “milagre grego”. Isso não significa que a arte mesopotâmica é a reposta para o “milagre”. De forma alguma negamos o caráter inovador da arte grega. Apenas indicamos aqui, neste trabalho, alguns dos indícios possíveis em relação à pintura dos vasos cerâmicos. Assim, se antes não

compreendíamos como um grego poderia ter criado um grifo, um cavalo alado, uma flor de lótus, agora temos alguns dos possíveis modelos que talvez tenham servido de inspiração ou simplesmente um exemplo que tais pintores reproduziram à sua própria maneira. Vale lembrar que os Assírios não pintaram vasos, mas esculpiram pedras em seus relevos palaciais.

Como explicar uma Grécia, cerâmica, que sai de um período Geométrico

Figura 166 - Relevo assírio. 675 a.C. Leão ferido por quatro flechas caminha para esquerda sobre uma linha e sua boca está, possivelmente, expelindo sangue. Talvez a flecha tenha atingido algum nervo da pata esquerda dianteira que está desenhada de forma incomum, o que pode indicar sua imobilidade. Ashurbanipal. Foto de Max Himer.

bastante padronizado e com escolhas figurativas constantes e adentra repentinamente num período “Clássico”, já em pleno desenvolvimento? Os estudos sobre o mundo orientalizante do século VII a.C. buscam alguns indícios para a compreensão desta lacuna. Mesmo assim, apenas algumas características similares serão levantadas, e sempre com muita cautela. Estamos trabalhando com as imagens de alguns vasos e procurando algumas origens dos contatos que proporcionaram seu aparecimento. Quase sempre quando falamos em uma “Grécia” no sétimo século antes de Cristo, estamos apenas pensando em cerâmica grega orientalizante. Não estamos explicando a arte grega, mas sim apenas um dos seus desdobramentos, presentes na cerâmica “meliana”.

A fase “neoassíria” é o momento de maior expansão de um império mesopotâmico antes dos Persas. A Assíria alcançará, por exemplo Chipre e Tarsus. Suas inovações irão servir de modelo para os pintores da cerâmica orientalizante. O carro, os cavalos e seus equipamentos, as vestimentas, entre outros, são alguns dos

exemplos de possíveis origens de preenchimentos. A Assíria emula a Babilônia, mas não notamos o contrário.

Os painéis presentes nos palácios assírios são importantes fontes iconográficas, fontes que não encontramos nos babilônicos. Suas estelas nos apresentam um grupo maior de imagens esculpidas em pedra na forma de relevo em relação aos artefatos de todos os outros produtores de arte na Mesopotâmia. Há uma capacidade narrativa em todos os painéis e contar uma história através de imagens em grandes artefatos nunca foi algo tão bem estruturado como na Assíria. Posteriormente, os persas também adotaram a técnica dos relevos em suas cidades. Os hititas também realizaram trabalhos em painéis que são importantes fontes iconográficas, porém em menor quantidade e num período mais recuado. No século VII a.C., os painéis assírios tornaram-se um modelo para toda Mesopotâmia e muito além dela. Parece também impossível falarmos em rupturas ou fortes continuidades neste momento. Os painéis assírios, com toda sua continuidade iconográfica, que remonta à Suméria, também irão apresentar tipos diferentes em diferentes ocasiões. Os helênicos passarão de um momento geométrico, anterior ao século VIII, para um tempo de absorção dos elementos mesopotâmicos, em todo o século VII e início do VI a.C. Este fator será visível na cerâmica orientalizante.

Os contatos são bilaterais. Babilônicos, Assírios, Jônios, Cílios, Persas. Apesar de suas especificidades, podemos notar que estes desenvolvem as mesmas tecnologias em relação a instrumentos importantes como o arco, o carro, o elmo etc. Outra importante característica em comum, os gestos e, principalmente, proporção dos desenhos dos cavalos como foi demonstrado através das imagens da Ânfora de Apolo.

Apresentamos aqui uma parte do e-mail trocado com Walter Burkert pelo autor desta dissertação em 30/08/2010. A carta é sobre os contatos entre gregos e assírios e a cerâmica “meliana” de Walter Burkert:

[...]Thank you for your letter. I can imagine it is difficult to do Mediterranean and Near Eastern archaeology in Brazil.[...]I, by myself, am doing literature, and history mainly based on literature, but I am not fully competent in archaeology. Still I think the "orientalizing" elements in early Greek art have not received due attention. As to contacts, I now think that the diplomatic interrelations between king Gyges of Lydia and Assurbanipal of Niniveh (about 670) must have been quite important; they opened the continental road, besides the sea route which had been in use all the time. Ionians and Lydians had intensive contacts by that time, and I imagine Gyges' envoys taking Greeks who knew Aramaean (the international language of the time) as interpreters with them on their mission to Niniveh. Greeks had contacts to Syria by sea trade since the

9th century. The Melian vases seem to be connected with Delos; we could also imagine an "Artemisian" connection Delos-Ephesos-Asia in the 7th century
[...]

A conexão com a Lídia e a Lícia, da Jônia com o Mediterrâneo, são fundamentais para a compreensão do universo em volta da cerâmica “meliana”. A Assíria esteve sempre em contato com essas regiões.

Figura 167 - Detalhe de vaso "meliano" de Renéia. Leão caminhando sobre uma linha. Possível incisão na perna. Presença de tinta vermelha no corpo e na juba do leão. Sua cauda está elevada, como o tipo assírio. Outros preenchimentos acompanham esta personagem felina que tem a boca aberta e mostra um dente. Corpus 13.

O impacto maior que a arte grega recebeu no séc. VII a.C não aparece nos textos, a não ser de forma indireta. Assim temos a oportunidade arqueológica de buscar contatos que sejam pertinentes, o que nos faz entender que não será na Babilônia que buscaremos estes contatos, mas sim na Assíria, a grande “potência” do sec VII.

A derrocada da Assíria acontece em 612 a.C. com o fim do cerco a Nínive. Os últimos exércitos sucumbirão em 604 a.C. O período temporal em que a cerâmica “meliana” está datada gira entre 670a.C (mínimo 630 a.C.) até 580 a.C. (mínimo 570 a.C.).

A cauda do leão da fig.167 está elevada. Apesar de encontrarmos algumas exceções nos vasos de Renéia, esta característica:

...emprunt aux lions assyriens, la queue levée, qui prédomine dans cet atelier, avec seulement quelques exceptions...

(ZAPHIROPOULOU 2003: 22)

3.4 AS FONTES TEXTUAIS E SEUS PROBLEMAS

Ὅμηρος ἄξιος ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ῥαπίζεσθαι καὶ Ἀρχίλοχος ὁμοίως.⁵⁸ Heráclito, fragmento 39.

Figura 168 - Relevo assírio. Nínive. 645-635 a.C. Detalhe da cidade Hamanu, no Elam, sendo sitiada em torno de 648 b.C. Há sinais de fogo abaixo do guerreiro que procura romper com uma ferramenta pesada a estrutura dos muros. Outro guerreiro à direita utiliza um tipo de martelo para quebrar o muro. Museu Britânico. Foto do autor da dissertação.

Arquíloco de Paros é o léxico mais adequado para o tratamento dos elementos figurados na cerâmica “meliana”. Mesmo assim não podemos garantir que aquilo que o pintor elaborou tem alguma relação com o texto do poeta. É provável, a cerâmica foi encontrada em Paros em grande quantidade e, cronologicamente, se localiza no século VII a.C. Apesar disto seus fragmentos são coletados através de textos de autores posteriores, como é o caso de Sexto-Empírico, por exemplo. Hesíodo e Homero são tradições orais talvez mais antigas, porém assim como Arquíloco, seus textos foram decodificados e escritos um pouco depois da produção dos vasos “melianos”. Parmênides, Heráclito, Platão, Tucídides, Heródoto e outros, são posteriores ao artefato, mas podem ser úteis. Caio Plínio Segundo, ou simplesmente Plínio, o Velho, é um autor

⁵⁸ “Homero merecia ser expulso dos certames e açoitado, e Arquíloco igualmente”, Heráclito, fragmento n.39 (Diógenes Laércio).

romano do século I d.C. que escreveu sua *Naturalis Historia*, que é uma enciclopédia do mundo antigo. Porém, Plínio é muito posterior ao artefato e deve ser usado com cautela. É utilizado por esta pesquisa não como um documento, mas como uma curiosidade.

Homero e Hesíodo certamente são fundamentais. Os poetas fornecem o léxico, através de seus textos podemos desenvolver um vocabulário para a análise da cerâmica orientalizante. Os textos que tratam de um universo cronologicamente mais próximo do artefato são importantes.

Vale lembrar que o texto aqui é visto como mais uma fonte, que nos auxilia na análise das imagens figuradas nos vasos. Como os vasos “melianos” são fabricados provavelmente no mesmo momento em que a escrita grega começa a se estabelecer, são uma importante fonte documental. Esta fonte iconográfica “meliana” registra um momento de muitos contatos com a Mesopotâmia, contatos estes que não aparecem nos primeiros textos gregos, quase sempre posteriores ao século VII a.C.

Além disso, temos a problemática de tratar com tipos diferentes de materiais, neste caso, texto e cerâmica. Nunca devemos esquecer que são universos diferentes, que não precisam ser concordantes. As diferentes artes se relacionam muitas vezes, mas muitas vezes isso não ocorre. Por exemplo, é impossível saber se o oleiro que fabricou uma ânfora era letrado ou seguia uma corrente oral que foi posteriormente formatada no texto que conhecemos de Homero.

A questão que será explicitada agora é controversa e gera alguma polêmica. Para o autor desta dissertação não há dúvidas em relação a riqueza que a arqueologia poderá obter utilizando duas fontes textuais distintas. Falo das relações entre o mundo grego (helênico) e o mundo mesopotâmico (Babilônia e, principalmente, Assíria).

Qual é o problema: não temos fontes escritas gregas do século VII a.C., mas, temos fontes acádicas⁵⁹. Esta difícil tarefa também é uma das mais belas. Afinal, se as coisas difíceis são belas, isto é belíssimo.

A relação linguística de difícil rastreamento é ressaltada por Burkert (1992: 34):

"The clearest and most enduring evidence of cultural influences is embodied in language. What Christianity, Roman civilization, and Greek intellectual and artistic culture have meant for the West still speaks to us from our present language. The different picture presented by the Greek

⁵⁹ O autor desta dissertação iniciou estudos alguns anos atrás, de forma sistemática, fazendo parte de um grupo de estudos acádicos na Letras-USP. GEA – Grupo de Estudos Acádicos. E-mail: geausp@hotmail.com

*language - the impression of indigenous purity untroubled by external influences - is used, with some apparent justification, as an argument against the existence of profound eastern influences: Close cultural contacts with the Semitic East, it is argued, would be betrayed in an abundance of foreign and borrowed Semitic words. The lack of Semitic borrowings in Greek is offered as proof of the lack of any such contact. **BUT, the situation is not so clear-cut. There are at least some reconized Semitic loan-words in pre-Hellenistic Greek, including such important ones as 'mnea/mna', mina, the basic unit of weight and hence of currency; 'kanon', measuring rod, hence ruler and standard in general; 'deltos', writing tablet, with its wax, 'malthe'. They provide the clearest evidence one could want for traffic of trade, craftsmen, and writing in the orientalizing period.***" (grifos do autor desta dissertação).

Burkert mostra o problema do lugar comum quando lidamos com essas questões e exemplifica sua posição com algumas relações (seguras) entre o acádico e o grego. Também não posso dizer que ele está completamente correto, são possibilidades que meu trabalho procura analisar.

Além disso, o grande fator que explica esta minha escolha será este: o impacto maior da arte mesopotâmica nos textos gregos aparece apenas após o séc. VII e, principalmente, o VI e V sécs. Sempre teremos referencias posteriores ao mundo mesopotâmico, mas será sempre de forma mitificada. Hiperbóreos, terra dos Grifos, terra dos Gigantes e das Amazonas.

Outro ponto é o fato de que os Assírios foram o grande império do século VII a.C. Sabemos que os gregos da Jônia, local de contatos para a cerâmica “meliana” e uma região importante para esses estudos, foram citados nos textos assírios. Jônios e Assírios possuem, portanto, contatos confirmados pelos textos. Os únicos que escreviam, e não era pouco, foram os assírios, nesta época.

Temos, portanto os helênicos entrando em contato com uma arte milenar, que desde 3300 a.C. conhecia a escrita cuneiforme. No século VII a.C. nota-se uma sistematização quase ‘geométrica’ do uso dos sinais cuneiformes pelo assírios.

Outra questão, que não é de menor importância e também é levantada por este autor, é um fato particular interessante. Os helênicos absorveram a fonte textual neobabilônica. Portanto seus textos, quando falam indiretamente da Mesopotâmia, estão refletindo textos neobabilônicos, e não assírios. Isto significa, e é de grande

importância, que os textos assírios do século VII a.C. podem ser úteis para a compreensão do mundo mesopotâmico figurativo que atingiu a Grécia iletrada. A arqueologia é a única ciência que pode ter alguma autoridade para compreender esta questão, pois, ela deve se abster dos textos, sem esquecer que eles são uma fonte de dados.

Figura 169 - Estela neobabilônica de mármore preto do reinado de Marduk-apla-iddina II. Aproximadamente 710 a.C. Foto de Max Himer.

Em resumo, temos contatos com assírios não documentados pelos gregos que irão repercutir em sua maneira de figurar os vasos. São os famosos motivos orientalizantes que aparecem nos vasos “melianos”, além de diversos outros tipos cerâmicos, como o coríntio. Não é possível dizer qual tipo cerâmico recebeu estes contatos primeiro, talvez seja algo comum.

Por fim, não podemos deixar de indicar algo que nossas pesquisas anteriores permitiram ver. O império assírio do século VII a.C. é o maior império mesopotâmico, e talvez o maior até a chegada de Alexandre, o Grande. A Babilônia em uma fase anterior

ao império assírio teve um grande destaque político, porém, no campo das construções imagísticas, dos relevos, dos painéis, das obras de arte (excluindo aqui os textos), terá um impacto menor que o das obras assírias, que os relevos assírios. Os gregos não acabaram com o maior império Mesopotâmico antes dos Persas, eles acabaram, e tiveram contatos “textuais” com o império com conflitos políticos da Neobabilônia. Após o império Assírio, não apareceram impérios duradouros na Mesopotâmia.

Resumindo, a forma de figurar na arte neobabilônica é algo já encontrado na babilônica anterior. No entanto, a neoassíria possui movimentos artísticos e figurativos próprios, mudanças em relação à Assíria anterior ao império neoassírio.

O que atinge a forma de se conceber imagens (talvez não pelos textos, mas eles certamente ajudarão a entender o mundo mesopotâmico que atingiu os gregos do século VII) é o movimento orientalizante proveniente, por exemplo, de imagens que estiveram

Figura 170 - Alabastro neoassírio. Preenchimentos florais. Entre outros, flores de lótus fechadas e abertas. Reino de Senaqueribe. 704-681 a.C. Nínive. Museu Britânico. Foto de Max Himer.

presentes no universo imagético do império Assírio. Adotamos a tese “Assíria” de Akurgal (AKURGAL: 1965) e outros, mas não podemos esquecer outros tipos figurativos, como é o caso dos Urartuanos, e principalmente, dos Citas. Aqui procuramos não utilizar argumentos baseados em fenícios ou hititas. Não desconsideramos a importância destes contatos, principalmente por se tratar de regiões periféricas e que estiveram em contatos com a Mesopotâmia.

3.4.1 HINO HOMÉRICO A APOLO DÉLIO

Neste hino temos uma referência ao deus Apolo e também à ilha de Delos. A Ânfora de Apolo possui muitos elementos cujo vocabulário tem correspondência com este texto do século VII a.C. Utilizamos parte do hino tendo como referência a tradução de Ordep Serra⁶⁰.

Ομηρικοί Ὕμνοι⁶¹

Εἰς Ἀπόλλωνα [Δήλιον]

μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἐκάτοιο⁶², [1]

ὄντε θεοὶ κατὰ δῶμα Διὸς τρομέουσιν ἰόντα:

καὶ ῥά τ' ἀναΐσσουσιν ἐπὶ σχεδὸν ἐρχομένοιο

πάντες ἀφ' ἐδράων, ὅτε φαίδιμα τόξα⁶³ τιταίνει.

Lembrarei — nunca hei de olvidar — Apolo asseteador,

Que no paço de Zeus, rompante, faz estremecer os deuses

E erguer-se de sobressalto, à sua aproximação,

Todos as sedes deixando, quando o arco brilhante distende:

Λητὼ δ' οἷη μίμνε παρὰ Διὶ τερπικεράνῳ, [5]

ἥ ῥα βιόν⁶⁴ τ' ἐχάλασσε καὶ ἐκλήισσε φαρέτρην⁶⁵,

⁶⁰ A tradução de Ordep José Trindade Serra, *Hino a Apolo Délio*, está disponível em [www.ordepserra.wordpress.com].

⁶¹ Hino Homérico - Texto original em grego retirado do site público PERSEUS.

⁶² A palavra **ἐκάτος** significa “atirar”, “trabalhar”, à distancia (Ingles: far-shooting, far-working, subst., the far-worker); é o epíteto de Apolo no início da *Ilíada*; cf. ἐκάεργος, ἐκατηβόλος.

⁶³ A palavra **τόξον** significa “arco”. τόξα τιταίνειν é “atirar com o arco”, “tensionar o arco”. τόξου ῥῶμα quer dizer “Persas” e o termo se opõe a λόγχης ἰσχύς que era o “lanceiro grego”.

καί οἱ ἀπ' ἰφθίμων⁶⁶ ῥῶμων⁶⁷ χεῖρεςσιν ἐλοῦσα
τόξα κατεκρέμασε πρὸς κίονα πατρὸς ἐοῖο
 πασσάλου ἐκ χρυσεύου· τὸν δ' ἐς θρόνον⁶⁸ εἷσεν ἄγουσα.

Apenas Letó fica firme ao lado de Zeus que ama os raios. [5]

Ela vem e relaxa a corda, e logo lhe cerra o carcás,
 Que após retira dos ombros robustos do deus
 E o arco em coluna do paço paterno lhe colga
 Em áureo cravo — e o leva a sentar-se num trono.

τῷ δ' ἄρα νέκταρ ἔδωκε πατὴρ δέπαϊ χρυσεῖῳ [10]
 δεικνύμενος φίλον υἱόν· ἔπειτα δὲ δαίμονες ἄλλοι
 ἔνθα καθίζουσιν· χαίρει δέ τε πότνια Λητώ⁶⁹,
 οὐνεκα τοξοφόρον καὶ καρτερὸν υἱὸν ἔτικτε.

Em taça de ouro, o pai oferece o néctar,
 O amado filho acolhendo. Só então os outros divinos
 Se assentam — e a Dama Letó se alegra de ter parido
 Um filho forte que sabe portar o arco.

χαῖρε, μάκαιρ' ὦ Λητοῖ, ἐπεὶ τέκες ἀγλαὰ τέκνα,
Ἀπόλλωνά τ' ἄνακτα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν, [15]

⁶⁴ βίον significa “arco” ou “vida”. “ὁ ἐπὶ Κρόνου βίος (Aristot. Const. Ath. 16.7)” – a Época (vida) de ouro de Cronos.

⁶⁵ φαρέτρην é “aljava” para flechas.

⁶⁶ ἰφθίμων significa “forte, robusto”.

⁶⁷ ῥῶμος é o ombro com a parte superior do braço, o tronco. Para “ombro” utiliza-se πρυμνότατος ou πρυμνὸς ῥῶμος.

⁶⁸ Θήρα significa “caçadora de feras selvagens”.

⁶⁹ πότνια significa “rainha, senhora”. πότνια θηρῶν significa “rainha das feras selvagens”, “rainha dos animais”, é um epíteto comum para Ártemis.

τὴν μὲν ἐν Ὀρτυγίῃ, τὸν δὲ κραναῇ ἐνὶ Δῆλῳ,
κεκλιμένη πρὸς μακρὸν ὄρος καὶ Κύνθιον ὄχθον,
ἀγχοτάτω φοίνικος⁷⁰, ἐπ' Ἴνωποιο ῥέεθροις.

Salve, ditosa Letó! Esplêndidos filhos gerastes:
Apolo soberano e Ártemis sagitária,
Esta na Ortígia, aquele na pétrea Delos,
No magno monte Cinto, em que tu te reclinastes,
Bem perto de uma palmeira, junto às correntes do Inopo.
[...]

ἀλλὰ σὺν Δῆλῳ, Φοῖβε⁷¹, μάλιστ' ἐπιτέρπειαι ἦτορ,
ἐνθα τοι ἐλκεγίτωνες⁷² Ἰάονες ἡγερέθονται⁷³
αὐτοῖς σὺν παίδεσσι καὶ αἰδοίης ἀλόχοισιν.
οἱ δέ σε πυγμαχίῃ⁷⁴ τε καὶ ὀρχηθμῷ⁷⁵ καὶ ἀοιδῇ⁷⁶
μνησάμενοι τέρπουσιν, ὅτ' ἂν στήσωνται ἀγῶνα. [150]

Mas o máximo deleite é em Delos que tu desfrutas,
Quando os jônios lá se juntam, de túnicas roçagantes,
Trazendo consigo os filhos e as castas esposas suas
E te comprazem com lutas, danças e cantos, dêś que
Seus jogos aí promovem a fim de te celebrar .

φαίη κ' ἀθανάτους καὶ ἀγήρωξ ἔμμεναι αἰεὶ,
ὅς τόθ' ὑπαντιάσει', ὅτ' Ἰάονες ἀθρόοι εἶεν:
πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν, τέρψαιτο δὲ θυμὸν
ἄνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους⁷⁷ τε γυναῖκας

⁷⁰ φοίνικος significa “palmeira” e a raiz Φοῖνιξ significa “Fenícios”.

⁷¹ Φοῖβε – clara, brilhante.

⁷² ἐλκεγίτων – vestindo uma longa túnica. ἐλκεγίτωνες Ἰάονες é um epíteto para os Jônios (Hom. Il. 13.685).

⁷³ ἡγερέθονται - reunir, encontrar

⁷⁴ πυγμαχίῃ - jogar, boxear

⁷⁵ ὀρχηθμῷ - danças

⁷⁶ ἀοιδῇ - cantos

νηάς τ' ὠκείας ἢ δ' αὐτῶν κτήματα πολλά. [155]

Imortais os julgaria, e imunes sempre à velhice,
Quem quer que presenciasse o ajuntamento dos jônios:
Sua graça sentiria, no íntimo se alegrando,
Só de ver esses varões e damas de bela cintura,
E suas céleres naus, e sua grande opulência; [155]

πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὅου κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται,
κοῦραι Δηλιάδες, ἑκατηβέλεταιο θεράπναι:
αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ' πρῶτον μὲν Ἀπόλλων ὑμνήσωσιν,
αὗτις δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν [160]
ῥυμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῦλ' ἀνθρώπων.
πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστὴν
μιμεῖσθ' ἴσασιν: φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος
φθέγγεσθ': οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ᾠοιδή.

Maravilha inda maior, que merece fama eterna,
São as donzelas de Delos, as servidoras do Arqueiro!
Em coro, depois de Apolo ter hineado, primeiro,
Letô em seguida, e Ártemis, a Flecheira,
Recordam-se dos varões e das mulheres de outrora: [160]
Hino lhes cantam de encanto, glória de estirpes humanas.
Elas de todas as gentes as línguas, com seus sotaques,
Sabem no certo imitar: qualquer que ele mesmo fala
Creria — tão clara a todos a sua bela cantiga!

ἀλλ' ἄγεθ' ἰλήκοι μὲν Ἀπόλλων Ἀρτέμιδιζύν,
χαίρετε δ' ὑμεῖς πᾶσαι: ἐμεῖο δὲ καὶ μετόπισθεν
μνήσασθ', ὅπποτε κέν τις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
ἐθάδ' ἀνείρηται ξεῖνος ταλαπεῖριος ἐλθών:

⁷⁷ καλλιζώνους - belas cintas, corpete.

ὦ κοῦραι, τίς δ' ὑμῖν ἀνὴρ ἥδιστος ἀοιδῶν
 ἐνθάδε πωλεῖται, καὶ τέφ' τέρπεσθε μάλιστα; [170]
 ὑμεῖς δ' εὖ μάλα πᾶσαι ὑποκρίνασθαι ἀφήμως:
 τυφλὸς ἀνὴρ, οἴκεϊ δὲ Χίῳ ἐνι παιπαλοέσση
 τοῦ μᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί.
 ἡμεῖς δ' ὑμέτερον κλέος οἴσομεν, ὅσσον ἐπ' αἶαν
 ἀνθρώπων στρεφόμεσθα πόλεις εὖ ναιεταώσας: [175]
 οἱ δ' ἐπὶ δὴ πείσονται, ἐπεὶ καὶ ἐτήτυμόν ἐστιν.
 αὐτὰρ ἐγὼν οὐ λήξω ἐκηβόλον ⁷⁸Ἀπόλλωνα
ὑμένεων ἀργυρότοξον, ὃν ἠύκομος ⁷⁹τέκε Λητώ.

Assim Apolo me seja propício, e com ele Ártemis,
 Como vos saúdo, moças! Vós também de mim, mais tarde,
 Lembrai-vos, quando um nativo, ou cansado peregrino
 Aqui chegando de longe, vos fizer esta pergunta:
 “Quem é, para vós, ó moças, o homem que excele em cantos
 Dentre os poetas daqui ? Qual o que mais vos agrada?” [170]
 Todas vós lhe contestai, sem falta, de nós falando:
 “É um homem cego que mora na ilha escarpada de Quios;
 Todos os seus cantares sempre serão os melhores .”
 E nós também vossa fama espalharemos, enquanto [175]
 Volvermos os nossos passos a bem povoadas urbes.
 Todos hão de crer em nós, pois isso é bem verdadeiro.
 Não cessarei de cantar Apolo que fere longe,
 Senhor do arco de prata, que teve Letó pulcrícoma

⁷⁸ ἐκηβόλον – aquele que atira de longe, que atinge seus objetivos. É um epíteto para Apolo.

⁷⁹ ἠύκομος – de belos cabelos. É um epíteto para divindades e mulheres importantes.

3.4.2 – Arquíloco de Paros – o Léxico e a Fábula

“Está na fábula a imitação da ação. Chamo de fábula a reunião das ações; caráter, aquilo segundo o que dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação; ideias, os termos que empregam para argumentar ou para manifestar o que pensam”⁸¹

Arquíloco, um poeta de Paros do século VII, talvez uma possível testemunha deste tipo cerâmico, o “meliano”. Há certa coincidência entre os animais figurados nos vasos e os animais que aparecem nas fábulas (αἴνος - *aînos*).

Outros autores da antiguidade são famosos pelo uso de animais para a descrição do comportamento e dos caracteres humanos como, por exemplo, Homero, Ésquilo e Simônides. Segundo Corrêa, “embora quase todos os poetas gregos antigos apresentem imagens de animais em seus poemas, é possível que, como ocorre na iconografia arcaica, a importância da figuração animal no período arcaico seja comparativamente maior do que nos períodos subsequentes”⁸². Tal característica coincide com algo que encontramos figurados nos vasos do VII. Há uma preferência por iconografias de animais irracionais, onde temos o tipo cerâmico jônico *Wild Goat* que apresenta uma constância na variedade de animais apresentados e também uma exclusão de figuras humanas. Vale lembrar que no tipo cerâmico do período geométrico encontramos estilizações na representação das personagens humanas. Será a partir do século VII que

⁸⁰ Fotografia de parte do léxico de Arquíloco retirado do livro de Amédée Hauvette *Archiloque – Sa vie et ses poésies – Um Poète Ionian du VIIe Siècle*. Em vermelho ressaltamos a palavra ‘*Oikos*’. Éditeur Albert Fontemoing. Paris, 1905.

⁸¹ Aristóteles. *Poética*, pág. 36. Tradução de. Os Pensadores. Editora Nova Cultural. São Paulo, 1996.

⁸² Corrêa, Paula da Cunha. *Um bestário arcaico: animais em Arquíloco de Paros*. Pág. 1. Tese Livre-docência. Universidade de São Paulo. Março 2008.

o desenho das figurações humanas começará a apresentar detalhese anatômicos precisos como a abertura de uma boca, a variação da posição dos pés, mãos etc.

Ao lado do mundo helênico temos uma interessante característica nos relevos assírios (VII a.C.) da Mesopotâmia: começa a aparecer uma sinalização de elementos na musculatura dos personagens figurados. De toda forma, nas figurações de animais há sempre um cuidado com detalhes minuciosos. Se o rei e seus súditos são representados de uma forma quase padronizada, outros animais, como, por exemplo uma leoa, irá aparecer nestes relevos com muita expressividade e até certa dor. Ainda não há o pathos grego, mas certamente alguma intenção em expressar sentimentos como vemos claramente nas imagens em que uma leoa está cravada por flechas.

Não podemos afirmar sobre a função dos animais não humanos presentes nas imagens figuradas nos vasos melianos. Contudo a utilização destas personagens é comum em narrativas homéricas onde há um ensinamento através das metáforas. Odisseu é o herói de muitos *aînoi* : πολύαιν' Ὀδυσσεῦ ⁸³ .

Ainda segundo Corrêa *aînos* seria “uma palavra mais antiga e poética que, no entanto, não entrou em desuso quando “*logos*” começou a ser empregado no século V a.C., talvez devido à circulação de fábulas em prosa atribuídas a Esopo. Aristóteles, por exemplo, faz uso indiscriminado dos dois termos: refere-se ora aos *lógoi* (*Pax* 129) ora *aînoi* (*Av.* 651-3) de Esopo”⁸⁴.

⁸³ Homero, Odisseia. XII:184. (texto integral em grego: <http://el.wikisource.org>)

⁸⁴ Corrêa, Paula da Cunha. *Um bestário arcaico: animais em Arquíloco de Paros*. Pág. 4. Tese Livre-docencia. Universidade de São Paulo. Março 2008.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

On a beacuoup essayé d'établir des rapports entre um certain nombre de mithes grecs et des mythes soit hittites, soit babyloniens. Bien que ma connaissance des mythes du Proche-Orient ancien soit très superficielle – j'ai simplement lu les textes – je pense que, s'il y a des ressemblances, elles ne sont pas beaucoup plus grandes que paer rapport à d'autres grandes civilisations très différentes – d'Amérique précolombienne ou d'Afrique. Jean Pierre Vernant. L'Orient Ancient et Nous. (1998, 196).

As relações entre o mundo helênico – artefatos cerâmicos da Jônia e Cíclades- e a Mesopotâmia – principalmente relevos assírios – são maiores do que se supunha no século passado. As semelhanças entre a proporção dos desenhos pintados na América pré-colombiana e a Mesopotâmia (mesmo se buscarmos qualquer cronologia ou região) são infinitamente maiores que entre a Jônia e a Assíria. Os contatos entre Jônios e Assírios são prováveis e a documentação assíria revela isto.

Os estudos sobre a Ânfora de Apolo levaram a um levantamento de questões que estimulam um estudo maior sobre pontos específicos, como, por exemplo, a música.

As relações iconográficas entre o artefato principal e os outros vasos “melianos” da fossa de purificação de Renéia demonstram um universo comum, com muitos elementos semelhantes de um mesmo repertório iconográfico.

Alguns detalhes nos levam a crer que a Ânfora de Apolo não foi produzida no mesmo ateliê dos vasos de Renéia. Por exemplo, os tipos de pássaros podem indicar uma diferença entre este grupo de vasos e a referida ânfora.

A Ânfora monumental de Apolo é um artefato produzido por um pintor que planejou muito bem a obra. Este modelo iconográfico com uma ação de luta hoplítica ladeado por personagens femininas será reproduzido por outros tipos cerâmicos de datação posterior.

Os preenchimentos são muito comuns neste tipo cerâmico e possuem diferenças em relação ao tipo coríntio, e também muitas características comuns, como a utilização do vermelho, o uso de incisões e todo o repertório iconográfico com a exceção do protome de grifo nas cabeças dos cavalos figurados na Ânfora “meliana” de Apolo. Um protome de grifo é um motivo comum aos relevos assírios do século VIII e VII a.C.

Muitos dos outros motivos, como a flor-de-lótus, também parecem ser provenientes da Assíria. Elementos pintados nos vasos “melianos” fazem desses artefatos suportes para uma mistura de elementos originais de uma época anterior, o período cerâmico geométrico e elementos tipicamente orientais mesopotâmicos do tão falado período orientalizante. Assim, podemos tipificar este artefato produzido na região do Mediterrâneo e Jônia, com uso de uma terminologia proveniente da literatura cronologicamente próxima ao objeto analisado, como sendo um *μιξοβάρβαρος*⁸⁵ (mistobárbaros). Os “barbaros” são representados, por exemplo, por grifos, por motivos florais e pela proporção no desenho de algumas figuras, principalmente os cavalos da Anfora de Apolo. Porém, não podemos afirmar que no momento da produção desses artefatos o conceito de “bárbaro” seria utilizado da mesma forma que fariam os autores a partir do século VI. Ou seja, aparentemente no início da instituição da escrita, já temos uma escolha através da adoção do fenício, e não de, por exemplo, o assírio, como fonte para a elaboração da língua que conhecemos como grega. A definição de seu idioma, como não bárbaro, portanto também não assírio, não babilônico ou persa, é importante para a construção de uma identidade, de uma *koiné*.

Essa mesma vontade de se diferenciar é observada nos vasos orientalizantes. A cerâmica de Chios, uma ilha próxima aos centros onde possivelmente se produziu cerâmica “meliana”, apesar de compartilhar de boa parte do repertório, não possui em comum os elementos que são marcantes na cerâmica “meliana”. A estrutura que pode ser compreendida como uma porta é um dos elementos que nunca aparecem na cerâmica de Chios, mas aparece em outros tipos como o Coríntio.

Também é difícil comprovar a hipótese de que os mediterrânicos do sétimo século adotaram primeiramente as imagens assírias, antes do uso e da invenção da escrita grega, que também se inicia no VII a.C. Assim, nos textos gregos encontramos mais elementos da literatura babilônica, a qual parece ter marcado a memória dos autores posteriores de forma mais determinante. As imagens, contudo, indicam certa dependência dos modelos assírios, tanto em relação as proporções quanto em relação aos gestos figurados.

As proporções dos cavalos pintados na Ânfora de Apolo e em alguns vasos de Renéia são muito semelhantes as proporções dos cavalos assírios representados nos relevos de seus palácios. A tese de Akurgal sobre esta semelhança parece ser correta. As

⁸⁵ *Μιξοβάρβαρος* – uma mistura de elementos cicládicos e jônicos com tipos figurativos mesopotâmicos.

fontes textuais assírias, como foi demonstrado, citam os jônicos e isto prova o contato entre ambos.

A terminologia, o léxico, de Arquíloco é uma ferramenta para compreendermos e que favorece esta interpretação. Temos o uso das palavras “tirano” e “rei” de forma ainda não pejorativa e sendo utilizadas indistintamente. As pinturas nos vasos também parecem refletir algum tipo de contato. Se as fontes textuais gregas só começam a aparecer após o VII a.C, as fontes assírias estão no seu auge neste momento e citam os Jônicos. Mesmo se não é o objetivo desta pesquisa e não foi comprovado isto no texto, fica uma impressão de que os textos homéricos podem ser oriundos de uma oralidade do século VIII.

Os estudos sobre a cerâmica “meliana” são complexos e geram perguntas e respostas que justificam sua escolha. Há todo um campo de estudos sobre este tipo cerâmico, que é fundamental para a compreensão da arte grega figurada nos vasos do século VII a.C. Esta arte será a base – juntamente com outros tipos cerâmicos do VII como, por exemplo, o coríntio – da produção cerâmica dos séculos VI, V e IV a.C.

A utilização da técnica de fotografias com o uso do infravermelho parece ser uma possibilidade interessante para obter mais detalhes de pinturas deterioradas ou de traços e detalhes não percebidos na forma convencional de fotografar.

A possibilidade de a estrutura divisória presente nos vasos “melianos” analisados ser uma representação de uma porta é muito significativa por estarmos no início das poleis gregas e este elemento pode querer demonstrar uma casa, uma sinal identificador de uma cidade. Porém, esta hipótese levantada pelo autor da dissertação ainda carece de maiores discussões, e não se procura definir um elemento iconográfico de maneira absoluta. Assim, esta estrutura pode ser uma porta, pode ser uma divisória, pode ser uma outra coisa, e pode ser múltiplas coisas ao mesmo tempo.

Outra questão relevante é a coincidência encontrada entre os epítetos homéricos e as imagens figuradas nos vasos “melianos”. Mesmo se não aceitamos a tese da dependência dos modelos homéricos em relação à pintura dos vasos cerâmicos, parece provável que uma oralidade está sendo compartilhada tanto por Homero quanto pelos pintores do século VII e início do VI. Alguns desses epítetos são Apolo Citaredo, Artemis Potna Theron. O corvo é um animal presente na iconografia de Apolo, o arco nas mãos de Ártemis também faz parte da iconografia de Ártemis e de Apolo.

Arquíloco também possui uma vasta gama de animais citados em seus fragmentos. São os mesmo seres figurados nos vasos “melianos”. Mesmo se pensarmos

em uma independencia do pintor em relação ao texto de Arquíloco, pois não estamos certos de que isso ocorreu, as fontes históricas relatam que Arquíloco, no século VII e VI, foi tão importante quando Homero.

Estas duas coincidências iconográficas em relação aos textos escritos, escritos estes que são posteriores aos artefatos que são o foco desta pesquisa, nos permitem novamente pensar na hipótese de uma datação mais baixa para a origem dos textos Homéricos. Esta pesquisa não trata da cerâmica geométrica que, apesar de emprestar suas características ao tipo orientalizante, não nos apresenta a mesma quantidade de relações com os textos conhecidos, certamente não tanto quanto o que nos mostram os vasos cicládicos orientalizantes “melianos” do século VII a.C.

Como exercício de interpretação, principalmente depois da leitura de Snodgrass, especialmente suas reflexões sobre um prato cerâmico fabricado na ilha de Rhodes, levaram a uma possível interpretação, a qual contraria a tese desse estudioso. Quicá ousada, mas cabe aqui uma breve observação. Esse campo é sempre um pantano, entrar nas interpretações sobre os vasos baseando-se num texto posterior é sempre um risco e a possibilidade de se romantizar não pequena. Querer entender o que o artífice nos diz é quase um “pecado”.

Assumindo esses riscos, após nos abstermos de interpretações mais românticas em todo o texto, aqui pecaremos: a Ânfora de Apolo pode nos querer mostrar o motivo da queda de Tróia.

Explico:

Se o prato de Rhodes (ver *corpus* 34) é o modelo que utiliza o pintor da Ânfora de Apolo para figurar o duelo entre dois hoplitas (campo A2), então podemos tirar algumas conclusões a partir do texto homérico.

Snodgrass (2004: 157), ao comentar o prato de Rhodes, nos diz que o pintor criou algo que contraria Homero. Esta observação curiosa nos fez procurar o texto homérico com a precaução de que os mesmos provêm de uma oralidade que pode não ser a mesma que gerou a pintura dos vasos “melianos”.

O prato de Rhodes possui inscrições que identificam as personagens neste duelo citado. A Ânfora de Apolo parece ser um pouco anterior ao referido prato. Estamos num momento em que a escrita grega começa a aparecer nas inscrições dos vasos. Não podemos ter certeza de que o pintor da Ânfora de Apolo não poderia ter identificado suas personagens com inscrições. De qualquer forma, não há inscrições na cerâmica “meliana”, apesar das suas relações iconográficas com a cerâmica rodiana. O tipo

“meliano” e o rodiano compartilham preenchimentos, e seus ateliês poderiam ser próximos, pois os achados nos indicam estas proximidades.

Supondo que tenhamos as mesmas personagens em ambas as ações, poderíamos pensar que estão pintados Heitor, Menelau e Euforbo.

Para Snodgrass o duelo entre Heitor e Menelau jamais ocorreu e esta imagem iria contrariar os textos homéricos. Esta tese inicial fortaleceu esta pesquisa que, partindo de uma análise do artefato cerâmico, procurou certa autonomia em relação aos textos, mesmo se estes textos servem como auxiliares indispensáveis para a composição de um léxico. Porém, ao final do trabalho outra hipótese parece contrariar a tese de Snodgrass: se não encontramos o desfecho do duelo entre Heitor e Menelau na *Ilíada*, por outro lado há um encontro entre ambos exatamente após a morte de Euforbo por Menelau.

Por que esta questão é importante para a pesquisa? Porque nos coloca a importância dos lícios neste momento.

Os lícios formavam o maior exército que acompanhava os troianos. Euforbo (segundo a lenda pitagórica, por reencarnar em Pitágoras, que se lembrava de ter sido Euforbo) é um lício. Não é um lício qualquer, mas é um dos maiores generais da Lícia. Heitor abandona o corpo de seu aliado e é repreendido por outro lício. Este gesto pode ter provocado o afastamento do exército da Lícia, forte aliada dos troianos. A Lícia e, principalmente, a Cilícia tinham relações com a Mesopotâmia. A cidade de Tarso foi controlada pelos assírios no século VIII e VII a.C.

É uma hipótese romântica, não há como sabermos o que ali se pintou, ou qual foi o desejo do pintor quando realizou sua obra. Os Cilícios continuam suas relações com o mundo mesopotâmico por muito tempo, como atesta Heródoto na sua *História*, escrita em torno de 450 a.C.

Heródoto III, 90⁸⁶

ἀπὸ μὲν δὴ **Ἰώνων** καὶ Μαγνήτων τῶν ἐν τῇ Ἀσίῃ καὶ Αἰολέων καὶ Καρῶν καὶ **Λυκίων** καὶ Μιλυέων καὶ Παμφύλων (εἷς γὰρ ἦν οἱ τεταγμένος οὗτος φόρος) προσήιε τετρακόσια τάλαντα ἀργυρίου. ὁ μὲν

⁸⁶ Original em grego retirado do PERSEUS.

δὴ πρῶτος οὗτός οἱ νομὸς κατεστήκεε, ἀπὸ δὲ Μυσῶν καὶ Λυδῶν καὶ Λασονίων καὶ Καβαλέων καὶ Ὑτεννέων πεντακόσια τάλαντα: δεύτερος νομὸς οὗτος. [2] ἀπὸ δὲ Ἑλλησποντίων τῶν ἐπὶ δεξιὰ ἐσπλέοντι καὶ Φρυγῶν καὶ Θρηίκων τῶν ἐν τῇ Ἀσίῃ καὶ Παφλαγόνων καὶ Μαριανδυνῶν καὶ Συρίων ἐξήκοντα καὶ τριηκόσια τάλαντα ἦν φόρος: νομὸς τρίτος οὗτος. [3] ἀπὸ δὲ **Κιλικίων** ἵπποι τε **λευκοὶ** ἐξήκοντα καὶ τριηκόσιοι, ἐκάστης ἡμέρης εἷς γινόμενος, καὶ τάλαντα ἀργυρίου πεντακόσια: τούτων δὲ τεσσαράκοντα καὶ ἑκατὸν ἐς τὴν φρουρέουσιν **ἵππων** τὴν **Κιλικίην** χώραν ἀναισιμοῦτο, τὰ δὲ τριηκόσια καὶ ἐξήκοντα **Δαρείῳ** ἐφοίτα: νομὸς τέταρτος οὗτος. ’

Os Iônios, os Magnetas da Ásia, os Eólios, os Cários, os Lícios, os Mílios e os Panfílios compunham o primeiro departamento e pagavam, todos juntos, quatrocentos talentos de prata. Os Mísios, os Lídios, os Lasônios, os Cabálios e os Higênios eram taxados em quinhentos talentos de prata e compunham a segunda satrapia. Os habitantes do Helesponto, localizados à direita de quem navega daquele lado, os Frígios, os Trácios da Ásia, os Paflagônios, os Mariandínios e os Sírios constituíam o terceiro departamento e pagavam trezentos e sessenta talentos. Os Cilícios davam todos os dias, como tributo, um **cavalo branco (claros)**, perfazendo trezentos e sessenta por ano, e mais quinhentos talentos de prata, dos quais cento e quarenta eram empregados na manutenção da **cavalaria**, guarda do país, entrando os trezentos e sessenta restantes para os cofres de Dario. Essa nação constituía o quarto departamento.⁸⁷

(Heródoto III, 90)

A tese de Snodgrass (2004) também não parece fortalecer, como foi visto num primeiro momento, a questão da independência da pintura em relação aos textos.

Há uma oralidade que atingiu tanto os textos quanto os vasos cerâmicos. Não podemos comprovar ou negar a relação entre ambos os suportes. Os epítetos, que

⁸⁷ Tradução de Versão para o português de J. Brito Broca.

parecem servir de instrumentos de memorização para os aedos, aparecem tanto nos textos quanto nas pinturas.

Este trabalho buscou apresentar algumas questões referentes à cerâmica “meliana”, ao período denominado “orientalizante” do século VII a.C. A Ânfora de Apolo é um artefato que reflete o contato entre o mundo mediterrânico – principalmente as Cíclades, a Jônia – e o universo mesopotâmico assírio.

Aparentemente a mudança política na Mesopotâmia, com a “queda” da Assíria, provocou de algum modo uma mudança na forma de pintar a cerâmica que foi aqui analisada. Há um provável deslocamento dos demiurgos após o fim do Império Assírio. Artífices, médicos, escribas, cantores, pintores, cozinheiros, curandeiros, carpinteiros e tantas outras atividades que não sofriam com as guerras, pois esses técnicos tinham um livre trânsito, como assinala Walter Burkert (1992). Coincidência ou não, a expansão helênica que é retratada poeticamente por Homero, proveniente de uma oralidade, também aparece no material iconográfico.

*Mais ce qui fait la supériorité du peintre mélien fait aussi son infériorité ; éminemment décorateur, il l'est exclusivement. La plante, l'animal, l'homme même ne l'intéressent que comme susceptible de devenir motifs décoratifs, non point comme être vivants dont les formes et les mouvements sont dignes d'observation. Voyez les fleurs de lotus : elles sont adroitement associées aux spirales en une élégante guirlande, mas les formes stylisées ne rappellent en rien une véritable plante.*⁸⁸

Charles Dugas (DUGAS 1912: 344)

O caminho está aberto e muitas portas parecem indicar outras veredas. Caminhamos.

⁸⁸Tradução de texto citado ironicamente no final da dissertação: “Mas, aquilo que foi o sinal da **superioridade** da pintura “meliana” também foi o motivo da sua **inferioridade**. Eminente **decoradora**, ela o é exclusivamente. A **planta**, o **animal**, o próprio **homem** não a interessam muito, apenas como sendo sucetíveis de acompanhar **motivos decorativos**, não como seres viventes nas formas e nos movimentos são dignos de observação. Veja as **flores de lótus**: elas são associadas às **espirais** em uma elegante **guirlanda**, mas as formas **estilizadas** não lembram em nada uma verdadeira planta.”. Grifos do autor da dissertação.

Arquíloco de Paros

Fragmento 19W

D. 19 W. (Snell) - Aristóteles. Retórica. 3, 17 (1418b)

Οὔ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει
οὐδ' εἶλέ πώ με ζῆλος οὐδ' ἀγαίομαι
θεῶν ἔργα, μεγάλης δ' οὐκ ἐρέω **τυραννίδος**·
ἀπόπροθεν γάρ ἐστιν ὀφθαλμῶν ἐμῶν.

Não me importam os bens de **Giges** o riquíssimo,
jamais fui presa da inveja, nem tenho ciúmes
das **obras dos deuses**, não amo a grande **tiranía**:
estão longe de meus olhos

Pela tradução italiana F. de Martino e O. Vox⁸⁹

⁸⁹ Outros fragmentos no site:

<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/traducciones/arquiloco/fragmentos.html>

7 - CATÁLOGO

CORPUS

90

⁹⁰ O texto de Arquíloco, de Paros, na capa do corpus dos vasos “melianos”. Fragmento 1W.(Ateneu, Deipn. 14.627c). Tradução de Paula da Cunha Corrêa: “Sou servo do senhor Eníalio e das Musas o amável dom conheço”.

1

Ânfora de Apolo

A

Perfis – Ânfora de Apolo

Lado A

Perfil 1 (à esq. do lado A)

Perfil 2 (à dir. do lado A)

Lado B (na foto, os principais motivos)

Ânfora

Datação: (680/70 – 650/40).

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Localização: Museu Nacional de Atenas, Grécia.

Dimensões: altura máxima 95 cm; altura do pé: 23 cm; altura do colo: 22 cm; diâmetro da boca: 49 cm.

Descrição: Relação dos elementos pintados.

No total temos 11 personagens antropomórficas.

São 10 no lado A:

Duas divindades bem caracterizadas. Apolo e Artêmis;

Duas possíveis divindades feminina que acompanham Apolo no carro, talvez musas;

Duas personagens femininas que flanqueiam um duelo;

Dois hoplitas duelando;

Duas faces femininas que se afrontam no pé do vaso.

No lado B há uma face antropomórfica: é o eixo do afrontamento de dois cavalos.

Em relação aos seres zoomórficos.

No lado A: Um cervo na mão direita de Ártemis.

Personagem misto. Quatro cavalos alados. Este cavalo possui um prótome em forma de grifo que se localiza acima do seu pescoço.

Há uma águia pousada sobre um elemento que sai da cabeça do grifo.

Há 12 pássaros em uma faixa processional.

No lado B: Estão figurados dois cavalos afrontados.

Se considerarmos somente as cabeças, temos 21 cabeças zoomórficas: 4 cavalos alados, 2 cavalos sem asas, 1 grifo, 1 águia (ou corvo), 1 cervo, 12 pássaros.

Há 11 cabeças antropomórficas pintadas na Ânfora de Apolo. Apolo, Ártemis, 2 divindades acompanhantes, 2 hoplitas, 2 personagens femininas flanqueantes, 1 cabeça masculina entre dois cavalos e 2 faces femininas no pé do vaso.

Os cavalos alados e o grifo podem ser considerados apenas um ser. Um ser misto.

Serão apresentadas as imagens de alguns preenchimentos de menor tamanho que estão espalhados por todo o vaso. Uma característica essencial da cerâmica meliana é um “campo poluído” por diversos e variados preenchimentos.

Os tipos desses preenchimentos são características que distinguem a cerâmica “meliana”. Aqui apresentamos alguns elementos de alguns dos campos de preenchimentos da Ânfora de Apolo. Será feita a **amostragem** dos preenchimentos da seguinte área deste vaso:

Lado A. Zona B. Campo 1 - centro - Duelo entre hoplitas. 24 preenchimentos no retângulo que emoldura o duelo.

Lado A. Zona B. Campo 1 - lado esquerdo - Personagem feminina à esquerda do referido duelo. 13 preenchimentos.

Em muitos dos elementos apresentados será possível verificar uma imagem em infravermelho para uma busca mais profunda nos detalhes pintados. Este método fotográfico é uma proposta do autor desta dissertação e foi brevemente anunciado na introdução deste trabalho.

Detalhes de preenchimentos:

Lado A. Zona B. Campo 1 – centro – Duelo entre hoplitas

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

**Lado A. Zona B. Campo 1 – lado esquerdo – Campo da personagem feminina que
está ao lado do duelo**

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

Adendo sobre os preenchimentos:

[401a] ἔστιν δέ γε που **πλήρης** μὲν **γραφικὴ** αὐτῶν καὶ πᾶσα ἡ **τοιαύτη** δημιουργία, πλήρης δὲ **ὕφαντικὴ** (**tecelão**) καὶ **πουκιλία** (**bordador**) καὶ **οἰκοδομία** (**arquitecto**) καὶ πᾶσα αὖ ἡ τῶν ἄλλων σκευῶν ἐργασία, ἔτι δὲ ἡ τῶν **σωμάτων φύσις** (**natureza dos corpos**) καὶ ἡ τῶν ἄλλων **φυτῶν** (**planta**): ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις ἔνεστιν **εὐσχημοσύνη** ἢ **ἀσχημοσύνη**. καὶ ἡ μὲν **ἀσχημοσύνη** καὶ **ἀρρυθμία** καὶ **ἀναρμοστία κακολογίας** καὶ **κακοηθείας** ἀδελφά, τὰ δ' ἐναντία τοῦ ἐναντίου, **σώφρονός** τε καὶ **ἀγαθοῦ** ἦθους, ἀδελφά τε καὶ **μιμήματα**.⁹¹

[401a]- Mas a **pintura** está **cheia** delas, assim como todas as **artes** do mesmo gênero: delas está cheia a indústria do **tecelão**, do **bordador**, do **arquitecto**, do fabricante de outros objetos e até a **natureza dos corpos** e das **plantas**; em tudo isto há, com efeito, **graça ou feiura**. E a **feiura**, a **arritmia**, a **inharmonia** são irmãs da **má linguagem** e do **mau caráter**, enquanto as qualidades opostas são irmãs e **imitações** do caráter oposto, do caráter **sábio e bom**.⁹²

(PLATÃO: República, III, 401b).

Esses preenchimentos irão se espalhar por todos os campos pintados na cerâmica “meliana”. São instrumentos que nos permitem, mesmo se o artefato é apenas um pequeno fragmento, determinar o tipo cerâmico. Muistos desses elementos são compartilhados por outros tipos, como por exemplo, o coríntio.

Uma sugestão para o léxico: **πλήρης** (pleres).

Pleres significa “preencher, encher, completar”. Portanto estes campos “poluídos” poderiam ser *pleres* ou *plérios*. **Πλέος** significa “cheio por alguma coisa”.

πλήρης ὑπ' **οἰωνῶν** τε καὶ κυνῶν βορᾶς (Sófocles. Antígona, 988s).

Poluído por pássaros e cachorros.

Esta expressão é utilizada apenas para a “poluição” que atrapalha, de forma ruim. Talvez, para o séc. VII a.C. este termo não seja adequado, pois a “poluição”, o preenchimento que se espalha, é algo que os pintores “melianos” adotavam e não podemos falar que também seja algo ruim. Aparentemente não.

⁹¹ Detalhes sobre esta tradução em PERSEUS:

⁹² Tradução de J. Guinsburg. (PLATÃO 1965: 173).

2(135)⁹³

Prato

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Descrição: No centro do prato uma possível divindade alada segura com a mão esquerda um pássaro, possivelmente um cisne. Abaixo da personagem divina, que está em pé sobre uma linha, há um pequeno canídeo (cão ou raposa?) lateralizado que corre para a direita.

Outros preenchimentos: Na borda do prato, linguetas. O prato está preenchido por círculos de pontos concêntricos com pequenos traços.

Obs: esta imagem está formada com poucos fragmentos originais. A maior parte da reconstituição do desenho contém incongruências em relação ao universo cerâmico analisado. Este possível erro de reconstituição é discutido em outra parte desta dissertação.

⁹³ O número entre parênteses provém de Photini Zaphiropoulou, *La Céramique "Mélienne"*. EAD XLI, École Française D'Athènes, 2003.

3 (31)

Ânfora

Datação: (680/70 – 650/40).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Pintor: Pintor dos cavalos antitéticos (afrontados).

Figura 171 - Leão lateralizado com a boca aberta afronta um jumento ou cabra. Há um preenhecimento entre eles na altura dos olhos.

Figura 172 - Detalhe de afrontamento de Cavalos. Muitos preencimentos espalhados.

Dimensões: 33 cm – 34 cm (altura).

Descrição da Pança: Cavalos afrontados e lateralizados com um preenhecimento floral no centro do afrontamento.

Um leão afronta outro ser, possivelmente um jumento ou uma cabra.

Preenchimentos: Volutas, motivos florais, rosetas, espirais, pontilhados, círculos, linhas paralelas.

4(32)

Ânfora

Datação: (680/70 – 650/40).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Pintor: Pintor dos cavalos antitéticos.

Dimensões: 33 cm – 34 cm (altura).

Descrição: No pescoço duas personagens femininas lateralizadas se afrontam e tocam as mãos. Abaixo de uma sequência de linguetas, no ombro, uma faixa com espirais em forma de flor de lótus fechada e aberta. Na pança dois cavalos lateralizados se afrontam. Há uma flor de lótus aberta no centro do preenchimento do exio do afrontamento. Sob as patas dos cavalos há preenchimentos distintos. Abaixo de uma faixa de meandros, na base do vaso, uma faixa de espirais com flores de lótus abertas.

5 (56)

Ânfora

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Pintor: Pintor dos cavalos antitéticos.

Dimensões: 33 cm – 34 cm (altura).

Descrição: No pescoço há um personagem alado ajoelhado com apenas um lado das pernas. O rosto e as pernas estão lateralizados. As asas e o tronco estão frontalizados. Ele está enquadrado com outros preenchimentos e segura algo que se parece com os raios de Zeus, com as mãos. Do outro lado, uma face feminina com um brinco. Sua roupa parece ter “ovos” ou “seios”, como a Ártemis de Efeso. No ombro uma faixa de espirais com flores de lótus. Na pança há um afrontamento de duas esfinges aladas. No eixo desse afrontamento há um pássaro e abaixo dele algo como uma cobra ou uma linha que dá duas voltas. Estes dois elementos estão enquadrados. Há preenchimentos espalhados pelos espaços entre as figuras, como por exemplo, entre as patas das esfinges. Do outro lado da pança há um afrontamento de cavalos lateralizados. Há faixas de meandros e de linhas anguladas sucessivas. Na base há uma faixa com espirais em forma de lótus.

6 (59)

Hídria

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm (altura).

Descrição: No pescoço há uma faixa de espirais com elementos florais. Abaixo, no ombro, há uma faixa de linguetas e outra de pontos. Na pança há um afrontamento de duas faces ou bustos. No eixo do afrontamento há um elemento floral em forma de lótus aberta. Abaixo da asa há uma flor de lótus fechada. Na base está pintada uma faixa de triângulos sequenciados e, logo acima, uma faixa de meandros. Entre os outros preenchimentos há uma gota com contorno, há um ponto circundado por dez pontos e uma cruz gamada em espiral. Há uma divisória atrás da face feminina da pança.

7 (44)

Hídria

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm (altura).

Descrição: No pescoço, de um lado, há uma coluna de palmetas em sequência enquadrada por divisórias. Do outro lado há uma flor de lótus aberta em espiral. No ombro há uma faixa de espirais com flores de lótus fechadas e abaixo uma faixa com linhas anguladas sequenciadas. Na pança há um felino sentado, com o corpo lateralizado e a face frontalizada. Na base há uma faixa de meandro e outra de triângulos e pontos.

8 (53)

Ânfora

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 33 cm – 34 cm (altura).

Descrição: No pescoço, de um lado, há uma face feminina enquadrada por uma divisória e, de outro, elementos florais na forma de espiral com flor de lótus fechada. Na pança há um afrontamento de Sirenes aladas com um elemento floral em forma de lótus fechada que sai de suas cabeças. No eixo deste afrontamento há um preenchimento maior na base e outros entre os braços das Sirenes. Do outro lado, na pança, um leão, à esquerda, afronta um ser não identificado. Sobre este ser não identificado há algo que se parece com um peixe. Abaixo há uma faixa com sequência de linhas anguladas, outra com espirais. Na base há uma faixa de meandros e outra de linguetas. Nessas linguetas, há uma sequência onde três são preenchidas com preto e uma não.

9 (55)

Ânfora

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Dimensões: 33 cm – 34 cm (altura).

Descrição: No pescoço há um preenchimento floral em espiral com lótus fechada. O outro lado do pescoço está muito fragmentado. No ombro está pintada uma faixa de espirais com flores de lótus fechadas e abertas. Na pança há duplas de cavalos que se afrontam. No eixo do afrontamento faltam pedaços para a compreensão dos preenchimentos que aí estão apenas em parte. Do outro lado, na pança, um leão está afrontando outro ser cuja cabeça não é bem definida em vista da fragmentação do artefato. Na base há uma faixa de espirais com flores de lótus fechadas e outra com linguetas preenchidas.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Descrição: Abaixo de uma das alças, na pança, há uma esfinge alada sentada com uma das patas levantadas. Ela está lateralizada e sua cauda faz está elevada, mas, seu final, aponta para baixo. Está posicionada entre as traseiras de duas duplas de cavalos. Preenchimentos se espalham pela superfície do vaso.

10 (83)

Hídria

Hídria

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço há um preenchimento com espirais e flores de lótus fechadas. No ombro estão pintadas espirais em uma faixa. Na pança há um afrontamento de cavalos com uma face masculina no centro. Esta face parece ter linhas irregulares no rosto. Há pequenos pontos abaixo da barba e o cavanhaque é pontudo.

Observação: A Hídria está muito fragmentada, em alguns pontos não é possível reconhecer o que foi pintado.

11 (189)

Hídria

Hídria

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço há uma face feminina com uma faixa na cabeça enquadrada por duas divisórias. No outro lado há uma espiral dupla. O ombro está pintado com flores de lotos espessas, abertas e fechadas. Na pança há um leão andando para a direita que afronta a parte superior de uma cabra. No outro lado da pança está pintada uma flor de lótus aberta com espirais dos lados. Na base há uma faixa de pontos e, abaixo, uma faixa de triângulos em sequência.

Observação: Atribuição incerta. O tipo de preenchimento no ombro, uma faixa com flores de lotús abertas e fechadas, é característico da cerâmica “não-meliana”. Talvez este artefato não seja “meliano”. Contudo, a cerâmica “não-meliana” tem muitas caracterísitiscas em comum na escolha do repertório iconográfico e das formas dos vasos.

12 (90)

Hídria

Hídria

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço há uma esfinge alada com a cauda erguida. Ela está enquadrada por duas “portas” ou divisórias. Do outro lado destas “divisórias” estão pintados dois pássaros. No pescoço, entre duas faixas contínuas de pontos pretos, há uma espiral com flores de lótus abertas e fechadas. Na pança um leão com a pata direita levantada afronta um javali. Na base uma faixa de meandros e abaixo uma faixa com sequência de linguetas preenchidas com tinta preta. Do outro lado da pança, há um afrontamento de cervos que caminham com a cabeça baixa. Preenchimentos por todos os espaços do vaso. Sob as asas uma flor de lótus fechada.

Afrontamento de cervos na pança.

13 (39)

Hídria

Datação: (680/70 – 650/40).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço uma face masculina lateralizada – tipo busto – barbado e com cabelos compridos. Está enquadrado por duas separativas. Do outro lado do pescoço, espirais com flores de lótus fechada. No ombro, entre faixas de pontos pretos, leões caminham para a direita entre outros preenchimentos. Na pança uma procissão de pássaros. Na base uma faixa de triângulos sucessivos e abaixo, uma faixa de espirais com flores de lótus abertas e fechadas.

14 (21)

Ânfora

Datação: (680/70 – 650/40).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 33 cm – 34 cm.

Descrição: No pescoço um carro é puxado por dois cavalos e conduzido por uma personagem barbada. Apesar de faltar fragmentos, há sinais de um acompanhante atrás do auriga. No ombro há uma faixa de espirais com flores de lótus. Na pança, abaixo de uma faixa de linhas que se entrelaçam um leão está com a pata elevada e ataca um cervo. Na base, abaixo de uma faixa de espirais, há uma faixa de linguetas pretas e brancas com uma coluna de pontos pretos.

15 (33)

Ânfora

Datação: (680/70 – 650/40).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 33 cm – 34 cm.

Descrição: No perscoço duas espirais com flor de lótus fechada de um lado, do outro, uma espiral com flor de lótus fechada e abaixo um outro tipo de flor com a espiral mais fina. No ombro uma faixa de flores de lótus abertas e fechadas. Abaixo de uma faixa de zig-zag, na pança, um leão de juba assíria afronta um javali. Do outro lado da pança um pássaro caminha ao lado de espirais duplas com flores de lótus fechadas. Na base, abaixo de uma faixa de meandros, uma faixa de flores de lótus fechadas e abertas.

A juba do leão é de tipo assírio. A cauda elevada, outra característica assíria, é comum aos vasos de Renéia. Este, porém, tem um leão com a cauda baixa e é uma excessão.

16 (45)

Hídria

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço, espirais com flores de lótus fechadas separadas por divisórias de outras duas flores de lótus abertas, e com detalhes em vermelho, posicionadas acima das asas. No ombro uma faixa com flores de lótus abertas e fechadas tipicamente assírias. Abaixo de uma faixa de pontos pretos, na pança, um afrontamento de dois cavalos alados com uma palmeta no centro. Na base, uma faixa de espirais e, abaixo, uma faixa de espirais com flores de lótus.

17 (49)

Hídria

Hídria

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço, espirais com flores de lótus fechadas. No ombro, faixa com espirais e flores de lótus abertas. Na pança um leão lateralizado anda para a esquerda. Sua cauda está levantada e há uma espiral com lótus fechada a sua frente. Preenchimentos sob suas patas e por todos os espaços. Na base, uma faixa de triângulos em sequência. Acima deles, uma faixa com espirais.

18 (84)

Ânfora

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço está pintado um cavalo, equadrado com outros preenchimentos, por colunas em forma de linhas anguladas sucessivas. No outro lado do pescoço há uma espiral com flor de lótus fechada. O ombro, onde faltam muitos fragmentos, apresenta cabras correndo de uma raposa e espirais com flor de lótus. Abaixo de uma faixa de triângulos sucessivos, na pança, cabras são atacadas por leões que mordem seus pescoços. O leão tem a cauda levantada. Na base, sob uma faixa de zig-zag, há uma faixa de espirais com flores de lótus abertas e fechadas.

Cavalo com outros preenchimentos.

Leão atacando uma cabra.

19 (7)

Ânfora

Datação: (680/70 – 650/40).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 33 cm – 34 cm.

Descrição: Ânfora muito deteriorada e sem parte dos fragmentos. No pescoço, possivelmente uma espiral com flor de lótus fechada. No ombro, uma faixa com espirais e flores de lótus fechadas. Na pança, dois cavalos afrontados de cada lado, no mais visível há um elemento floral com uma lótus aberta por cima e uma lótus fechada por baixa no centro do afrontamento. Na base duas faixas de espirais com flores de lótus fechadas.

20 (133)

Ânfora

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço, uma face lateralizada está direcionada para a direita e acompanhada por poucos preenchimentos, apenas dois círculos e um semicírculo. Esta personagem está enquadrada por duas colunas de divisórias e um quadrado em forma de um tabuleiro de xadrez. De cada lado dessa personagem, ainda no pescoço, espirais com flores de lótus fechadas. No ombro, entre faixas de pontos pretos, há uma procissão de pássaros, alguns com asas levantadas. Na pança há, de um lado, um afrontamento entre dois leões sentados e, do outro lado um enorme leão com a boca aberta caminha para a direita. Há detalhes em vermelho e sua cauda está abaixada. Há inciões em seu corpo assim como nos pássaros pintados na faixa acima. Na base há uma faixa de linguetas e uma faixa de triângulos.

21 (153)

Ânfora

Datação: (620/10 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 33 cm – 34 cm.

Descrição: No pescoço preenchimentos com espirais e flores de lótus fechadas e abertas. De um lado do pescoço, espirais e flores de lótus abertas e fechadas, do outro lado, um afrontamento de dois leões com uma pata e a cauda levantadas. Na pança uma procissão de cabras. Uma faixa com espirais e, logo abaixo de uma faixa com zig-zag, na base, uma faixa com linguetas.

Uma procissão de cabras selvagens na pança.

22 (176)

Hídria

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço, em um lado, está pintada uma face lateralizada e enquadrada por duas divisórias. No outro lado do pescoço há um preenchimento em forma de “xadrez”. No ombro, uma faixa de espirais com flores de lótus abertas e fechadas. Na pança, nos dois lados, um felino caminha para a direita, sua cauda está abaixada entre as patas traseiras e seu rosto está frontalizado. Há uma faixa de linhas anguladas consecutivas e, na base, uma faixa com triângulos. Sob cada asa há uma flor de lótus fechada.

23 (164)

Hídria

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço, uma face lateralizada, com cabelos compridos e direcionada para a direita, está enquadrada por divisórias. Ao lado das divisórias estão pintadas espirais com flores de lótus abertas. No ombro há uma espiral com flores de lótus fechada. Na pança, de um lado, há uma faixa com uma procissão de pássaros, e do outro lado, uma raposa (com incisões no corpo) persegue uma cabra. Esta faixa está entre duas outras faixas menores com uma série de pontos pretos. Abaixo, há uma faixa com linguetas e na base uma faixa com triângulos. Sob cada asa há uma flor de lótus aberta.

24 (17)

Forma não identificada. Provavelmente uma hídria ou ânfora.

Artefato muito danificado.

Datação: (680/70 – 650/40).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Descrição: Com o pouco que podemos observar, há uma face no pescoço enquadrada por duas divisórias. Talvez um grifo alado esteja pintado no ombro.

Na imagem acima, reconstituição da cabeça de um grifo.

Desenho de Zaphiropoulou (2003).

25 (80)

Hídria

Datação: (650/40 – 630/20).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço há uma personagem com cavanhaque e cabelos compridos. Ela está lateralizada e direcionada para esquerda. Segura um cajado com um detalhe na

ponta, quíça uma tocha. Sua vestimenta parece receber preenchimentos de pássaros e uma linha ondulante, quíça uma cobra. Três espirais e, entre as pernas da personagem, um círculo circundado por oito ou nove pontos. No ombro, após uma faixa de pontos negros, uma faixa com duas cabras afrontados. Na pança, talvez, uma cabra affrontando um boi.

26 (100)

Hídria

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço, uma face com cabelos compridos direcionada para direita está enquadrada por duas divisórias e, no alto, por uma estrutura com sete pontos negros. No ombro há uma faixa com espirais. Na pança um leão caminha para a direita com a boca aberta. Há incisões em seu corpo. O outro lado da pança está pintado um pássaro e uma cabra, além de, talvez, uma flor do lótus fechada no alto. Há olhos sob as asas.

Leão com boca aberta caminha para a direita.

Cabra caminha para a direita.

27 (105)

Hídria

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço estão pintadas três personagens femininas, duas envoltas em um xale e uma, com uma faixa na cabeça, segura uma flor de lótus com uma das mãos. Elas

estão enquadradas e separadas por duas divisórias. Abaixo de uma pequena faixa de linguetas, no ombro, uma faixa com espirais. Na pança há um cavalo lateralizado que parece pastar. Está direcionado para a direita. O outro lado do vaso está deteriorado e, sob cada asa, há um olho. Abaixo de uma faixa de espirais, na base, há uma faixa de triângulos.

Na mão da personagem acima há uma flor de lótus fechada.

28 (148)

Hídria

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço, uma coluna de meandros ladeada por duas espirais duplas. Abaixo de uma pequena faixa de pontos pretos, no ombro, uma faixa de espirais com flores de lótus. Na pança uma cabra parece pastar em frente a uma árvore. Abaixo da faixa com espirais, na base, há uma faixa com triângulos.

29 (178)

Hídria

Datação: (620/10 – 580/70).

Proveniência: Fossa de purificação de Renéia, atualmente no Museu de Míconos.

Tipo de argila: clara, coberto por engobo claro.

Dimensões: 26 cm – 27 cm.

Descrição: No pescoço há uma possibilidade de uma face frontalizada. Pelo estado ruim do artefato não podemos ter certeza de que esta exceção, um rosto frontalizado, acontece no tipo “meliano”. No ombro há uma faixa de linguetas. Na pança não é possível reconhecer o fragmento, talvez uma pata de um leão. Na base há uma faixa de triângulos. Entre esses triângulos, uma faixa pequena de zig-zag e uma faixa de pontos pretos. Olhos estão pintados sob as alças.

Reconstituição da pintura segundo Zaphiropoulou (2003): há uma face, com cabelos longos, frontalizada com a parte inferior pintada em vermelho. Seria a primeira face encontrada no tipo "meliano".

Detalhe do fragmento que foi reconstituído. É impossível definir, pela foto de Zaphiropoulou, o que está pintado. No ombro há uma sequência de linguetas.

Despótico

Fragmentos de Despótico

Datação: em torno de 600 a.C.

Fabricação: Cerâmica “meliana”.

Local do achado: Despótico, nas Cíclades.

Descrição: Estão pintados, no fragmento superior, em uma faixa, três personagens masculinas. Três hoplitas lateralizados caminham para a esquerda. No fragmento inferior, uma pata de cavalo e uma perna de um hoplita com greva. Sob a pata do cavalo há uma flor de lótus fechada. Atrás dos hoplitas há uma parte da cabeça de um cavalo, um focinho. Entre os elmos há inscrições em grego. Na parte superior há uma faixa com flores de lótus abertas.

Heraion (Dugas)

"Senhora dos Animais"

Potnia Theron (Ἡ Πότνια Θηρῶν)

Alabastro Coríntio

Publicado por Charles Dugas (1928)

Datação: em torno de 600 a.C.

Descrição: Potnia Theron alada. A divindade feminina está no eixo do afrontamento de dois pássaros. Seus pés se direcionam para a direita assim como sua cabeça. Sua cabeça e pés estão lateralizados, assim como os passáros. Seus braços, tronco e asas, estão frontalizados. Muitos preenchimentos florais espalhados por toda a superfície.

Prato de Rodes

Duelo entre Heitor e Menelau

Prato cerâmico.

Datação: em torno de 600 a.C.

Diâmetro: 35,5 cm.

Fabricação: Cerâmica rodiana, tipo Wild Goat Médio.

Local do achado: Camiros, em Rodes.

Numero de inventário: GR 1860.4-4.1 (A 749).

Foto: Marie-Lan Nguyen.

Atualmente no Museu Britânico, em Londres.

Descrição: Estão pintadas três personagens com seus nomes inscritos ao lado. Heitor, Menelau e Euforbo. Todos estão lateralizados e apenas o tronco, com a couraça, é frontalizado.

Heitor e Menelau se afrontam. Euforbo está caído e sua cabeça jaz entre as pernas de Menelau.

No centro do afrontamento, no eixo da axialidade, há um preenchimento em forma de olhos abertos que se mistura com um tipo de flor de lótus, cuja ponta invertida é preenchida por losangos pretos e brancos.

Os três hoplitas estão com sua panóplia completa: elmos, lanças, peitoral, escudos e grevas. O elmo de Heitor é branco, o que o diferencia do elmo de Menelau, que é escuro e um pouco avermelhado, muito parecido em sua forma com o de Euforbo. O escudo de Heitor mostra o lado principal, o qual foi pintado com a imagem de um pássaro em pleno vôo e alguns outros preenchimentos.

Há muitos outros preenchimentos, alguns sob as pernas dos guerreiros que também parecem distingui-los.

Na borda do prato estão pintados pequenos elementos florais que são divididos por conjuntos de quatro traços perpendiculares.

A linha de base é um friso de espirais entrelaçadas. Abaixo delas são pintadas linguetas.

Este artefato tem um desenho parecido com o duelo pintado na Ânfora de Apolo e serve como uma referência para analisar imagens mais antigas. As inscrições dos nomes das personagens são uma hipótese mais forte que as outras fontes textuais, fontes que são posteriores à fabricação do artefato “meliano”.

33

Prato de Rodes

Górgona

A górgona (Γοργών ou Γοργώ)

"Senhora dos Animais" Potnia Theron (Ἡ Πότνια Θηρῶν)

Proveniência: Camiros, Rodes.

Diâmetro: 33,02 cm.

Datação: 600 a.C.

Atualmente no Museu Britânico, Londres.

Número de inventário: GR 1860.4.4.2 (Cat. Vases G13/6).

Escavação: Auguste Salzmänn e Sir Alfred Biliotti.

Adquirido pelo museu em 1860.

Fotografia: Marie-Lan Nguyen.

Descrição:

Uma divindade alada com cabeça de górgona segura dois pássaros pelo pescoço, uma Senhora dos Animais (Potnia Theron).

As pernas e pés da divindade são lateralizados, os pássaros também são lateralizados. A personagem está frontalizada da cintura para cima. Tronco, braços, asas e cabeça são frontalizados. Os seios são proeminentes. Há preenchimentos nos braços e pernas, que funcionam como tatuagens. O pintor também marcou dois semicírculos que podem ser os tornozelos.

Há outros preenchimentos triangulares com um fio na ponta próximos aos pés, circulares, ao lado de um pássaro e uma cruz gamada figurada um pouco abaixo do seio direito da divindade.

Este artefato é o exemplo de uma pintura adequada da posição dos pés, sempre voltados para um mesmo lado, esquerda ou direita.

8 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes textuais:

ARQUÍLOCO. Traduções de Paula da Cunha Corrêa. In: *Armas e Varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. Fundação editora da UNESP. São Paulo, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Editora Nova Cultural. São Paulo, 1996.

HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. Ed. Iluminuras. São Paulo, 1991.

_____. *Teogonia – A Origem dos Deuses*. Trad. JAA Torrano. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2006.

HERODOTO.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Edições Melhoramentos. São Paulo, 1971.

_____. *Odisseia*. Trad. Donaldo Schüler. Edição bilíngue em três volumes. Coleção L&PM, Vols. 593, 602, 622. São Paulo, 2007.

PLATÃO. *República*. Trad. J. Guinsburg, Volume II. Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 1965.

PLÍNIO, o Velho. *The Elder Plin's Chapters on the History of Art*. Ares Publishers Inc. Chicago, 1976.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mario da Gama Kury. Editora Universidade de Brasília. Brasília, 1986.

OS PRÉ-SOCRÁTICOS, Coleção Os Pensadores. Pág. Editora Nova Cultural, São Paulo, 1996.

Referências:

- AKURGAL, Ekrem. *Orient et Occident – La Naissance de l'Art Grec*. Editions Albin Michel, Paris, 1969.
- ALDROVANDI, Cibeles E. V. *A Imagética Pretérita: perspectivas teóricas sobre a Arqueologia da Imagem*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, v. 19, p. 39-61, 2009.
- ASSIS, Machado. *The Raven*. Uma seleção de textos de: Edgar Allan Poe; Charles Baudelaire; Stephanie Mallarmé e Fernando Pessoa. Editora Expressão. São Paulo, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas. Vol. 1. Pág. 222-232. Brasiliense. São Paulo, 1987.
- BOARDMAN, John. *The Greeks Overseas*. Ed. Penguin Books. England, 1964.
- _____. *The Material Culture of Archaic Greece*. In: The Cambridge Ancient History, Vol. III, part 3, Cap. 45b., pág. 448. Cambridge University Press. Inglaterra, 1997.
- _____. *The History of Greek Vases*. Thames & Hudson Ltd. London, 2001.
- BOTTÉRO, Jean. *Mésopotamie. L'écriture, la raison et les dieux*. Éditions Gallimard, França, 1987.
- _____. *Initiation à l'Orient ancien*. Éditions du Seuil. França, 1992.
- BOTTÉRO & HERRESCHMIDT & VERNANT. *L'Orient Ancien et nous. L'écriture, la raison, les dieux*. Hachette Littératures. Paris, 1998.
- BRUNO, Vicent J. *Form and Color in Greek Painting*. Thames and Hudson. Londres, 1977.
- BRUNEAU & DUCAT. *Guide de Délos*. École Française d'Athènes. Edição de E. De Boccard. Paris, 1983.
- BURNS, B. & KOURAYOS, Y. *Exploration of the Archaic Sanctuary at Despotiko Mandra*. Bulletin de Correspondence Hellénique - BCH 128-129 (2004-2005).
- BURKET, Walter. *The Orientalizing Revolution – Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Harvard University Press, London. 1992.
- CAMPOS, Rogério. *Urânia – A filosofia celeste de Platão, cosmografia e ciclo das almas no Fédro*. Dissertação de Mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- CONZE, Alexander. *Melische Thongefasse*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.
- COOK, R. M. & DUPONT, Pierre. *East Greek pottery*. Ed. Routledge. London, 1998.

- CORRÊA, Paula da Cunha. *Um Bestiário Arcaico – Fabulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Editora Unicamp. Campinas, 2010.
- _____. *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. Fundação Editora da Unesp. São Paulo, 1998.
- COULIÉ, Anne *Histoire et archéologie des Cyclades à travers la céramique archaïque : à propos d'un ouvrage récent*. *Revue archéologique*, 2005/2 n° 40 258. P.U.F. Paris, 2005.
- CROISSANT, Francis. *Tradition et Innovation dans les Ateliers Corinthiens Archaïques: Matériaux pour L'Histoire d'un Style*. In: BCH CXIII – I Études. École Française d'Athénées, 1988.
- DUCHESNE-GULLEMIN, M. *Survivance Orientale dans la Désignation des Cordes de la Lyre en Grèce?* In: Syria: Tome XLIV pág. 233-246 (1967).
- DUGAS, Charles. *Les Vases de L'heraion*. EAD X: École Française d'Athènes, De Boccard. Paris, 1928.
- _____. *Les Vases Orientalisants de Style Non Mélien*. EAD X: École Française d'Athènes, De Boccard. Paris, 1935.
- _____. *Un Trésor Céramique à Délos*. *Revue de l'art ancien et moderne* 31. Pág. 339-352. Paris, 1912.
- DUNBABIN, T. J. *The Greeks and Their Eastern Neighbours – Studies in the Relations Between Greece and the Countries of the Near East in the Eighth and Seventh Centuries B. C*. Ares Publishers Inc. Chicago, 1957.
- FLEMMING, M. I. *As lamparinas na antiguidade clássica, problemas sociais, econômicos e tecnológicos*. Tese de Mestrado em Ciência Social (Antropologia Social). Universidade de São Paulo (USP), 1978.
- FRANKLIN, John. *Musical Syncretism in the Greek Orientalizing Period*. in Hickmann, E./Eichmann, R./Kilmer, A. (eds.), *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnungen*. *Studien zur Musikarchäologie* 3. Pág. 441–51. Rahden, 2002.
- GRILLO, J. G. C. *A Guerra de Tróia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C.*, Tese de doutorado. 2009.
- HOLTORF, C. *Notes on the life history of a pot sherd*. *Journal of Material Culture*, 7 (1): 49 – 71, 2002.
- _____. *The Life-Histories of Megaliths in Mecklenburg-Vorpommern* (Alemanha) Fonte: *World Archaeology*, Vol. 30, No. 1, The Past in the Past: The

- Reuse of Ancient Monuments (Jun., 1998), pp. 23-38 Published by: Taylor & Francis, Ltd. Internet URL: <http://www.jstor.org/stable/125007>
- HOMOLLE, Théophile. *Sur quelques monuments figurés trouvés à Délos*. In : Bulletin de correspondance hellénique (BCH), Volume 4, pp. 29-43, 1880.
- HOPKINSON, J. H. & BAKER-PENOYRE, John. *New Evidence on the Melian Amphorae*. In: The Journal of Hellenic Studies 22, pág. 46-75, 1902.
- JACKSON, D.A. *East Greek Influence on Attic Vases*. Published by The Society For The Promotion of Hellenic Studies. Great Britain, 1976.
- KARDARA, Chrysoula. *On Mainland and Rhodian Workshops Shortly Before 600 B.C.* In: American Journal of Archaeology, Vol 50, No.1. (49-54) Jan., 1955.
- KOSSOVITCH, L. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979. 2ª ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- _____. *Hélio Cabral*. Coleção Artistas Brasileiros, 3. ISBN 85-314-0317-0. Edusp, 1995.
- _____. *Contra a ideia de Renascimento*. In: Adauto Novaes. (Org.). *Artepensamento*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. , p. 59-68, 1994.
- _____. *A emancipação da cor*. In: Adauto Novaes. (Org.). *O Olhar*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, , v. 1, p. 183-215, 1989.
- _____. *O plástico e o Discurso*. Discurso. Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, São Paulo, v. 7, p. 111-137, 1976.
- LATOUR, B. & Wool Latour, B. & Woolgar, S. *A Vida de Laboratório: a Produção dos Fatos Científicos*. Pág.22. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1997.
- _____. *Le Métier de Chercheur Regard d'un Anthropologue*. Paris, INRA. Pág.12, 1995.
- LISSARRAGUE, F.; SCHNAPP, A. *Imagerie des Grecs ou Grèce des Imagiers? Le Temps de la Réflexion*. Paris, Gallimard, v. 2: 275-97, 1981.
- _____. *L'autre guerrier. Arches, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*. Paris; Rome: La Découvert; École Française de Rome, 1990.
- MATTUSCH, Carol C. *A Trio of Griffins From Olympia*. In: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*. Vol 59: Number 3, July – September, 1990.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

- MORRIS, Sarah P. *"Greeks" and "Barbarians": The Origins of Orientalism*. In Daidalos and the Origins of Greek Art. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Dos Usos e Desvantagens da História Para a Vida (Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 1874)*. Tradução de Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. Editora Escala. São Paulo, 2008.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1991.
- PAPASTAMOS, Dimitrios. *Melische Amphoren*. Aschendorff, Münster Westfalen, Germany, 1970.
- PAYNE, H. G. G. *Cycladic Vase-Painting of the Seventh century*. In: The Journal of Hellenic Studies, Vol. 46, Part 2 (203-212), 1926.
- PESSOA, Fernando. *The Raven*. Uma seleção de textos de: Machado de Assis; Edgar Allan Poe; Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Editora Expressão. São Paulo, 1988.
- PONTIN, Patricia. *O Escudo Grego: a Simbologia de um Equipamento Defensivo*. Tese de doutorado em arqueologia. Universidade de São Paulo, 2006.
- PFUHL, Ernest. *Masterpieces of Greek Drawing and Painting*. Translated, with a Foreword, by J. D. Beazley. Ed. Chatto and Windus. Londres, 1955.
- READE & CURTIS. *Art and Empire - Treasures from Assyria in the British Museum*. The Trustees of British Museum. Publicado por The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1996.
- ROLLINGER, Robert. *The Ancient Greeks and the Impact of the Ancient Near East. Textual evidence and historical perspective (ca. 750-650 BC)*. In: R. M. Whiting (ed.). *Mythology and Mythologies. Methodological approaches to intercultural influences*. Melammu Symposia 2. Helsinki: The Neo-Assyrian Text Corpus Project 2001, 233-264.
- SARIAN, H. *Análises Físico-Químicas na Determinação das Origens da Cerâmica Orientalizante das Cíclades e da Grécia de Leste (sécs. VII e VI a. C.)*. In: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Suplemento n. 2, p. 61-71. São Paulo, 1997.
- _____. SARIAN, H. *A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega*. Cultura Clássica em Debate, 6, Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos, UFMG: 1987, 15-48.

- SCHAUS, G. P. *The Beginning of Greek Polychrome Painting*. In *Journal of Hellenic Studies* cviii (107-117), 1988.
- SHANKS, M. *Arqueologia Simétrica*. Complutum. V. 18. 2007. pp. 293-295.
- _____. "Symmetrical archaeology", *World Archaeology*, V. 39. 2007. pp. 589 – 596
- SHEPHERD, N. *When the hand that holds the trowel is black...* Disciplinary practices of self-representation and issue of 'native' labor in archaeology. *Journal of Social Archaeology*, 3 (3):334-352.
- SNODGRASS, Anthony. *Homero e os Artistas – Texto e Pintura na Arte Grega Antiga*. Trad. Luis Alberto Machado Cabral & Ordep José Trindade Serra. Odysseus Editora Ltda. São Paulo, 2004.
- _____. *Arms and Armor of the Greeks* – Thames and Hudson. Londres, 1967.
- STROMMENDER, Eva (texto) & HIRMER, Max (fotos). *5000 years of the art of Mesopotamia*. Harry N. Abrams, Inc., Publisher, New York, 1968.
- WEST, Martin Litchfield. *The east face of Helicon: West Asiatic elements in Greek poetry and myth*. Oxford University Press, 1999.
- WHITLEY, James. *The Archaeology of Ancient Greece*. Cambridge University Press, Londres, 2005.
- WITMORE, Christofer L. *Symmetrical Archaeology: Excerpts of a manifesto*. *World Archaeology*, 546-562, Volume 39, Issue 4 December 2007.
- ZAPHIROPOULOU, Photini. *La Céramique « Mélienne »*. EAD XLI, École Française D'Athènes, 2003.

Outras fontes consultadas

Museus:

Museu Nacional de Atenas

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE/USP

Museu do Louvre

Museu Britânico

Nas ilhas Cícládicas: Míconos, Delos, Chios, Paros.

Referências:

AJA: *American Journal of Archaeology*

AnatSt: *Anatolian Studies*

BA: The Beazley Archive – www.beazley.ox.ac.uk/index.htm

BCH: *Bulletin de Correspondence Hellénique*. Paris, de Boccard.

CAH: *The Cambridge Ancient History*. Cambridge University Press, Great Britain, 1997.

CVA: *CORPUS VASORUM ANTIQUORUM*. Publicado desde 1922 pela Union Académique Internationale, sendo mais de 300 fascículos com vasos de museus e coleções do mundo inteiro. Agora on-line:

<http://www.cvaonline.org/cva/projectpages/cva1.htm>

DACIA: *Revue d'Archéologie et d'Histoire Ancienne*. XXVII. N.1-2. Editura Academiei Republici Socialiste Romania.

EAD: *Exploration Archeologique de Délos*. Boccard Edition – Diffusion.

EFA: *École Française d'Athènes*

HESPERIA: *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*.

JHS: *Journal of Hellenic Studies*. Londres, Soc. for the promotion of Hellenic Studies.

LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

Tomo II Aphrodisias - Athena (1984) (LIMC na biblioteca do MAE)
ou <http://www.limcnet.org>

OED: *The Oxford English Dictionary*, by the Oxford University Press. 2nd Ed. Vers. 4.0(2009).

PERSEUS : Perseus Digital Library . Site com traduções de textos gregos antigos.
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

SYRIA: *Revue d'Art Oriental et D'Archéologie*. Publiée par l'Institut français d'archéologie de Beyrouth.

THE CAMBRIDGE ANCIENT HISTORY – Second Edition, Vol. III, Part 3 – *The Expansion of the Greek World, Eighth to Sixth Centuries B.C.* Edited by John Boardman. Cambridge University Press, USA, 1997.

METZGER, H. & outros. *Bulletin Archéologique*, REG. Paris: Association pour l'Encouragement des Études Grecques en France. 1988.