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

**A GUERRA DE TRÓIA NO IMAGINÁRIO ATENIENSE:
SUA REPRESENTAÇÃO NOS VASOS ÁTICOS DOS SÉCULOS VI-V A.C.**

José Geraldo Costa Grillo

Orientadora: Prof^a Dr^a Haiganuch Sarian

Linha de Pesquisa: Representações simbólicas em Arqueologia

**São Paulo
2009**

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

**A GUERRA DE TRÓIA NO IMAGINÁRIO ATENIENSE:
SUA REPRESENTAÇÃO NOS VASOS ÁTICOS DOS SÉCULOS VI-V A.C.**

José Geraldo Costa Grillo

Tese 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 doutor em Arqueologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Haiganuch Sarian

Linha de Pesquisa: Representações simbólicas em Arqueologia

**São Paulo
2009**

Para Sheila,
com quem partilho a vida.

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa contou com a contribuição de inúmeras pessoas e instituições, às quais quero registrar meus sinceros agradecimentos:

À Professora Haiganuch Sarian, minha orientadora, sem a qual a realização deste trabalho não seria possível. Do alto de sua erudição, soube acompanhar, orientar e desafiar a seguir em frente o seu aluno. A sua inserção no mundo acadêmico, possibilitou-me ir várias vezes à Grécia para estudar e, como seu colaborador, ter prática de escavação no Heraion de Delos. Ela proporcionou, ainda, o contato com pessoas importantes da área de estudo e foi, durante todo o tempo, uma amiga verdadeira.

Ao Professor Pedro Paulo Abreu Funari, outro grande amigo, que, como meu professor na graduação, despertou em mim o interesse pela Arqueologia e introduziu-me em seus estudos.

À Professora Fabíola Andrea Silva e ao Professor Álvaro Hashizume Allegrette, pelas críticas e sugestões no exame de qualificação, as quais muito contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

Ao Professor François Lissarrague, diretor do Centro Louis Gernet, em Paris, que me recebeu para um estágio de pesquisa e contribuiu de maneira significativa, recomendando leituras, fazendo críticas pertinentes e dando sugestões valiosas.

Ao Professor Dominique Müllez, diretor da Escola Francesa de Atenas, que me recebeu para um estágio de pesquisa, dando todo o apoio e a orientação necessários.

À Escola Francesa de Atenas pelo acolhimento afetuoso e prestativo, nas pessoas de seu diretor e funcionários, que de tudo fizeram para facilitar a pesquisa.

Ao Museu do Louvre, em especial a Alan Pasquier e a Alexandra Michel Cardianou, que deram acesso irrestrito aos vasos solicitados para estudo.

Aos professores e funcionários do Museu de Arqueologia e Etnologia pela colaboração e atenção prestadas em todos esses anos.

Aos muitos museus, que gentilmente cederam-me as imagens solicitadas.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, pela bolsa que possibilitou meu estágio de pesquisa no Louvre e no Cabinet de Medailles em Paris.

À Capes, pela bolsa sanduíche que permitiu minha participação na escavação em Delos, Escolha Francesa de Arqueologia de Atenas.

A saga do herói

Além disso, não precisamos correr sozinhos o risco da aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde temíamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo.

Joseph Campbell

GRILLO, José Geraldo Costa. *A Guerra de Tróia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C..* 2009. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RESUMO

O autor pergunta, a partir da iconografia da Guerra de Tróia, pelo lugar da guerra no imaginário ateniense durante os séculos VI-V a.C.. O *corpus* da pesquisa é constituído por 248 vasos áticos referentes a nove cenas: 1) *Armamento de Aquiles*; 2) *Partida de Aquiles*; os duelos entre 3) *Páris e Menelau*, 4) *Enéias e Diomedes*, 5) *Ájax e Heitor*, 6) *Aquiles e Heitor*, 7) *Aquiles e Mênnon*; os retornos de guerreiros mortos em batalha: 8) *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* e 9) *Ájax carregando o corpo de Aquiles*. Os recortes espacial, Atenas, e cronológico, séculos VI-V a.C., foram feitos devido à escolha deliberada dos vasos áticos e ao surgimento e desaparecimento do tema nesse período.

Partindo dos pressupostos de que há uma relação entre imagens e sociedade e de que as imagens são construções do imaginário social, que permitem uma aproximação às representações coletivas, o autor propõe ser a Guerra de Tróia um elemento constitutivo do imaginário ateniense nos séculos VI-V a.C. e remeter sua iconografia às representações dos atenienses sobre a atividade guerreira em seu próprio tempo.

As imagens pintadas da Guerra de Tróia, antes de serem ilustrações de um evento do passado, são manifestações da imagem que a cidade de Atenas faz de si mesma em relação à guerra. Presente na memória coletiva dos atenienses, a Guerra de Tróia é um acontecimento, no qual a cidade fundamenta seus valores, sua sociedade e os respectivos papéis de seus cidadãos. Em suma, a guerra, antes de ser uma atividade restrita aos guerreiros, envolve toda a cidade, isto é, os não guerreiros, entre os quais, a mulher e o homem idoso, pais do guerreiro, ocupam um lugar preponderante.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra de Tróia; Iconografia; Vasos áticos; Imaginário; Atenienses.

GRILLO, José Geraldo Costa. *The Trojan War in the Athenian imaginary: its representation in attic vases in the 6th and 5th centuries B.C.*. 2009. Dissertation (Doctorate in Archeology) – Archeological and Ethnological Museum, University of São Paulo, São Paulo.

ABSTRACT

From the iconography of the Trojan War, the author asks about the place of the war in the Athenian imaginary in the sixth and fifth centuries B.C. The *corpus* of the research is composed of 248 attic vases about nine scenes: 1) The arming of Achilles; 2) The departure of Achilles; the duels: 3) Paris fighting Menelaos, 4) Aeneas fighting Diomedes, 5) Ajax fighting Hector, 6) Achilles fighting Hector, 7) Achilles fighting Memnon; the returns of the dead warriors in battle: 8) Sleep and Death carrying the body of Sarpedon, and 9) Ajax carrying the body of Achilles. The choice of space, Athens, and chronological period, 6th and 5th centuries B.C., was based on a deliberate option for the attic vases and on the appearance and disappearance of the theme in this period.

Based on the assumptions that there is a relationship between images and society and that images are constructs of the social imaginary, allowing an approximation to collective representations, the author proposes that the Trojan War is a constituent element of the Athenian imaginary in the sixth and fifth centuries B.C. and that its iconography refers to the representations of Athenians on the war activity in their own time.

The Trojan War's painted pictures, rather than being illustrations of an event from the past, are manifestations of the image that the city of Athens makes about itself, concerning the war. The Trojan War is an event in the collective memory of the Athenians, upon which the city establishes its values, its society and the respective roles of its citizens. In short, that war, rather than being an activity restricted to warriors, concerns the whole city, namely, the non-warriors, among them, the woman and the old man, the warrior's parents, who hold an important place.

KEY WORDS: Trojan War; Iconography; Attic vases; Imaginary; Athenians.

GRILLO, José Geraldo Costa. *La Guerre de Troie dans l'imaginaire athénien: sa représentation dans les vases attiques des siècles VI-V av.J.-C..* 2009. Thèse (Doctorat en Archéologie) – Musée d'Archéologie et d'Ethnologie, Université de São Paulo, São Paulo.

RÉSUMÉ

L'auteur se demande, à partir de l'iconographie de la Guerre de Troie, sur la place de la guerre dans l'imaginaire athénien pendant les siècles VI-V av.J.-C. Le corpus de la recherche est constitué par 248 vases attiques, contenant neuf scènes: 1) *L'armement d'Achille*; 2) *Le départ d'Achille*; les duels: 3) *Paris combattant Ménélas*, 4) *Enée combattant Diomède*, 5) *Ajax combattant Hector*, 6) *Achille combattant Hector*, 7) *Achille combattant Memnon*; les retours du guerrier mort en bataille: 8) *Sommeil et Mort portant le corps de Sarpédon* et 9) *Ajax portant le corps d'Achille*. Les délimitations spatial, Athènes, et chronologique, siècles VI-V av.J.-C., ont été motivées par un choix délibéré des vases attiques et par l'apparition et la disparition du thème dans cette période.

En partant des préjugés qu'il y a un rapport entre les images et la société et que les images sont des constructions de l'imaginaire social, qui permettent un rapprochement des représentations collectives, l'auteur propose être la Guerre de Troie un élément constitutif de l'imaginaire athénien dans les siècles VI-V av.J.-C. et de remettre son iconographie aux représentations des athéniens sur l'activité guerrière dans leur propre temps.

Les images peints de la Guerre de Troie, avant d'être des illustrations d'un événement du passé, sont des manifestations de l'image que la cité d'Athènes se fait d'elle-même à propos de la guerre. Présente dans la mémoire collective des athéniens, la Guerre de Troie est un événement, dans lequel la cité fonde ses valeurs, sa société et les respectifs rôles de ses citoyens. Bref, la guerre, avant d'être une activité restreinte aux guerriers, concerne toute la cité, c'est-à-dire, les non guerriers, y inclus la femme et le veillard, parents du guerrier, qu'y occupent une place importante.

MOTS-CLÉS: Guerre de Troie; Iconographie; Vases attiques; Imaginaire; Athéniens.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. Apresentação do tema	11
2. Constituição do <i>corpus</i>	11
3. Estado atual da questão	12
4. Problema estudado e tese proposta	16
5. Aspectos teóricos e procedimentos metodológicos	16
5.1 Aspectos teóricos	16
5.1.1 Arqueologia e história, cultura material e documentação escrita	19
5.1.2 A imagem como documento	20
5.1.3 O estudo histórico-cultural da imagem	21
5.2 Procedimentos metodológicos	22
6. Plano da obra	24
 CAPÍTULO 1. OS ARTESÃOS E A GUERRA DE TRÓIA	 25
1.1 575-550 a.C.	29
1.1.1 Figuras negras	30
1.1.1.1 Primeiras figuras negras	30
1.1.1.2 Pintores de cálice tipo Siana	30
1.1.1.3 Clítias	31
1.1.1.4 Nearcos e outros	31
1.1.1.5 Grupo Tirrênico	32
1.1.1.6 Lido e seus companheiros	33
1.1.1.7 Pintores de cálice dos Pequenos Mestres	33
1.1.2 Vasos sem atribuição	34
1.2 550-525 a.C.	34
1.2.1 Figuras negras	35
1.2.1.1 Pintor de cálice tipo Siana	35
1.2.1.2 Lido e seus companheiros	35
1.2.1.3 Grupo E e Exécias	35
1.2.1.4 Pintor de Amásis	36
1.2.1.5 Nicóstenes	36
1.2.1.6 Lisípides	36
1.2.1.7 Antímenes e seu círculo	36
1.2.1.8 Outros pintores de vaso	37
1.2.1.9 Pintor de olpa	38
1.2.1.10 Pintor de lécito	38
1.2.2 Vasos sem atribuição	39
1.3 525-500 a.C.	39
1.3.1 Figuras negras	39
1.3.1.1 Lido e seus companheiros	39
1.3.1.2 Lisípides	39
1.3.1.3 Antímenes e seu círculo	40
1.3.1.4 Grupo de Leagro	40
1.3.1.5 Outros pintores de vaso	42
1.3.1.6 Grupo de Munique 1512	43
1.3.1.7 Enócoas	43
1.3.1.8 Pintor de lécito	43

1.3.1.9 Pintores de ânfora pequena	43
1.3.2 Figuras vermelhas	44
1.3.2.1 Pintores de vaso do período arcaico	44
1.3.2.2 Pintores de cálice do período arcaico	44
1.3.2.3 Vasos sem atribuição	45
1.4 500-475 a.C.	45
1.4.1 Figuras negras	45
1.4.1.1 Pintores de lécito	45
1.4.1.2 Pintores de ânfora pequena	46
1.4.1.3 Pintor de cálice, tardio	47
1.4.2 Figuras vermelhas	48
1.4.2.1 Pintores de vaso do período tardo-arcaico	48
1.4.2.2 Outros pintores de vaso grande do período tardo-arcaico	48
1.4.2.3 Pintores de cálice do período tardo-arcaico	49
1.4.2.4 Pintor de vaso grande do período proto-clássico	50
1.4.2.5 Vasos sem atribuição	50
1.5 475-450 a.C.	50
1.5.1 Figuras vermelhas	50
1.5.1.1 Pintores de vaso grande do período proto-clássico	50
1.5.1.2 Pintores de vaso pequeno do período proto-clássico	51
1.5.1.3 Pintores de cálice do período proto-clássico	52
1.5.1.4 Vasos sem atribuição	52
1.6 450-425 a.C.	52
1.6.1 Figuras vermelhas	53
1.6.1.2 Pintores de vaso do período clássico	53
1.6.1.3 Pintor de cálice do período clássico	53
1.6.1.4 Pintor de vaso do período tardo-clássico	54
 CAPÍTULO 2. O ARMAMENTO E A PARTIDA DO GUERREIRO	 55
2.1 Armamento de Aquiles	55
2.1.1 Tradição literária	55
2.1.2 História da pesquisa	57
2.1.3 Análise iconográfica	70
2.2 Partida de Aquiles	75
2.2.1 Tradição literária	75
2.2.2 História da pesquisa	76
2.2.3 Análise iconográfica	78
2.3 Síntese	82
 CAPÍTULO 3. OS DUELOS	 83
3.1 O duelo entre Páris e Menelau	83
3.1.1 Tradição literária	83
3.1.2 História da pesquisa	84
3.1.3 Análise iconográfica	86
3.2 O duelo entre Enéias e Diomedes	88
3.2.1 Tradição literária	88
3.2.2 História da pesquisa	89
3.2.3 Análise iconográfica	92
3.3 O duelo entre Ájax e Heitor	94
3.3.1 Tradição literária	94

3.3.2 História da pesquisa	95
3.3.3 Análise iconográfica	97
3.3.4 O duelo entre Aquiles e Heitor	100
3.4.1 Tradição literária	100
3.4.2 História da pesquisa	101
3.4.3 Análise iconográfica	102
3.5. O duelo entre Aquiles e Mêmnon	104
3.5.1 Tradição literária	104
3.5.2 História da pesquisa	104
3.5.3 Análise iconográfica	107
3.6 Síntese	110
 CAPÍTULO 4. O RETORNO DO GUERREIRO MORTO	 111
4.1 Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon	111
4.1.1 Tradição literária	111
4.1.2 História da pesquisa	112
4.1.3 Análise iconográfica	123
4.2 Ájax carregando o corpo de Aquiles	126
4.2.1 Tradição literária	126
4.2.2 História da pesquisa	127
4.2.3 Análise iconográfica	135
4.3 Síntese	144
 CAPÍTULO 5. A GUERRA DE TRÓIA NO IMAGINÁRIO ATENIENSE	 146
5.1 Guerra e sociedade	147
5.2 Guerra e religião	148
5.3 A guerra envolve toda a cidade	151
5.3.1 O armamento e a partida do guerreiro	152
5.3.2 Os duelos	159
5.3.3 O retorno do guerreiro morto	169
5.4 Síntese	173
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 174
 CATÁLOGO	 176
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 426

INTRODUÇÃO

1. Apresentação do tema

A escolha da iconografia da Guerra de Tróia decorre do fato de as cenas representadas sobre os vasos gregos serem, costumeiramente, agrupadas e constituídas, nos estudos arqueológicos, em *corpus* com temas precisos. *Corpora* de imagens têm sido constituídos sobre os artesãos, os escravos, os guerreiros, as relações de gênero, a homossexualidade, o casamento, os funerais, os rituais religiosos, os personagens divinos ou heróicos, os múltiplos episódios mitológicos, etc. (cf. SCHMITT-PANTEL; THELAMON, 1983).

Um *corpus* costumeiramente delimitado sobre episódios mitológicos constitui o *Ciclo Troiano*, ou seja, aquele referente à *Guerra de Tróia*. Dentre as inúmeras cenas que compõem esse *Ciclo* restringiu-se, por preocupações de cunho histórico-cultural, àquelas em torno dos três momentos nodais da atividade guerreira: o armamento e a partida do guerreiro, os duelos e o retorno do guerreiro morto. Assim, são consideradas nove cenas: 1) *Armamento de Aquiles*; 2) *Partida de Aquiles*; os duelos entre 3) *Páris e Menelau*, 4) *Enéias e Diomedes*, 5) *Ájax e Heitor*, 6) *Aquiles e Heitor*, 7) *Aquiles e Mênnon*; os retornos de guerreiros mortos em batalha: 8) *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* e 9) *Ájax carregando o corpo de Aquiles*.

Os recortes espacial, Atenas, e cronológico, séculos VI-V a.C., foram feitos devido à escolha deliberada dos vasos áticos e ao surgimento e desaparecimento do tema nesse período.

2. Constituição do *corpus*

O levantamento dos vasos áticos dos séculos VI-V a.C. referentes às nove cenas escolhidas foi feito por meio das listas de John Davidson Beazley (1956, 1963 e 1971), dos fascículos do *Corpus Vasorum Antiquorum*, dos verbetes relacionados do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* e demais obras consultadas.

Diante do número de vasos obtido, algumas escolhas e restrições foram necessárias. Primeiramente, devido ao problema iconográfico, uma vez que apenas uma pequena parcela dos vasos tem inscrições que identificam os personagens e,

consequentemente, as cenas, considereei somente aqueles que os autores consultados julgaram representar uma das cenas. Em seguida, como havia ainda, em alguns casos, dúvidas ou divergências, entre os autores, na identificação de uma mesma imagem a uma ou a outra cena, adotei aquela julgada mais convincente. Finalmente, por razões operacionais e cronológicas, restringi-me aos vasos que tinham imagem disponível e àqueles datados de maneira absoluta. O resultado foi o arrolamento de 248 vasos.

No *Catálogo*, apresentado no final do trabalho, os vasos estão listados sequencialmente, da primeira à última cena. Em cada uma delas, segue-se a ordem cronológica, isto é, do vaso mais antigo ao mais recente.

3. Estado atual da questão

Os vasos gregos têm atraído, desde muito tempo, a atenção dos arqueólogos, pois esses objetos de formas, origens e dimensões diversas, revelam-se extraordinários documentos da civilização grega, ao permitirem um contato direto com aspectos múltiplos da vida pública e privada dos antigos gregos, ampliando, assim, seu campo de leituras (cf. METZGER, 1964).

Todavia, até bem recentemente, as imagens pintadas sobre os vasos eram consideradas como ilustrações que viriam, de alguma maneira, confirmar os fatos estabelecidos a partir dos textos (cf. VILLARD, 1956). Atualmente, porém, a perspectiva mudou e passou-se a dar a essas imagens o estatuto de *documento* em sentido próprio e a estudar cada representação pintada por ela mesma, exatamente como se faz com um texto, levando em conta sua especificidade, ou seja, a maneira como ela interpreta o real. Nesse sentido, este repertório de imagens torna-se um verdadeiro objeto de história, permitindo colocar de maneira diferente as questões tradicionais e abrindo novos campos de trabalho. Enfim, os vasos gregos, com suas representações, tornaram-se uma fonte singular para se compreender tanto os hábitos de vida quanto o imaginário social dos gregos, pois as cenas pintadas são, assim como os poemas, criações dos artistas que partem talvez da realidade, mas a transpõem à sua maneira (ORRIEUX; SCHIMITT-PANTEL, 1995).

Nesse contexto, o interesse pelo imaginário ateniense a partir da iconografia da Guerra de Tróia nos vasos áticos faz-se importante, pois não há notícia de um estudo que aborde as ações guerreiras propriamente ditas com essa preocupação.

Os estudos da cerâmica grega têm se caracterizado pela variedade de abordagens e de interesses, sendo muito difícil apresentá-la sem correr o risco de esquematização e,

mesmo, de arbitrariedade (cf. FRONTISI-DUCROUX; LISSARRAGUE, 1990). Os estudos relacionados à iconografia da Guerra de Tróia não escapam a esse quadro. Levando isso em conta, pode-se, todavia, apontar as linhas diretrizes, com suas preocupações e suas análises.

Obras em forma de *catálogos* fazem-se presentes desde longa data. Compostos dos vasos do acervo de um museu ou dos de uma exposição e destinados a informar o público frequentador em geral, apresentam os vasos um a um, ou agrupados conforme as cenas, com as informações técnicas e breves descrições da cena figurada. Assim se configuram os catálogos do Museu de Belas Artes de Boston (PALMER, 1962) e do Museu Britânico (BIRCHALL; COBERTT 1974), as exposições do Museu de Arte e Arqueologia da Universidade Emory (WESCOAT, 1986) e do Museu Nacional de Munique (WÜNSCHE, 2006a). Eles podem ter, ainda, uma intenção acadêmica, como é o caso do estudo de Margit von Mehren (2002), que catalogou todas as ânforas “tirrênicas” com cenas do ciclo troiano, apresentando, além de seus dados técnicos, os pintores, seus interesses e suas preferências ao longo do tempo, e a possível interferência da encomenda na iconografia desses vasos.

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 particulares através do tempo e das diversas produções cerâmicas, como o faz Susan Woodford (1993) sobre a Guerra de Tróia, Dietrich von Bothmer (1949, 1981) sobre o armamento de Aquiles e a morte de Sarpédon, Susan Woodford e Margot Loudon (1980) sobre as cenas de Ajax carregando o corpo de Aquiles e de Enéias o de Anquise, Efthymia Mintsi (1991) sobre as representações de Sono e Morte, principalmente quando discute se estão carregando Sarpédon ou Mêmnon, e Michael Turner (2003-2004) sobre a influência de Dioniso na iconografia de Sarpédon. Outro campo de interesse é a relação entre *imagem e mito*. Karl Schefold (1992), por exemplo, com o intuito de empreender uma leitura global da mitologia a partir das imagens, dispôs, cronologicamente, essas imagens, com vistas a obter uma narrativa linear e coerente.

Muitos pesquisadores se mantiveram nessa linha de pesquisa, mas ampliaram seus interesses ao se preocuparem em compreender *como as imagens narram* o mito; assim, Thomas H. Carpenter (1998) trabalhou com a especificidade da linguagem e da arte narrativa das imagens como o meio da elaboração de uma mitologia grega a partir delas, e Harvey Alan Shapiro (1997) que, ao fazer uma mitologia comparada entre o

poeta e o pintor, estabelece as estratégias narrativas envolvidas (monocênica, sinóptica, cíclica e contínua), destacando a originalidade das artes visuais. Os *manuals* de John Boardman (1997a, 1997b, 1997c) inscrevem-se nessa perspectiva ao tratar da “decoração” (convenções nas cenas narrativas) e dos “temas principais” dos vasos áticos, incluso aí o ciclo troiano.

A questão essencial, que permeia essas obras, é a da *relação entre a tradição imagética e a tradição literária*, se de dependência ou de independência. Os que defenderam a relação de *dependência*, o fizeram no contexto da ruptura com a prática de usar as imagens como *ilustrações* do mito, tal qual conhecido pela tradição literária; prática essa observada nas obras de Yves Béquignon (1945) sobre a *Ilíada* e de Margaret R. Scherer (1964) sobre o ciclo troiano.

Os estudos das imagens relacionadas à *Ilíada* têm, conforme Kazimiers Bulas, duas preocupações: ou, simplesmente, as agrupavam em álbuns, seguindo o relato do poema, acompanhadas de um texto explicativo, ou buscavam apenas determinar em que medida as criações dos artistas tinham sido inspiradas pela epopéia. Descontente com esses estudos, Bulas interessou-se pela evolução dos tipos artísticos, tratando a questão do ponto de vista da evolução formal. Pois, segundo ele, é necessário perguntar pela origem dos tipos apresentados, seguir suas transformações posteriores, traçar uma demarcação entre a tradição artística e a invenção do artista, estabelecer as relações entre a “arte monumental” e as “artes menores”, explicar as divergências existentes entre a arte e a poesia; em suma, apresentar o desenvolvimento das composições que têm traços individuais, criadas, ou adaptadas, para ilustrar certos acontecimentos do poema (cf. BULAS, 1929).

Knud Friis Johansen retomou suas idéias e foi um pouco mais adiante. Ele entendeu que, apesar dos mais de cem anos de estudos acadêmicos das representações das lendas troianas, faltava uma investigação sistemática com o propósito específico de verificar o impacto dos poemas na arte grega arcaica. Nesse sentido, ele se dedicou a “analisar semelhantes influências da *Ilíada* como identificáveis na arte arcaica na forma de representações de eventos e temas do poema, com vistas a testar sua confiabilidade como evidência da extensão à qual o poema era conhecido” (JOHANSEN, 1967, p. 37).

Os que defendem a *independência* têm em Charles Dugas (1960) seu maior representante. Ele foi um dos primeiros a propor, estudando a iconografia da Morte de Astíanax, que a “tradição gráfica” é autônoma ou independente da tradição literária. Inúmeros estudos, com mais ou menos ênfase, seguiram essa orientação, entre os quais

se destaca o de Steven Lowenstam (1993) sobre o Armamento de Aquiles, no qual rebate os argumentos de Johansen quanto à dependência.

Os estudos publicados no *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, apesar da grande variedade de autores, inserem-se nessa abordagem, uma vez que pretendem mostrar como o mito relacionado a um personagem se dá nas representações iconográficas (cf. BAŽANT, 1994; CANCIANI, 1981; KAHIL, 1997; HAMPE, 1981; KOSSATAZ-DEISSMANN, 1981, 1992; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, 1988, 1997; VON BOTHMER, 1994).

Levando em conta essas questões, uma outra abordagem, a *histórica*, volta-se, sobretudo, para a relação entre *imagem e história*. A variedade e a diversidade também se fazem presentes. François Lissarrague, por exemplo, representa a postura de tomar a imagem

Não mais como um documento, que porta por seu conteúdo uma informação histórica, mas como um monumento, cujas regras de elaboração são em si um testemunho sobre a maneira de se representar, a análise da sociedade tal qual ela se mostra em imagem, produzindo trabalhos sobre as categorias sociais e os comportamentos coletivos (FRONTISI-DUCROUX; LISSARRAGUE, 1990, p. 212).

François Lissarrague afirma que sua abordagem procura “partir das imagens e analisá-las como monumentos de uma cultura passada, imagens produzidas por uma sociedade determinada, conforme os gostos e a ideologia desta sociedade” (LISSARRAGUE, 1990, p. 1). Nesse sentido, estabelece uma *série* em torno do guerreiro hoplita, com vistas a estudar os outros tipos de guerreiros, como o arqueiro, o peltasta e o cavaleiro. Nessas séries, constituídas por cenas de armamento, partida e retorno do guerreiro morto, ele percebe ainda os papéis sociais, tanto o dos guerreiros, como o dos não guerreiros, destacando, nesse último, o papel da mulher.

O estudo de Haiganuch Sarian (1994-1995), uma vez estar interessado em evidenciar crenças, elaboração poética e comportamento religioso, mediante o confronto das expressões figurativas com a tradição literária sobre Morte e Sono, inscreve-se nessa linha de pesquisa.

4. Problema estudado e tese proposta

À luz das questões colocadas na pesquisa sobre o tema, pergunto, a partir da iconografia da Guerra de Tróia, pelo lugar da guerra no imaginário ateniense durante os séculos VI-V a.C.

Partindo dos pressupostos de que há uma relação entre imagens e sociedade e de que as imagens são construções do imaginário social, a permitirem uma aproximação às representações coletivas, proponho ser a Guerra de Tróia um elemento constitutivo do imaginário ateniense nos séculos VI-V a.C. e remeter sua iconografia às representações dos atenienses sobre a atividade guerreira em seu próprio tempo.

As imagens pintadas da Guerra de Tróia, antes de serem ilustrações de um evento do passado, são manifestações da imagem que a cidade de Atenas faz de si mesma em relação à guerra. Presente na memória coletiva dos atenienses, a Guerra de Tróia é um acontecimento, no qual a cidade fundamenta seus valores, sua sociedade e os respectivos papéis de seus cidadãos. Em suma, a guerra, antes de ser uma atividade restrita aos guerreiros, envolve toda a cidade, isto é, os não guerreiros, entre os quais, a mulher e o homem idoso, pais do guerreiro, ocupam um lugar preponderante.

5. Aspectos teóricos e procedimentos metodológicos

Diante do tema escolhido, dos caminhos e direções apontados pelas pesquisas já realizadas sobre ele, do problema estabelecido e da tese proposta, é necessário apresentar os aspectos teóricos e os procedimentos metodológicos que norteiam minha abordagem.

5.1 Aspectos teóricos

Em conferência pronunciada no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, em novembro de 1983, René Ginouvès, partindo da constatação de que as condições de desenvolvimento da Arqueologia Clássica, nos últimos dois decênios, recolocaram em questão algumas de suas finalidades e de seus métodos, propôs que esta deve, em busca de novas perspectivas, submeter a uma reflexão crítica o conjunto de suas operações, “da descoberta à descrição e à interpretação”. No que concerne à *interpretação*, ele chamou a atenção para o equívoco existente na oposição entre a Arqueologia e a História, entre o arqueólogo e o historiador; pois, o “arqueólogo clássico tem sido, essencialmente, desde muito tempo, um historiador da arte antiga”, e a “arqueologia não poderá tornar-se uma ciência senão

que explicando” (GINOUVÈS, 1988, p. 112, 120-121, 122). Em outro lugar, ele destaca que a “construção interpretativa” pode ser, além de histórica, antropológica, pois os conjuntos culturais do passado, os quais a arqueologia busca, podem ser tomados tanto com uma preocupação histórica, isto é, em sua sequência temporal, quanto com uma preocupação antropológica, centrada nas semelhanças e diferenças de seu funcionamento. Isso implica, segundo ele, que os arqueólogos e, por extensão, a Arqueologia, são “prisoneiros de palavras e de conceitos, que não correspondem mais ao estado presente da pesquisa” (GINOUVÈS, 1997, p. 91).

Essas preocupações de Ginouvès com a concepção e a prática da Arqueologia na Europa, especificamente na França, fazem-se sentir, também, no Brasil. Nesse contexto, Pedro Paulo Abreu Funari, demonstrando a importância da relação entre a Arqueologia e a História na prática de uma *Arqueologia Histórica* na América do Sul, chama a atenção, por um lado, para o fato de que há uma duradoura tradição que opõe Arqueologia e História, considerando a primeira “auxiliar” da segunda, e que isso se deve ao fato de que, na Europa, a Arqueologia surgiu da Filologia, por meio da História, definida como uma disciplina com capacidade de propor interpretações às fontes utilizadas, como as fornecidas pela Arqueologia; e faz notar, por outro lado, que, nos Estados Unidos, a Arqueologia seguiu por um caminho diferente, tendo sido considerada parte da Antropologia, onde, muitas vezes, foi relegada ao papel de coletora de dados a serem interpretados pelo antropólogo. Entretanto, ele destaca que há, nos estudos recentes, um consenso de que a Arqueologia é uma disciplina independente, intimamente relacionada com a História e com outras Ciências Sociais. Nesse sentido, salienta, em primeiro lugar, que a Arqueologia assume, progressivamente, uma orientação histórica, e que, na prática, a História e a Arqueologia convergem, pois arqueólogos e antropólogos almejam por uma ciência humana com fundamentação histórica, e os historiadores reconhecem que as investigações antropológica e arqueológica tornaram-se fundamentais para a História; e, em segundo lugar, que “a História é um elemento vital para a interpretação arqueológica”, “e que os arqueólogos devem combinar o uso da cultura material com o estudo da documentação escrita” (FUNARI, 1998, p. 7-8).

No contexto mais específico do estudo iconográfico dos vasos áticos, Haiganuch Sarian demonstra as mesmas preocupações no que se refere à maneira como a *Arqueologia da Imagem* reagiu a esse desenvolvimento. Inicialmente, ela mostra como a teoria arqueológica clássica, inovada e enriquecida pela Arqueologia Social e pela

Arqueologia Pós-Processual, progrediu rumo a uma Arqueologia da Religião, abrindo “caminho para importantes abordagens no campo da religião e do culto a partir de vestígios materiais”. Em seguida, ressalta como o estudo das expressões figuradas do mito e da religião revela um grande avanço teórico e metodológico, passando da necessidade da adequação da imagem ao texto, do papel determinante nos atributos de que eram dotadas as representações, da unidade na iconografia clássica, justificando o estudo de filiação nas figurações, e da influência da grande arte sobre as artes menores, para a oposição entre tradição literária e tradição imagética no tocante à iconografia dos vasos áticos, e para a importância da imagem na compreensão das sociedades antigas. Essas novas perspectivas se devem, segundo ela, à especificidade dessa cultura material: “não são objetos arqueológicos como quaisquer outros; eles são portadores de imagens”. Assim sendo, Sarian afirma que não se pode comparar e equiparar, de antemão, tradição textual e tradição imagética, pois são produtos com origem diferenciada, isto é, pela diversidade de técnicas, práticas intelectuais, contextos e grupos sociais envolvidos, e que, ao contrário da produção textual, que tem na origem de sua transmissão a escrita, “a produção imagética, articulada e se unindo ao objeto, era transmitida por tradição oral”; nesse sentido, ela destaca a existência da memória do artista-artesão (SARIAN, 1999, p. 69-70).

De minha parte, penso serem as relações entre iconografia e literatura complexas, não se limitando às de dependência ou de independência. São tradições distintas, mas que se complementam, pois tanto os artesãos quanto os escritores partilham de um mesmo patrimônio cultural, o grego. Não se trata, portanto, de influência do texto sobre os artesãos, ou de dependência dos mesmos em relação a ele. Evidentemente, os artesãos, como qualquer grego de seu tempo, conheciam as histórias épicas, ou melhor, versões dessas histórias, que narram em suas pinturas, às vezes com proximidade, com frequência à sua própria maneira, e sempre segundo suas intenções particulares. Consequentemente, o interesse deve se voltar, sobretudo, para o que os artesãos pretenderam representar.

Como essas colocações evidenciam, as novas perspectivas em Arqueologia giram em torno da relação entre *Arqueologia* e *História*, entre *cultura material* e *documentação escrita* e da concepção da *imagem como documento*. Portanto, é conveniente desenvolver um pouco mais detalhadamente, como estas perspectivas têm sido tratadas na Arqueologia Clássica.

5.1.1 Arqueologia e história, cultura material e documentação escrita

Essas mudanças de perspectivas podem ser constatadas, por exemplo, na obra de Roland Étienne, Christel Müller e Francis Prost (2000), onde, argumentando por uma *Arqueologia Histórica da Grécia Antiga*, apontam os desenvolvimentos da disciplina no que respeita a questões gerais de teoria e mostram como a Arqueologia Grega extrapolou seus limites tradicionais para outras áreas: a) sob a influência do *marxismo* gramsciano, passou-se a analisar os monumentos da arquitetura e da escultura gregos como marcadores ideológicos, não mais os concebendo unicamente como seções das Belas Artes, nem como etapas excepcionais no desenvolvimento das formas e das técnicas, mas sim os estudando no contexto da sociedade, em que eles exprimem preocupações e ideologia; b) sob a influência da *antropologia social*, deslocou-se, no domínio da análise iconográfica, de um estudo artístico da imagem e dos pintores a uma hermenêutica da cena figurada; e c) promoveu-se a reconciliação da Arqueologia Grega com a *História*, sobretudo com aquela da cultura material das civilizações, como a dos *Annales* que mostra um interesse por todas as manifestações materiais das sociedades, desembocando, assim, em uma História da Grécia a partir de sua cultura material. Mesmo assim, eles ressaltam que as relações entre *Arqueologia* e *História*, entre os *realia* e os *textos*, ainda se dão em contexto polêmico, o que os leva a expressarem seu *programa*, levando em consideração essas questões:

Assim nós somos conduzidos, aqui, a analisar numerosos textos, literários e epigráficos, sem nos perguntar se atravessamos as barreiras que nos conduzem para fora de nosso domínio, com o cuidado de utilizar o conjunto de fontes documentais que permita dar conta dos aspectos mais originais das produções materiais da sociedade grega e de sua evolução no tempo (ÉTIENNE; MÜLLER; PROST, 2000, p. 3).

Portanto, é uma história da *cultura material* que se tem em mente; sem negligenciar, no entanto, a documentação escrita.

Alain Schnapp (2002) argumenta, do mesmo modo, que a divisão entre História e Arqueologia e, consequentemente, entre os papéis de Historiador e de Arqueólogo, é, atualmente, algo instável; pois há uma dupla convergência: uma no sentido de que ambos estão encarregados de interpretar os sinais do passado, ainda que, em princípio, o passado seja para o primeiro uma *informação verbal* e para o segundo *matéria*; e outra

na explicação das sociedades com documentação escrita a ponto de, por vezes, se confundirem.

5.1.2 A imagem como documento

Os estudos *iconográficos* da cerâmica grega estão intimamente relacionados tanto com as questões gerais da teoria arqueológica, quanto com as que envolvem a Arqueologia Clássica.

Os vasos gregos ganharam, já há algumas décadas, um estatuto de documento autônomo, e isso se deve, em boa medida, a Pauline Schmitt-Pantel e a Françoise Thelamon, que, em um colóquio sobre *Imagem e cerâmica grega*, sintetizando e avançando estudos anteriores, colocaram a questão do *estatuto da imagem* como um documento que deve ser tratado como tal:

A mesma exigência crítica que conduz o historiador quando ele aborda um texto, a levar em conta todos seus componentes, seu gênero literário ou sua estrutura linguística, por exemplo, deveria o incitar a abordar as imagens no mesmo espírito; a se perguntar o que elas lhe ensinam, tentando compreender como funcionava este sistema de comunicação na cultura que o produziu (SCHMITT-PANTEL; THELAMON, 1983, p. 9).

Elas também colocaram em cena a concepção da *imagem como documento figurado*: “a representação figurada é um dos modos de expressão e de articulação do pensamento em uma sociedade, uma linguagem que tem sua lógica própria” (SCHMITT-PANTEL; THELAMON, 1983, p. 17).

As pressuposições, mudanças de perspectivas e orientações desta concepção, bem como a característica fundamental de um sistema figurativo, estão expressas por Jean-Pierre Vernant:

Nem os textos nem os documentos figurados são, de imediato, transparentes. Para os compreender, é necessário, no curso de uma longa aprendizagem, assimilar as técnicas que permitem sua decifração. Ler um destes textos supõe que seja, pouco a pouco, o espírito formado a pensar como um grego, nas categorias intelectuais e no plano mental que eram os seus. Ler uma destas imagens implica, também, que seja feito o olhar grego, esforçando-se por penetrar o código visual que conferia às múltiplas figuras, para os olhos contemporâneos, sua imediata lisibilidade (VERNANT, 1984, p. 4).

5.1.3 O estudo histórico-cultural da imagem

Falando das mudanças de perspectivas nos estudos clássicos, onde os textos eram o objeto privilegiado de pesquisas e interpretações, Vernant (1984) destaca que se passou a uma consciência mais clara a respeito da importância das imagens para certas culturas e da especificidade da linguagem plástica, com suas finalidades particulares, suas normas, suas exigências, seus meios de expressão e de comunicação próprios.

No caso do projeto *La Cité des images*, destaca que uma das preocupações que orientaram os pesquisadores desse trabalho foi o estabelecimento de séries de imagens re-agrupadas em torno de temas antropológicos maiores: o jovem, o guerreiro, a mulher, os animais domésticos e selvagens em suas relações com os homens, o erótico, a festa religiosa, o universo dionisíaco. Esses agrupamentos visavam jogar luz sobre alguns traços marcantes do imaginário social ateniense, sobre seu modo de funcionamento, com suas figuras privilegiadas e suas recusas (cf. VERNANT, 1984).

Isso implica, diante dos problemas colocados por esta empresa, que o sistema figurativo não é, para esses pesquisadores, uma pura reprodução do real, pois as imagens são antes uma construção, isto é, o produto de uma filtragem, de um recorte, de uma codificação do real seguindo as modalidades que lhe são próprias; em suma, são obras de cultura (cf. VERNANT, 1984).

Nesse sentido, François Lissarrague, em uma apresentação posterior a esse projeto, esclarece que a elaboração do repertório figurado, limitado por uma série de escolhas temáticas, intentava “uma antropologia pela imagem”, uma vez que as pesquisas buscavam os aspectos antropológicos das imagens ali agrupadas; as imagens, entretanto, não dizem tudo que o antropólogo desejaria saber sobre a Atenas arcaica, pois a observação do repertório mostra que

Os pintores não dizem tudo sobre tudo, eles selecionam conforme o uso de seu público e constroem de sua cultura uma imagem reflexiva, parcial e comprometida, uma encenação particularmente reveladora da maneira pela qual essa cultura se percebe e mostra a si mesma em espetáculo (LISSARRAGUE, 1986, p. 350).

A imagem tem, então, um lugar específico no sistema de representações da cidade grega. Há uma relação simbólica entre as imagens e a cidade, uma vez que estas são construções do imaginário social, permitindo uma aproximação das representações mentais dos cidadãos (cf. SCHMITT-PANTEL; THELAMON, 1983).

5.2 Procedimentos metodológicos

A metodologia a ser empregada é a *seriação*, que visa obter uma *ordem* conforme a semelhança ou dessemelhança, re-agrupando os objetos em conjuntos mais fortemente ligados. Assim, o re-agrupamento das imagens por *séries* permite tornarem manifestas tanto as repetições como as variantes, as equivalências ou as substituições, que possibilitam, por sua vez, perceber as regras de organização dessas imagens, e isto, não somente do ponto de vista formal, mas, também, no que concerne ao conteúdo das imagens (cf. LISSARRAGUE, 1990).

Quanto a isso, Pauline Schmitt-Pantel e Françoise Thelamon (1983) entendem que os diferentes elementos constitutivos da representação devem ser levados em conta para dar o sentido da imagem. Todavia, a combinação de vários elementos ou a presença de um só dentre eles pode servir de ponto de partida à pesquisa de séries de imagens. Assim, os temas que aparecem são, sobretudo, feitos das relações entre elementos constitutivos das imagens.

François Lissarrague (1986) argumenta, semelhantemente, que o repertório figurado da cerâmica ática caracteriza-se pelo fato de não haver duas imagens idênticas; antes, cada uma se distingue das outras por variações de detalhes. Esse fato permite observar, no interior das séries constituídas, o movimento de diversos conjuntos segundo os critérios de re-agrupamento aplicados, e que, assim, cada imagem é suscetível de entrar em séries diferentes, seguindo uma combinatória complexa de elementos múltiplos, o que torna o *corpus* iconográfico uma rede de imagens que reenviam umas às outras, no interior da qual, algumas ocupam uma posição nodal.

François Lissarrague (1990) organiza, assim, séries em torno das cenas de armamento, partida e retorno do guerreiro, com a finalidade de verificar como se organizam em torno do guerreiro hoplita as outras categorias de guerreiros e não guerreiros. Seu postulado é que, em todas essas séries, a imagem procede por justaposição de personagens, onde há a “confrontação daqueles que, assim postos em presença, constituem as categorias essenciais da sociedade grega aos olhos daqueles que a põem em cena” (LISSARRAGUE, 1984, p. 41).

Semelhantemente, organizo minha *seriação* em torno das cenas que compõem os três momentos nodais a atividade guerreira: o armamento e a partida do guerreiro, os duelos e o retorno do guerreiro morto. Com o intuito de detectar o significado que os artesãos deram em suas representações dessa atividade guerreira, primeiramente, volto minha atenção para os *esquemas iconográficos* de cada uma das cenas, para, em

seguida, verificar as *categorias sociais* envolvidas e os *papéis sociais* desempenhados¹, tanto no *grupo central* de cada cena, como nos *personagens secundários* que o entornam².

De fundamental importância para a compreensão dos personagens é a *postura* e os *gestos* que realizam em cada cena. Quanto a isso, Jean-Louis Durand (1984) postula, de modo geral, que gesticular é dizer, pois *gesticular* designa uma ação particularmente significativa em uma dada circunstância. Assim, uma vez que a especificidade do gestual reside no fato de que ele escapa à descrição verbal, é necessário fixá-lo, de alguma maneira, pela imagem, sendo que isso faz dele um objeto icônico, isto é, intimamente ligado à imagem que o fixa. Durand entende que a própria natureza das imagens gregas, tal qual fornecidas pelos vasos, produz o gesto icônico, pois a pintura sobre os vasos tem por tema, quase exclusivamente, a representação de personagens, divinos ou humanos, realizando diversas atividades, portanto, gesticulando³.

Sendo assim, é necessário perguntar pelo significado do gesto. Mas identificar um gesto consiste primeiro, em repará-lo, notá-lo, depois, fixá-lo de modo esquemático e convencional, conforme normas de codificação. Isso porque o gestual é um produto social complexo, relativamente coerente, da ordem do sistemático, pois o sistema gestual está sempre localizado em um contexto do qual ele depende diretamente. De fato, o gesto é realizado em uma duração, da qual é impossível retirá-lo sem o modificar, e, inscrito no tempo, ele pode manter toda espécie de relações com outros elementos gestuais, posturais, linguísticos, com os quais ele pode adquirir sentido; daí que o gesto tenha um caráter polissêmico (cf. DURAND, 1984)⁴. Em suma, os gestos

¹ Utilizo as expressões *categoria social* e *papel social* para me referir, respectivamente, a um conjunto de pessoas que têm o mesmo estatuto social, isto é, que ocupam a mesma posição em um sistema social, tais como guerreiro e não guerreiro, homem e mulher, etc. (cf. JOHNSON, 1997) e ao comportamento dos indivíduos conforme estatuto, ou seja, à medida que se percebam uns aos outros e formem conceito sobre normas e outros símbolos culturais (cf. TURNER, 2000).

² Esses personagens são de fundamental importância, pois como Mary B. Moore ressaltou “os pintores costumam introduzir personagens secundários para dar sentido às suas histórias” (cf. MOORE, 1980, p. 431).

³ John Boardman (2001) entende, do mesmo modo, que a ação e a aparente intenção das figuras individuais são, usualmente, tornadas claras por gestos.

⁴ John Boardman (2001) destaca, também, que um mesmo gesto pode significar diferentes coisas em diferentes circunstâncias.

sobre os vasos são produtos da construção social dos gregos, uma vez que a pintura sobre a cerâmica é lugar da produção social de seus gestos (cf. DURAND, 1984).

Com estes aspectos teórico-metodológicos em mente, a análise procederá em busca de uma história da Guerra de Tróia no imaginário ateniense, a partir da cultura material, considerando as relações entre a Arqueologia e a História, entre o documento iconográfico e o documento escrito, e entre as imagens e a sociedade que as produziu.

6. Plano da obra

A obra está organizada em cinco capítulos. No capítulo I, *Os Artesãos e a Guerra de Tróia*, o objetivo é duplo: apresentar os artesãos um a um, indicando a origem de seu nome e as cenas que pintou, e, com isso, evidenciar os interesses e as escolhas dos artesãos em relação às cenas da Guerra de Tróia. Nos capítulos II, III e IV, são analisadas as nove cenas que compõem os três momentos nodais da atividade guerreira, *O Armamento e a Partida do Guerreiro*, *Os Duelos* e *O Retorno do Guerreiro Morto*. Em todos eles, o procedimento é o mesmo: para cada cena é apresentada a *Tradição literária*, a *História da pesquisa* e, em seguida, é realizada a *Análise iconográfica*. A apresentação da tradição literária tem as finalidades de trazer à tona a cena tal qual concebida nesse meio, ajudar na compreensão da cena na tradição imagética e possibilitar a verificação de possíveis relações entre as duas tradições. A história da pesquisa apresenta as compreensões anteriores das representações iconográficas, com o objetivo de mostrar as dívidas, mas também os avanços desta tese. A análise iconográfica, levando em conta a tradição literária e a história da pesquisa, dedica-se ao exame detalhado dos esquemas iconográficos, verificando a composição, os motivos, os personagens, com suas posturas e seus gestos. No capítulo V, *A Guerra de Tróia no imaginário ateniense*, são sistematizados os dados dos capítulos anteriores, em torno de três temas maiores, que são os valores guerreiros, a relação entre guerra e sociedade e os aspectos religiosos da guerra. As *Considerações finais* sintetizam os resultados obtidos. Por fim, vem o catálogo do *corpus* composto pelas 248 imagens dos vasos. Para cada uma delas, foi elaborada uma ficha com: o *número* no catálogo; a *forma*; a *técnica*; a *proveniência*; o nome do *artesão*; a *cidade*; o *museu* ou a *coleção*; o número de *inventário*; a *data*; a *inscrição* ou as *inscrições*, quando existem; e a *bibliografia* referente ao vaso.

CAPÍTULO 1. OS ARTESÃOS E A GUERRA DE TRÓIA

Os vasos começaram a aparecer na Grécia, no segundo milênio a.C., com os minóicos e com os micênicos. Depois do fim da época micênica, surgiu, em toda a Grécia, a cerâmica geométrica (cerca de 900-700 a.C.), seguida da orientalizante (cerca de 725-625 a.C.); os vasos áticos surgiram por volta de 635 a.C. (cf. BOARDMAN, 2001, p. 11-138).

Os vasos áticos foram pintados em duas técnicas. A de *figuras negras* mantém o vaso na cor da argila e pinta as figuras com verniz negro; as personagens são representadas em silhueta, com os detalhes interiores (musculatura, traços da fisionomia, vestimentas, etc.) indicados por incisões e pelo acréscimo de verniz branco e vermelho. A de *figuras vermelhas* cobre todo o vaso de verniz negro, preservando apenas as figuras na cor da argila. Os detalhes não são mais incisados, mas pintados com pincel.

A técnica de figuras negras foi desenvolvida, por volta de 700 a.C, pelos artesãos coríntios. Por volta de 635 a.C., a técnica de figuras negras começou a ser usada por artesãos áticos; os primeiros pintores, chamados de “Pioneiros”, atuaram até cerca de 600 a.C., seguindo as formas, vasos de grandes dimensões, e as convenções de decoração de Corinto, sobretudo, o friso de animais. De cerca de 600 até 570 a.C., uma nova época se instaurou entre os artesãos áticos; surgiram novas formas e novos esquemas de decoração.

Nesse momento, a cerâmica ática estava madura e começou a influenciar outras regiões e a ganhar espaço no mercado de vasos. Se, durante todo o século VII e a primeira metade do VI a.C., a cerâmica coríntia dominou o mercado; na segunda metade do século VI a.C, a cerâmica ática, por sua superioridade, tornou-se hegemônica dentro e fora da Grécia.

Por volta de 530 a.C., os artesãos áticos inventaram as figuras vermelhas. Essa invenção é, geralmente, atribuída ao *Pintor de Andócides*, em atividade entre 530-515 a.C. As técnicas de figuras negras e de figuras vermelhas passaram a coexistir desse momento para frente. A técnica de figuras vermelhas proporcionou novas possibilidades aos artesãos, que foram abandonando, paulatinamente, a antiga de figuras negras.

Assim, a técnica de figuras negras experimentou um declínio de qualidade a partir do ano 500 a.C., não sendo mais praticada após 470 a.C., exceto nas ânforas panatenaicas. A técnica de figuras vermelhas continuou sendo praticada até a segunda metade do século IV a.C.

Os artesãos, oleiros e pintores, instalaram-se, em sua grande maioria, no bairro do Cerâmico, situado entre a Ágora e a porta do Dípilo, agrupados em oficinas. O oleiro era o proprietário e o chefe da oficina, ao qual podiam associar-se vários pintores (cf. COOK, 1971; ROBERTSON, 1972; EISMAN, 1974). A condição social desses artesãos foi muito variável e é matéria debatida nos estudos atuais (cf. ÉTIENNE, 2004, p. 50-53). Uma parte expressiva dos pesquisadores entende, todavia, que os artesãos compunham-se de cidadãos livres, de metecos e de escravos, e que muitos deles conquistaram uma posição na sociedade ateniense, mantendo, por vezes, um convívio próximo com personalidades sociais (cf. SARIAN, 1993). Uma pequena parcela deles é conhecida por suas assinaturas, como oleiros e como pintores, sendo que a mais antiga, conhecida, é a do *Pintor Sofilos*¹; a grande maioria, todavia, trabalhou no anonimato.

No final do século XIX, os estudiosos perceberam afinidades formais e estilísticas entre determinados vasos, e começaram, em decorrência disso, a propor algumas atribuições (cf. BOARDMAN, 2001, p. 128-138). A pesquisa mais abrangente e influente foi a de John Davidson Beazley (1956, 1963 e 1971). Apoiado no método atributivo, desenvolvido por Giovanni Morelli para os pintores italianos do século XVI, ele estudou milhares de vasos, atribuindo-lhes centenas de artesãos. Os nomes dados são convencionais e motivados por vários fatores, podendo vir do *oleiro que assinou o vaso* (Pintor de Frínos), de uma *característica do estilo* (Grupo das Três Linhas), do *vaso principal* (Pintor do Louvre F6), da *cidade* onde se encontra o vaso característico (Pintor de Berlim), da representação de um *personagem* (Pintor de Prometeu) ou de uma *cena* (Pintor da Fundição), de uma *inscrição* (Pintor de Antímenes), etc.

John Davidson Beazley dispôs os artesãos em *Grupos* e em *Classes*. Os grupos referem-se aos estilos dos desenhos, e as Classes, às formas dos vasos. Ele usa a palavra *estilo* para se referir ao artesão mesmo, sua personalidade. Nesse sentido, ele fez

¹ Em atividade entre 580 e 570 a.C., o Pintor Sofilos foi o primeiro artesão ático a assinar seus vasos. De seus vasos conhecidos, quatro trazem sua assinatura, três como *pintor* e um como *oleiro* (cf. BOARDMAN, 1997a, p. 18, fig. 24, 25.1-2 e 26).

distinção entre um vaso no estilo do pintor mesmo e um vaso a sua *maneira, imitação, seguidor, escola, círculo, grupo, influência, parentesco*, etc.

Beazley procurou listar os artesãos em *ordem cronológica*; entretanto, quando lhe pareceu apropriado, arrolou-os em *grupos*, quebrando um pouco a sequência. Nesse caso, os artesãos foram agrupados em torno de uma *figura principal* (Lido e seus companheiros), de uma *classe* que eles pintaram exclusiva ou predominantemente (Pintores de cálice tipo Siana), de uma classe em um *determinado período* (Pintores de vaso grande do período proto-clássico), etc.

Seguindo a classificação de John Davidson Beazley, apresento, a seguir, os cento e vinte e um artesãos que representaram as cenas da Guerra de Tróia analisadas nesse trabalho. A apresentação é feita em quartos de século e segundo as técnicas de figuras negras e de figuras vermelhas². Com a finalidade de facilitar a visualização desse volumoso elenco, os artesãos são dispostos no quadro sinóptico abaixo.

QUADRO SINÓPTICO DOS ARTESÃOS POR PERÍODOS E POR TÉCNICAS	
Século VI a.C.	
I. 575-550 a.C. 1. Figuras negras A. Primeiras figuras negras Pintor do KX B. Pintores de cálice tipo Siana Pintor C Maneira do Pintor C Pintor de Heidelberg Pintor da Acrópole 1441 Pintor de Enípilo C. Clítias Pintor Clítias D. Nearcos e outros Pintor Nearcos Pintor de Camtar Pintor de Londres B76 E. Grupo Tirrênico Pintor de Prometeu	III. 525-500 a.C. 1. Figuras Negras A. Lido e seus companheiros Próximo do Pintor Lido B. Lisípides <i>Pintor de Lisípides*</i> Maneira do Pintor de Lisípides Relacionado ao Pintor de Lisípides Próximo do Pintor do Vaticano G43 C. Antímenes e seu círculo <i>Pintor de Antímenes</i> <i>Círculo do Pintor de Antímenes</i> Maneira do Pintor de Antímenes Grupo do Olho-Sereia Pintor de Wurzburg 199 D. Grupo de Leagro Grupo de Leagro Grupo de Antíope

² John Davidson Beazley segue a convencional cronologia, baseada no desenvolvimento dos estilos artísticos (cf. CLARK; ELSTON; HART, 2002, p. ix), como segue: *Primeiras figuras negras* (cerca de 620-570 a.C.), *figuras negras do período arcaico* (cerca de 570-530 a.C.), *figuras negras e vermelhas do período tardo-arcaico* (cerca de 530-480 a.C.), *figuras vermelhas do período proto-clássico* (cerca de 480-450 a.C.), *figuras vermelhas do período clássico* (cerca de 450-425 a.C.) e *figuras vermelhas do período tardo-clássico* (cerca de 425-300 a.C.). Entretanto, considerando que a datação atual dos vasos catalogados criava inúmeros problemas com essa cronologia, preferi dispô-los em quartos de século.

<p>Pintor de Castellani Pintor de Guglielmi Pintor do Gamo Grupo de O.L.L. Grupo de Arquipe F. Lido e seus companheiros Pintor do Vaticano 309 Pintor do Louvre F6 G. Pintores de cálice dos Pequenos Mestres Pequenos Mestres Pintor de Frínos Pintor de Sócles</p> <p>II. 550-525 a.C. 1. Figuras negras A. Pintor de cálice tipo Siana <i>Pintor de Heidelberg</i> B. Lido e seus companheiros Pintor Lido Pintor do Camelo C. Grupo E e Exécias Maneira do Grupo E Pintor de Towry Whyte Pintor Exécias Círculo do Pintor Exécias Próximo do Pintor Exécias D. Pintor de Amásis Pintor Amásis E. Nicóstenes Pintor N Pintor BMN F. Lisípides Pintor de Lisípides G. Antímenes e seu círculo Pintor de Antímenes Círculo do Pintor de Antímenes Relacionado ao Pintor de Antímenes H. Outros pintores de vaso Pintor de Berlim 1686 Pintor de Wurzburg 243 Pintor do Balanço Pintor de Munique 1410 Pintor do Vaticano 365 Pintor do Focinho Comprido Pintor de Londres B235 I. Pintor de olpa Pintor do Louvre F161 J. Pintor de lécito Pintor da Olpa de Nicósea</p>	<p>Próximo do Grupo de Antíope Maneira do Pintor de Aqueloo Pintor de Oxford 569 Pintor de Munique 1519 Pintor de Edimburgo E. Outros pintores de vaso <i>Pintor de Munique 1410</i> Classe de Cambridge 49 Classe da Coleção das Medalhas 218 Grupo das Três Linhas Próximo do Pintor de Príamo Pintor de Rycroft F. Grupo de Munique 1512 Grupo de Munique 1512 G. Enócoas Classe de Altemburgo Classe do Vaticano G47 Classe do Louvre F335 H. Pintor de lécito Pintor do Cacto I. Pintores de ânfora pequena Pintor de Villa Giulia M482 Comparar ao Pintor de Villa Giulia M482</p> <p>2. Figuras vermelhas A. Pintores de vaso do período arcaico Pintor Eufrônio Pintor Esmícro Pintor Fíntias B. Pintores de cálice do período arcaico Pintor Oltos Pintor Epícteto Pintor de Nicóstenes</p> <hr/> <p>* Os artesãos em atividade no período de 550 a 525 a.C., que continuaram a trabalhar no período de 525 a 500 a.C., são listados em <i>italico</i>.</p>
Século V a.C.	
<p>IV. 500-475 a.C. 1. Figuras negras A. Pintores de lécito Pintor de Safo Pintor de Diósfos Pintor de Atena Pintor do Vaticano G49 Grupo de Haimon</p>	<p>V. 475-450 a.C. 1. Figuras vermelhas A. Pintores de vaso grande do período proto-clássico Pintor Hermónax Pintor do Pomar Pintor de Pã Primeiros Maneiristas</p>

<p>Pintor de Haimon Maneira do Pintor de Haimon B. Pintores de ânfora pequena Pintor de Wurzburg 234 Pintor do Louvre F268 Pintor da Linha Rubra Maneira do Pintor da Linha Rubra Classe da Faixa com Pontos Pintor de Michigan C. Pintor de cálice, tardio Pintor de Caylus</p> <p>2. Figuras Vermelhas A. Pintores de vaso do período tardo-arcaico Pintor de Cleófrades Pintor de Berlim Pintor de Eucarides B. Outros pintores de vaso grande do período tardo-arcaico Pintor de Tyszkiewicz Pintor do Hefesteu C. Pintores de cálice do período tardo-arcaico Pintor Onésimo Pintor de Brigo Pintor de Castelgiorgio Pintor da Fundição Pintor Dúris Maneira do Pintor Dúris Pintor de Triptólemo D. Pintor de vaso grande do período proto-clássico Pintor de Oritia</p>	<p>Maneira do Pintor dos Nióbidas Pintor de Altamura Relacionado ao Pintor de Genebra B. Pintores de vaso pequeno do período proto-clássico Pintor de Providence Relacionado ao Pintor de Nícon Pintor de Florença 3968 C. Pintor de cálice do período proto-clássico Pintor de Pentesiléia</p> <p>VI. 450-425 a.C. 1. Figuras vermelhas A. Pintores de vaso do período clássico Pintor de Aquiles Próximo do Pintor de Aquiles Pintor de Peleu Grupo de Polignoto Pintor de Londres E497 B. Pintor de cálice do período clássico Pintor de Erétria C. Pintor de vaso do período tardo-clássico Maneira do Pintor do Dino</p>
--	---

Com esse quadro em mente, passo, então, à apresentação dos artesãos. Para cada um deles, explico a origem de seu nome, a relação, quando for o caso, com outros pintores, e informo a quantidade de vasos que pintou e a cena ou as cenas da Guerra de Tróia que representou.

1.1 575-550 a.C.

Esse período conta com vinte e um artesãos, os quais trabalharam com a técnica de figuras negras. Eles pintaram trinta e seis imagens, perfazendo 14.52% do total. As cenas mais representadas foram as do *Duelo entre Aquiles e Mênnon*, com dezessete vasos, e do *Armamento de Aquiles*, com doze vasos. As cenas dos duelos entre *Ájax e Heitor* e entre *Aquiles e Heitor* e de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* não foram representadas nesse período.

1.1.1 Figuras negras

1.1.1.1 Primeiras figuras negras

Em atividade no final do período proto-arcaico, cerca de 585-570 a.C., o **Grupo do Comasta** (cf. BEAZLEY, 1951, p. 19-20; 1956, p. 23-37; 1971, p. 14-17), nomeado a partir de seu tema favorito, os Comastas (“foliões”) dançando, está no limite da transição da época dos pioneiros das figuras negras para a nova fase. Uma vez que muitas mãos de pintores foram percebidas no interior do grupo, ele foi subdividido. O **Pintor do KX** (cf. BEAZLEY, 1951, p. 20-21; 1956, p. 23-27; 1971, p. 14-15), abreviatura de “Pintor do Comasta X”, é assim chamado para diferenciá-lo, por exemplo, do Pintor do KY. O Pintor do KX é o pintor principal do grupo e, talvez, o seu fundador. Ele pintou apenas um vaso, o mais antigo da cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 1).

1.1.1.2 Pintores de cálice tipo Siana

A classe cálice Siana recebe seu nome de exemplares achados em um cemitério em Siana, na ilha de Rodes, na Grécia. Quanto à forma, ela tem suas especificidades. Os cálices, até cerca de 550 a.C., têm o pé de forma cônica e baixo, e a borda formando um ângulo marcado com o corpo. O tipo mais antigo é a forma preferida do Grupo do Comasta, bastante rasa e provida de uma pequena borda decorada de rosetas incisadas; chamada, por isso, de cálice tipo Comasta. O cálice tipo Siana é um desenvolvimento do tipo anterior: é mais profunda, e a borda mais alta e menos inclinada.

Dentre os muitos pintores desse tipo de cálice, dois foram proeminentes: o Pintor C e o Pintor de Heidelberg. O mais velho, em atividade entre 575-560 a.C., é o **Pintor C** (cf. BEAZLEY, 1951, p. 21-25; 1956, p. 51-58, 681-682; 1971, p. 23-25, 523). O “C” vem de “Corintianizante”, devido à marcante influência coríntia em sua obra. Ele pintou um vaso com o *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 88). O artesão **Maneira do Pintor C** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 58-60; 1971, p. 25-26) pintou mais dois vasos com esse duelo (Cat. nºs 89 e 90). O mais jovem, em atividade entre 560-540 a.C., é o **Pintor de Heidelberg** (cf. BEAZLEY, 1951, p. 50-52; 1956, p. 61-67, 682, 716; 1971, p. 26-27), e recebe seu nome de dois cálices do tipo Siana do Museu da Universidade de Heidelberg, na Alemanha (Inv. vi.29a e S61; cf. BEAZLEY, 1956, p. 63, nºs 1 e 2, respectivamente). Ele pintou três vasos, um nesse período, com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 161), e dois no período seguinte (Cat. nºs 13, 14), ambos com o *Armamento de Aquiles*.

Outros dois pintores de cálice tipo Siana também atuaram nesse período. O primeiro, o **Pintor da Acrópole 1441** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 68; 1971, p. 28), do cálice epônimo do Museu da Acrópole, em Atenas, na Grécia (inv. 1441; cf. BEAZLEY, 1956, p. 68, nº 2), pintou apenas um vaso, o mais antigo da cena do *Duelo entre Páris e Menelau* (Cat. nº 54). O segundo, o **Pintor de Enípilo**, em atividade entre 560-550 a.C., foi nomeado por Herman H. G. Brijder a partir de uma inscrição (*Ainípylos*) sobre uma hídria fragmentária do Museu de Arte e de Arqueologia da Universidade de Missouri, em Columbia, nos Estados Unidos da América (Inv. 72.22; cf. BRIJDER, 1996, p. 30). Ele pintou apenas um vaso, o mais antigo da cena do *Duelo entre Enéias e Diomedes* (Cat. nº 59).

1.1.1.3 Clítias

O **Pintor Clítias** (cf. BEAZLEY, 1951, p. 26-37; 1956, p. 76-79, 80, 182; 1971, p. 29-30), em atividade entre 570-560 a.C., é conhecido por sua assinatura como pintor (“Clítias me pintou”), em seu vaso mais famoso, o “Vaso François”, assim nomeado devido a Alessandro François, seu descobridor. É justamente nesse vaso, uma cratera com volutas do Museu Arqueológico Etrusco, em Florença, na Itália (Inv. 4209; cf. BEAZLEY, 1956, p. 76, nº 1), que ele pintou, em cada uma das duas alças do vaso, as imagens mais antigas da cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 160A-B).

1.1.1.4 Nearcos e outros

O **Pintor Nearcos** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 82-83, 347, 682; 1971, p. 30-31), em atividade entre 570-555 a.C., também é conhecido por sua assinatura em um fragmento de cântaro do Museu Nacional, Coleção da Acrópole, em Atenas, na Grécia (Inv. Acr. 611; cf. BEAZLEY, 1956, 82, nº 1). Ele pintou um vaso com o *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 3).

O **Pintor de Camtar** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 84, 672; 1971, p. 31-32; VON BOTHMER, 1959) recebe seu nome da junção de partes dos nomes das cidades de Cam-bridge, na Inglaterra, e de Tar-quinia, na Itália, onde se encontram duas ânforas com pescoço pintadas por ele (Inv. 44 e RC5564, respectivamente; cf. BEAZLEY, 1956, p. 84, nºs 2 e 1). Ele pintou dois vasos com o *Armamento de Aquiles* (Cat. nºs 2 e 4).

O **Pintor de Londres B76** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 85-88, 683, 714; 1971, p. 31-33, 524), da hídria epônima do Museu Britânico, em Londres, na Inglaterra (Inv. B76;

cf. BEAZLEY, 1956, p. 85, nº 1), pintou cinco vasos: quatro com o *Armamento de Aquiles* (Cat. nºs 6, 8, 9 e 10) e um com o *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 91).

1.1.1.5 Grupo Tirrênico

O *Grupo Tirrênico* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 94-105, 683-684; 1971, p. 34-43) compreende os pintores de ânfora “tirrênica”. O adjetivo vem do grego *tyrrénos*, cujo significado é “etrusco”. Não se trata, entretanto, de ânfora etrusca; mas sim, de uma classe, produzida na Ática, para ser comercializada com a Etrúria. Quanto à forma, é uma ânfora com pescoço e ovóide; quanto à decoração, caracteriza-se, em geral, pelas flores de lótus e palmetas entrelaçadas, no ornamento do pescoço, e pelas faixas contínuas distribuídas do ombro à pança. Os motivos animais e florais predominam nessas faixas; mas, na principal, a do ombro, é comum a presença de figuras humanas (cf. BOARDMAN, 1997a, p. 36-37).

Dietrich von Bothmer distinguiu, no interior do grupo, vários pintores e grupos menores. O *Pintor de Prometeu* (cf. VON BOTHMER, 1944, p. 165) é nomeado a partir da representação da “Libertação de Prometeu” na ânfora do Museu Arqueológico Etrusco, em Florença, na Itália (Inv. 76359; cf. VON BOTHMER, 1944, p. 168, nº 1; Beazley, 1956, p. 97, nº 28). Ele esteve em atividade entre 565-555 a.C., e pintou dois vasos com o *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nºs 92 e 100). O *Pintor de Castellani* (cf. VON BOTHMER, 1944, p. 165) recebe seu nome da ânfora da Coleção Augusto Castellani, do Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia, em Roma, na Itália (inv. 50652; cf. VON BOTHMER, 1944, p. 168, nº 1; Beazley, 1956, p. 98, nº 42). Ele esteve em atividade entre 560-545 a.C. e pintou apenas um vaso com o *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 95). O *Pintor de Guglielmi* (cf. VON BOTHMER, 1944, p. 165) recebe seu nome da ânfora da Coleção Benedetto Guglielmi do Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano (Inv. G13; cf. VON BOTHMER, 1944, p. 170, nº 6; Beazley, 1956, p. 99, nº 56). Ele esteve em atividade entre 560-545 a.C. e pintou apenas um vaso com o *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 93). O *Pintor do Gamo* (cf. VON BOTHMER, 1944, p. 165) caracteriza-se, especialmente, por seus animais; seu nome vem do mais frequente e típico deles, o gamo, com “uma elegante linha de pontos brancos sobre o lombo”. Em atividade entre 560-545 a.C., pintou, exclusivamente, vasos da cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon*. A quantidade demonstra sua insistência no tema; são cinco vasos (Cat. nºs 97, 98, 99, 103 e 104). O *Grupo de O.L.L.* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 94-95) recebe seu nome de um conjunto de sete vasos nos

museus de Oxford, na Inglaterra, de Leipzig, na Alemanha, e do Louvre, em Paris, na França. Esses vasos podem ser de um único pintor; mas, como não há certeza, fala-se de um grupo. O grupo pintou dois vasos com o *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n^{os} 94 e 96).

Na condição de *Próximo do Grupo Tirrênico*, está o *Grupo de Arquipe* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 106), que recebe seu nome da representação da amazona Arquipe na hídria do Museu de História da Arte, em Viena, na Áustria (Inv. 3613; cf. BEAZLEY, 1956, 106, n^o 1). O grupo pintou apenas um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. n^o 11).

1.1.1.6 Lido e seus companheiros

O *Pintor Lido* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 107-113, 684-685, 714; 1971, p. 43-46), em atividade entre 560-540 a.C., é conhecido por sua assinatura como pintor em dois vasos: um dino fragmentário do Museu da Acrópole, em Atenas, na Grécia, (Inv. 607; cf. BEAZLEY, 1956, p. 107, n^o 1), e uma Ânfora do Museu do Louvre, em Paris, na França (Inv. F29; cf. BEAZLEY, 1956, p. 109, n^o 21). Ele pintou somente um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. n^o 18), mas no período seguinte.

Lido tem dois companheiros principais. O *Pintor do Vaticano 309* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 120-122, 685, 714; 1971, p. 49-50), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano (Inv. 309; cf. BEAZLEY, 1956, p. 121, n^o 7), pintou apenas um vaso com o *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n^o 101). O *Pintor do Louvre F6* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 123-129, 685, 714; 1971, p. 50-53, 518), nomeado a partir da hídria epônima do Museu do Louvre, em Paris, na França, (Inv. F6; cf. BEAZLEY, 1956, p. 123, n^o 3), pintou dois vasos com o *Armamento de Aquiles* (Cat. n^o 5 e 12).

1.1.1.7 Pintores de cálice dos Pequenos Mestres

Os *Pequenos Mestres* são assim chamados devido ao caráter miniaturista de suas figuras que decoram seus cálices. O termo vem do alemão *Kleinmeister*, e foi, originalmente, cunhado pelos historiadores da Arte para classificarem alguns artistas “menores” da Alemanha do século XVI d.C. O “cálice dos Pequenos Mestres” tem forma específica: em relação aos cálices tipo Comasta e tipo Siana, ele tem o pé mais alto. Há duas formas principais: o *cálice com faixa*, com borda negra ornada de uma faixa entre as alças, e o *cálice com lábio*, com borda na cor da argila e decorada com

uma única figura isolada. Esses três tipos de cálice, Comasta, Siana e Pequenos Mestres, são as formas dominantes até cerca de 550 a.C.; depois, predomina o cálice tipo A (cf. Cat. n° 117), caracterizado pela bacia profunda, sem lábio saliente, como o caule e o pé curtos.

Em atividade entre 560-530 a.C., muitos oleiros e pintores dos *Pequenos Mestres* são conhecidos por suas assinaturas; quando não há assinatura, mas o vaso segue o estilo e a forma, atribui-se, genericamente, aos *Pequenos Mestres* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 159-197, 688-689; 1971, p. 67-69). Nessa condição, eles pintaram um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. n° 7). O *Pintor de Frinos* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 168-169, 688; 1971, p. 70-71) recebe seu nome do oleiro Frinos, que assinou vários de seus vasos. Em atividade entre 560-540 a.C., ele pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n° 162). O *Pintor de Sócles* (cf. BEAZLEY, 1971, p. 72, 172-173), recebe, também, seu nome do oleiro (“Sócles me fez”), que assinou quatro de seus vasos. Ele pintou somente um vaso (Cat. n° 40), o mais antigo da cena da *Partida de Aquiles*.

1.1.2 Vasos sem atribuição

Há três vasos, desse período, que não receberam atribuição: um com a cena do *Duelo entre Enéias e Diomedes* (Cat. n° 60), um com a do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n° 102) e um com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n° 163).

1.2 550-525 a.C.

Esse período conta com vinte e quatro artesãos, os quais trabalharam com a técnica de figuras negras. Eles pintaram quarenta e três imagens, perfazendo 17.34% do total. As cenas mais representadas foram as de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, com dezoito vasos, a do *Armamento de Aquiles*, com dez vasos, e a do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon*, com nove vasos. A cena do duelo entre *Ájax e Heitor* começou a ser representada nesse período. As cenas do *Duelo entre Aquiles e Heitor* e de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* não foram representadas nesse período.

1.2.1 Figuras negras

1.2.1.1 Pintor de cálice tipo Siana

Dos pintores de cálice tipo Siana, apenas o *Pintor de Heidelberg* pintou nesse período. Além do vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, no período anterior, ele pintou mais dois com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. n^{os} 13 e 14).

1.2.1.2 Lido e seus companheiros

O *Pintor Lido*, apesar de estar em atividade desde cerca de 560 a.C., pintou somente nesse período um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. n^o 18). O *Pintor do Camelo* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 120; 1971, p. 49), companheiro de Lido, pintou apenas um vaso com cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, em ambos os lados (Cat. n^o 164A-B).

1.2.1.3 Grupo E e Exécias

Esse grande e coeso grupo é assim nomeado devido às suas afinidades estreitas com o Pintor Exécias (cf. BEAZLEY, 1956, p. 133). O *Grupo E* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 133-138, 686; 1971, p. 54-57), em atividade por volta de meados do século VI a.C., propriamente dito, não pintou nenhum vaso; apenas o artesão *Maneira do Grupo E* pintou um vaso com o *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n^o 105).

Na condição de *Próximo do Grupo E*, o *Pintor de Towry Whyte* (BEAZLEY, 1956, p. 141-142; 1971, p. 58), nomeado a partir de uma ânfora da antiga Coleção de Towry Whyte, agora, do Museu da Faculdade Trindade, da Universidade de Cambridge, na Inglaterra (Inv. 32.10; cf. BEAZLEY, 1956, p. 141, n^o 1), pintou mais um vaso como o *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n^o 106).

O *Pintor Exécias*, em atividade entre 545-530 a.C., é conhecido por sua assinatura como pintor em onze vasos (cf. BEAZLEY, 1956, p. 143-147, 686-687, 714; 1971, p. 59-61). Ele pintou seis vasos: um com a cena da *Partida de Aquiles* (Cat. n^o 41), um com a do *Duelo entre Ájax e Heitor* (Cat. n^o 66) e quatro com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^{os} 165, 166, 170 e 177A-B). Dois artesãos ligados a ele, *Próximo do Pintor Exécias* e *Círculo do Pintor Exécias*, pintaram, respectivamente, dois vasos com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n^{os} 178 e 179).

1.2.1.4 Pintor de Amásis

O *Pintor de Amásis* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 150-158, 687-688, 714; 1971, p. 62-67) recebe seu nome do oleiro que assinou nove de seus vasos (“Amásis me fez”); como o estilo do desenho é o mesmo em todos eles, o pintor, anônimo, foi assim nomeado. Em atividade entre 560-525 a.C., ele pintou três vasos, dois com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. n^{os} 15 e 16) e um com a do *Duelo entre Páris e Menelau* (Cat. n^o 55).

1.2.1.5 Nicóstenes

Nicóstenes, em atividade entre 550-510 a.C., foi um oleiro que assinou inúmeros vasos (“Nicóstenes me fez”); como há diferenças de estilos nas pinturas, alguns pintores foram identificados. O *Pintor N* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 216-224, 690; 1971, p. 105-106), assim chamado para se distinguir do *Pintor de Nicóstenes* (pintor de figuras vermelhas primeiramente nomeado; ver período seguinte), pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n^o 108). O *Pintor de BMN* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 226-228, 690; 1971, p. 106-107), abreviatura de *Pintor de Nicóstenes do Museu Britânico*, devido a uma ânfora do Museu Britânico, em Londres, na Inglaterra, (Inv. B295; cf. BEAZLEY, 1956, p. 226, n^o 1), pintou um outro vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n^o 109).

1.2.1.6 Lisípides

O *Pintor de Lisípides* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 254-257, 691; 1971, p. 113-114), nomeado a partir da inscrição *kalós* (“Lisípides é belo”), na ânfora do Museu Britânico, em Londres, na Inglaterra (Inv. B211; cf. BEAZLEY, 1956, p. 256, n^o 14), esteve em atividade entre 530-510 a.C. e foi seguidor do Pintor Exécias. Ele pintou um vaso com a cena *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^o 171) nesse período, e um outro com a do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n^o 114) no período seguinte.

1.2.1.7 Antímenes e seu círculo

Antímenes e seu círculo formam um grande grupo, composto por pintores e grupos menores. O *Grupo do Olho-Sereia* e o *Grupo de Wurzburg 199* têm caráter um pouco distinto. Os demais pintores são muito parecidos uns com os outros, e com próprio Pintor de Antímenes (cf. BEAZLEY, 1956, p. 266). Depois do Grupo de Leagro, em atividade no próximo período, foi o Grupo que mais pintou vasos,

totalizando vinte e um. O **Pintor de Antímenes** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 266-275, 691; 1971, p. 117-121, 518-519), em atividade entre 530-510, foi nomeado a partir da inscrição *kalós* (“Antímenes é belo”) na hídria do Museu Nacional de Antiguidades, em Leiden, na Holanda (Inv. PC63; cf. BEAZLEY, 1956, p. 266, nº 1). Ele pintou nove vasos, dois, nesse período, com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nºs 110 e 111) e sete, no período seguinte, com essa e outras cenas. O artesão **Círculo do Pintor de Antímenes** pintou mais um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 112). Um outro artesão **Relacionado ao Pintor de Antímenes** pintou um vaso com a cena da *Partida de Aquiles* em um lado (Cat. nº 44) e com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* no outro (Cat. nº 184).

1.2.1.8 Outros pintores de vaso

John Davidson Beazley (1956, p. 296) agrupa nessa categoria pintores que estiveram em atividade na segunda metade do século VI a.C.; por isso, uma parte deles é apresentada nesse período, e outra no posterior. O primeiro deles, contemporâneo dos membros mais antigos do Grupo E, o **Pintor de Berlim 1686** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 296-297, 692; 1971, p. 128-129), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Nacional, em Berlim, na Alemanha (Inv. 1686; cf. BEAZLEY, 1956, p. 296, nº 4), pintou um vaso com as cenas do *Armamento* e da *Partida de Aquiles* em um lado (Cat. nºs 17 e 42) e com a do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* no outro (Cat. nº 107).

Sucessor imediato do Pintor de Berlim 1686, o **Grupo de Princeton** compreende dois pintores e pintou um vaso (Cat. nº 340) da cena XIV. O artesão, **Maneira do Pintor de Princeton** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 299-301; 1971, p. 130-131), pintou mais um vaso (Cat. nº 341) da mesma cena.

Os próximos três pintores têm ligações com o **Grupo de Princeton**, encabeçado pelo **Pintor de Princeton** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 297-299, 692, 715; 1971, p. 129-130), nomeado a partir de uma ânfora do Museu da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos da América. O **Pintor de Wurzburg 243** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 304; 1971, p. 131-132), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Martin von Wagner, em Wurzburg, na Alemanha (Inv. 243; cf. BEAZLEY, 1956, p. 304, nº 1), pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 167). Talvez um discípulo do Pintor de Princeton, o **Pintor do Balanço** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 304-310; 1971, p. 132-135, 519), nomeado a partir de uma cena de *kômos*, um homem e jovens dançando, na ânfora do Museu Nacional, em Munique, na Alemanha (Inv. 1387;

cf. BEAZLEY, 1956, p. 304, nº 7), pintou, também, um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 180). Próximo do *Pintor do Balanço*, o ***Pintor de Munique 1410*** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 311, 693; 1971, p. 135), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Nacional, em Munique, na Alemanha (Inv. 1410; cf. BEAZLEY, 1956, p. 311, nº 1), pintou três vasos, um com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* nesse período (Cat. nº 113) e dois, no período seguinte, com as cenas dos duelos entre *Ájax e Heitor* e entre *Aquiles e Mêmnon* (Cat. nºs 68 e 121).

Há, ainda, outros três pintores, contemporâneos, sem ligações uns com os outros. O ***Pintor do Vaticano 365*** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 311-312, 693; 1971, p. 135-136), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano (Inv. 365; cf. BEAZLEY, 1956, p. 311, nº 1), pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 168). O ***Pintor do Focinho Comprido*** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 327-328, 694; 1971, p. 145), nomeado a partir da característica do desenho de seus cavalos, o focinho comprido, em uma ânfora do Museu Nacional, em Munique, na Alemanha (Inv. 1412; cf. BEAZLEY, 1956, p. 328, nº 9), pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 172). O ***Pintor de Londres B235*** (cf. BEAZLEY, 1971, p. 152), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Britânico, em Londres, na Inglaterra (Inv. B235; cf. BEAZLEY, 1971, p. 152, nº 1), pintou um vaso com as cenas da *Partida de Aquiles* e de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* em cada um de seus lados (Cat. nºs 43 e 181).

1.2.1.9 Pintor de olpa

Classificado como um pintor de olpa, o ***Pintor do Louvre F161*** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 450; 1971, p. 195), nomeado a partir da olpa epônima do Museu do Louvre, em Paris, na França (Inv. F161; cf. BEAZLEY, 1956, p. 450, nº 2), pintou uma ânfora tipo nicosteneana com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 173).

1.2.1.10 Pintor de lécito

De igual maneira, o ***Pintor da Olpa de Nicósia*** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 452-454, 698; 1971, p. 196-197, 519), nomeado a partir de uma olpa do Museu Arqueológico de Nicósia (Inv. C809; cf. BEAZLEY, 1956, p. 452, nº 1), na ilha de Chipre, pintou três vasos, dois esquifos e uma olpa, todos com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nºs 19, 20 e 21).

1.2.2 Vasos sem atribuição

Há cinco vasos, desse período, que não receberam atribuição: um com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 22) e quatro com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nºs 169, 174, 175 e 176).

1.3 525-500 a.C.

Esse período conta com trinta e seis artesãos, trinta que trabalharam com a técnica de figuras negras e seis com a de figuras vermelhas. Eles pintaram noventa e quatro imagens, perfazendo 37.90% do total. Nesse período, todas as cenas foram representadas, sendo as mais frequentes as de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, com quarenta e nove vasos, e a do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon*, com vinte vasos. As cenas do *Duelo entre Aquiles e Heitor* e de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* começaram a ser representadas nesse período.

1.3.1 Figuras negras

1.3.1.1 Lido e seus companheiros

Além dos dois vasos pintados, no período anterior, um pelo próprio *Pintor Lido* e outro pelo *Pintor do Camelo*, com as cenas do *Armamento de Aquiles* e de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nºs 18 e 164), o artesão **Próximo do Pintor Lido** pintou, nesse período, mais um vaso com essa última cena (Cat. nº 202).

1.3.1.2 Lisípides

O *Pintor de Lisípides*, além do vaso do período anterior com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (cat. nº 171), pintou, nesse período, um outro com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 114).

Há três artesãos com contatos com o *Pintor de Lisípides*. O artesão **Maneira do Pintor de Lisípides** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 257-262, 691, 715; 1971, p. 114-116) pintou dois vasos, um com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 122) e outro com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 196). O artesão **Relacionado ao Pintor de Lisípides** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 262-263; 1971, p. 116) pintou outros três vasos com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nºs 116, 117 e 118). Por fim, o artesão **Próximo do Pintor do Vaticano G43** (cf. BEAZLEY,

1956, p. 263-264; 1971, p. 116-117) pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 211).

1.3.1.3 Antímenes e seu círculo

O **Pintor de Antímenes**, além de seus dois vasos, no período anterior, pintou, nesse período, sete vasos: um com a cena do *Duelo entre Ájax e Heitor* (Cat. nº 67), outro com a do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. nº 119), e cinco com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nºs 182, 183, 194, 195 e 212). O artesão **Círculo do Pintor de Antímenes**, além de um vaso, no período anterior, pintou outros dois vasos: um com as cenas da *Partida de Aquiles* e de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, uma em cada lado (Cat. nºs 45 e 185), e outro com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. nº 128).

Do círculo do Pintor de Antímenes, há três artesãos que trabalharam, especificamente, nesse período. O artesão **Maneira do Pintor de Antímenes** pintou quatro vasos: dois com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. nºs 120 e 123) e dois com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nºs 197 e 198). Um artesão do **Grupo do Olho-Sereia** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 286-287, 692; 1971, p. 125), nomeado a partir da representação de sereias na ânfora do Museu Britânico, em Londres, na Inglaterra (Inv. B215; cf. BEAZLEY, 1956, p. 286, nº 1), pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 213). O **Pintor de Wurzburg 199** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 287-290; 1971, p. 126), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Martin von Wagner, em Wurzburg, na Alemanha (Inv. 199; cf. BEAZLEY, 1956, p. 287, nº 5), pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. nº 125).

1.3.1.4 Grupo de Leagro

O **Grupo de Leagro** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 354-391, 665, 695-696, 715, 716; 1971, p. 161-167, 519) é nomeado a partir de certo número de vasos com inscrição *kalós* (“Leagro é belo”), como, por exemplo, na hídria do Museu Nacional, em Munique, na Alemanha (Inv. 1709; cf. BEAZLEY, 1956, p. 361, nº 14).

É um grupo grande, formado por pintores de figuras negras, semelhantes no estilo, de uma mesma oficina ou de oficinas com contatos entre si. O grupo esteve em atividade entre 520-500 a.C., foi contemporâneo do **Grupo dos Pioneiros** das figuras vermelhas, de seus companheiros e seguidores imediatos.

Inúmeros pintores e grupos menores foram distinguidos. No centro do grupo, está o *Grupo de Antíope*, que constitui toda uma ala, e o *Pintor de Aqueloo*, com muitos vasos que o lembram, na forma ou na proximidade de seu estilo, ou seja, *Maneira do Pintor de Aqueloo*. Integram, ainda, o grupo: o *Pintor de Munique 1519*, o *Pintor de Oxford 569* e o *Pintor de Edimburgo*.

Há, ainda, alguns artesãos que têm conexões com o grupo, ainda que com parte apenas de sua obra. O *Pintor de Nicó Xenos* e seu seguidor, o *Pintor de Eucarides*, pertencem ao grupo, mas somente por seus vasos em figuras negras. O *Pintor da Linha Rubra*, por suas melhores obras, pertence ao grupo, mas, dificilmente, pelo restante (cf. BEAZLEY, 1956, p. 354, 600). A *Classe da Faixa com Pontos* também está conectada ao grupo (cf. BOARDMAN, 1997a, p. 150). Como os vasos catalogados desses artesãos inscrevem-se na condição de “não leagrianos”, eles são postos em outros lugares.

O *Grupo de Leagro*, sem especificação de um artesão em particular, pintou onze vasos: um com as cenas do *Armamento de Aquiles* e de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, uma em cada lado (Cat n^{os} 23 e 187); um com as cenas do *Duelo entre Páris e Menelau* e de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, uma em cada lado (Cat n^{os} 56 e 199); um com a cena do *Duelo entre Ájax e Heitor* (Cat. n^o 70) e oito com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^{os} 188, 203, 216, 217, 223, 224, 228 e 229).

Dentre os pintores e grupos identificados, o *Grupo de Antíope* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 356-357; 1971, p. 160)³ pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. n^o 69). O artesão *Próximo do Grupo de Antíope* pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^o 214). O artesão *Maneira do Pintor de Aqueloo* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 358; 1971, p. 160) pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Páris e Menelau* (Cat. n^o 57). Outros três pintores pintaram um vaso cada um com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^{os} 204, 215 e 218): o *Pintor de Oxford 569* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 358; 1971, p. 160), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Ashmolean, em Oxford, na Inglaterra (Inv. 569; cf. BEAZLEY, 1956, p. 374, n^o 200); o *Pintor de Munique 1519* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 393-394, 696; 1971, p. 173), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Nacional, em Munique, na Alemanha (Inv. 1519; cf. BEAZLEY, 1956, p. 394, n^o 4); e o *Pintor de*

³ O *Grupo de Antíope* é assim chamado devido a seu pintor principal e epônimo, o *Pintor de Antíope*, que foi nomeado a partir da representação de Teseu e Antíope na ânfora do Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles, na Itália (Inv. 128333; cf. BEAZLEY, 1956, p. 367, n^o 93).

Edinburgo (cf. HASPELS, 1936, p. 86-89, 215-221, 250; Beazley, 1956, p. 476-478, 670, 671, 700; 1971, p. 217-219), nomeado a partir do lécito epônimo do Museu Nacional, em Edimburgo, na Escócia (Inv. 1956.436; cf. BEAZLEY, 1971, p. 217, nº 19).

1.3.1.5 Outros pintores de vaso

Retoma-se, agora, o restante dos artesãos agrupados nessa categoria. O **Pintor de Munique 1410**, além de seu vaso no período anterior, pintou, ainda, outros dois vasos com as cenas dos duelos entre *Ájax e Heitor* e entre *Aquiles e Mêmnon* (Cat. nºs 68 e 121). O artesão da **Classe de Cambridge 49** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 316; 1971, p. 138), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Fitzwilliam, em Cambridge, na Inglaterra (Inv. 49; cf. BEAZLEY, 1956, p. 316. nº 1), pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 115). O artesão da **Classe da Coleção das Medalhas 218** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 319-320; 1971, p. 139-140), nomeado a partir da ânfora epônima da Coleção das Medalhas, em Paris, na França (Inv. 218; cf. BEAZLEY, 1956, p. 319, p. nº 1), pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 186). O **Grupo das Três Linhas** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 320-321, 693-694, 700; 1971, p. 140-141), nomeado a partir das três linhas que emolduram a parte inferior do quadro de suas ânforas, pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 131). Seus desenhos lembram, às vezes, o Pintor de Lisípides.

O **Pintor de Príamo**, um artesão próximo a ele, e o **Pintor de Rycroft** estão relacionados. O **Pintor de Príamo** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 330-333, 694; 1971, p. 146-147), nomeado a partir de um de seus personagens, Príamo, é um importante pintor relacionado, em alguns aspectos, ao Pintor de Antímenes e ao Grupo de Leagro. Ele não pintou nenhum vaso; mas, o artesão **Próximo do Pintor de Príamo** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 333-334, 715; 1971, p. 147) pintou um com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 222). O **Pintor de Rycroft** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 335-338, 675, 692, 694; 1971, p. 148-149), nomeado a partir de uma ânfora da Coleção particular Spencer Crurchill (ex. Rycroft), em Northwick, na Inglaterra (cf. BEAZLEY, 1956, p. 335, nº 1), pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 133).

1.3.1.6 Grupo de Munique 1512

O *Grupo de Munique 1512*, nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Nacional, em Munique, na Alemanha (Inv. 1512; cf. Wünsche, 2006, p. 263, 441, cat. n° 91), pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n° 219).

1.3.1.7 Enócoas

Tanto os pintores, como os oleiros, são anônimos; serão chamados, por isso, simplesmente de artesãos. O artesão da *Classe de Altemburgo* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 422-423; 1971, p. 181-182), nomeado a partir da enócoa do Museu Nacional Lindenau, em Altemburgo, na Alemanha (Inv. 2003; cf. BEAZLEY, 1956, p. 422, n° 11), pintou dois vasos: um com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n° 75) e outro com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n° 200). O artesão da *Classe do Vaticano G47* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 429-431, 697), nomeado a partir da enócoa epônima do Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano, pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. n° 124). O artesão da *Classe do Louvre F335* (cf. Heesen, 1996, p. 67), nomeado a partir da olpa epônima do Museu do Louvre, em Paris, na França (cf. FOURNIER-CHRISTOL, 1990, p. 30), pintou um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. n° 24).

1.3.1.8 Pintor de lécito

O *Pintor do Cacto* foi nomeado por Caroline Henriette Emilie Haspels (cf. HASPELS, 1936, p. 61-62, 198; BEAZLEY, 1956, p. 472, 505; 1971, p. 212) a partir do motivo floral, um tipo de cacto, que figura, em alguns de seus lébitos, entre as palmetas de sua decoração na pança. Ele lembra, vagamente, o Pintor de Rycroft, e pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n° 225).

1.3.1.9 Pintores de ânfora pequena

O *Pintor de Villa Giulia M482* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 590; 1971, p. 295-297), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia, em Roma, na Itália (Inv. M482; cf. BEAZLEY, 1956, p. 590, n° 3), pintou um vaso com as cenas da *Partida de Aquiles* e de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, uma em cada lado (Cat. n°s 50 e 230). O artesão *Comparar ao Pintor de Villa Giulia M482* pintou um vaso com essas duas cenas, uma em cada lado (Cat. n°s 47 e 205).

1.3.2 Figuras vermelhas

1.3.2.1 Pintores de vaso do período arcaico

Os pintores do *Grupo Pioneiro* são os mais interessantes de sua época, seja por seus méritos artísticos, seja por suas personalidades ou, ainda, pela coerência deles enquanto um grupo (cf. BOARDMAN, 1997b, p. 29). Eles são chamados de “pioneiros” não por terem iniciado a nova técnica de figuras vermelhas, e sim, por serem os primeiros a dominá-la com maestria. O **Pintor Eufrônio** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 13-17, 1619, 1705; 1971, p. 321-322, 509), em atividade entre 520-505, assinou seis vasos como pintor e, na parte mais recente de sua carreira, dez como oleiro. Na condição de oleiro, quem mais pintou seus vasos foi o *Pintor Onésimo*. O Pintor Eufrônio pintou quatro vasos: dois com a cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. n^{os} 146 e 147), os mais antigos dessa cena, e dois com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^{os} 192 e 193). O **Pintor Esmícro** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 20-21, 1618-1620; 1971, p. 322-323), em atividade entre 510-500 a.C., é conhecido de sua assinatura, como pintor, em três vasos. Foi imitador de Eufrônio e pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Ájax e Heitor* (Cat. n^o 71). O **Pintor Fintias** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 22-25, 1620, 1700; 1971, p. 323, 509), conhecido de suas assinaturas, em seis vasos como pintor e em três como oleiro, pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. n^o 129).

1.3.2.2 Pintores de cálice do período arcaico

O cálice tipo A continua nas figuras vermelhas; mas, agora, há também o cálice tipo B, caracterizado pela bacia menos profunda e pela curva contínua do lábio ao pé.

Nessa classe, estão reunidos três pintores. O **Pintor Oltos** (cf. BEAZLEY, 1963, p.53-67, 1622-1623, 1700; 1971, p. 326-328), em atividade entre 525-500 a.C., foi principalmente um pintor de cálice, mas muitos de seus melhores vasos são de outras formas. Seu nome é conhecido de sua assinatura como pintor em alguns de seus vasos. Ele pintou três vasos: um com a cena da *Partida de Aquiles* (Cat. n^o 49) e dois com a do *Duelo entre Enéias e Diomedes* (Cat. n^{os} 61 e 62). O **Pintor Epícteto** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 70-79, 1623-1624, 1705; 1971, p. 328-329, 509), em atividade entre 520-490 a.C., é conhecido por suas inúmeras assinaturas como pintor e como oleiro. Ele pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. n^o 127). O **Pintor de Nicóstenes** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 123-127, 1627; 1971, p. 333, 510), nomeado a

partir da assinatura do oleiro Nicóstenes, pintou um vaso com a cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. nº 148).

1.3.2.3 Vasos sem atribuição

Há vinte e um vasos, desse período, que não receberam atribuição: um da cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 25), dois da cena da *Partida de Aquiles* (Cat. nºs 46 e 48), um da cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nº 76), três da cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. nºs 126, 130 e 132), um da cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. nº 149) e treze da cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nºs 189, 190, 191, 201, 206, 207, 208, 209, 210, 220, 221, 226 e 227).

1.4 500-475 a.C.

Esse período conta com vinte e sete artesãos, quatorze que trabalharam com a técnica de figuras negras e treze com a de figuras vermelhas. Eles pintaram cinquenta e quatro imagens, perfazendo 21.77% do total. Nesse período, todas as cenas foram representadas, sendo as mais frequentes as de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, com dezoito vasos; a do *Duelo entre Aquiles e Heitor*, com nove vasos; a de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon*, com oito vasos; e a do *Duelo entre Aquiles e Mênnon*, com sete vasos.

1.4.1 Figuras negras

1.4.1.1 Pintores de lécito

Os pintores dessa classe foram nomeados por Caroline Henriette Emilie Haspels. Os dois primeiros, em atividade no início do século V a.C., trabalharam lado a lado, e foram influenciados pelo *Pintor de Edinburgo*. O *Pintor de Safo* (cf. HASPELS, 1936, p. 94-130, 225-229; BEAZLEY, 1956, p. 507-508, 702; 1963, p. 300-306, 973; 1971, p. 246-247), nomeado a partir da representação de “Safo com uma lira” na cálpide do Museu do Castelo de Goluchow, na Polônia (Inv. 32; cf. HASPELS, 1936, p. 228, nº 56), pintou três vasos: um com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. nº 135) e dois com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nºs 237 e 238). O *Pintor de Diósfos* (cf. HASPELS, 1936, p. 94-130, 232-241; BEAZLEY, 1956, p. 508-511, 702-703, 716; 482, 668; 1963, p. 300-306, 973; 1971, p. 248-250) recebe seu nome da

inscrição “Diósfos” na ânfora da Coleção das Medalhas, em Paris, na França (Inv. 219; cf. HASPELS, 1936, p. 238, nº 120). Ele pintou três vasos: dois com a cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. nºs 150 e 151) e um com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 239).

Os próximos dois pintores têm, também, relações entre si. O **Pintor de Atena** (cf. HASPELS, 1936, p. 141-165, 254-260; BEAZLEY, 1956, p. 522-524, 704; 1971, p. 260-262), assim chamado devido às suas numerosas representações da deusa Atena, pintou dois vasos: um com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nº 78) e outro com de *Sono e morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. nº 155). Tratando do Pintor de Atena, John Davidson Beazley considera, ainda, uma classe das enócoas (BEAZLEY, 1956, p. 526-531; 1971, p. 264-265). O oleiro é o mesmo, mas os pintores não. Muitas são pintadas pelo próprio pintor, e outras por algum artesão de sua oficina. Entre esses últimos, o **Pintor do Vaticano G49** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 534-537, 705; 1971, p. 267-268), nomeado a partir da enócoa epônima do Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano (Inv. G49; cf. BEAZLEY, 1956, p. 535, nº 25), pintou um vaso com a cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. nº 152).

Em seguida, vem o **Grupo de Haimon**, que recebe seu nome do **Pintor de Haimon** (cf. HASPELS, 1936, p. 130-141, 241-246; BEAZLEY, 1956, p. 538-539; 1971, p. 269), nomeado a partir da representação, em quatro de seus vasos (cf. HASPELS, 1936, p. 241, nºs 7-10), da Esfinge com sua vítima; considerando que Haimon, filho de Créon, foi, justamente, a última vítima da Esfinge, o nome foi proposto. O *Grupo de Haimon*, sem a especificação de artesão em particular, o artesão *Maneira do Pintor de Haimon* e o *Pintor de Haimon* pintaram, cada qual, um vaso com a cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. nºs 153, 156A-B e 157).

1.4.1.2 Pintores de ânfora pequena

O **Pintor de Wurzburg 234** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 591), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu Martin von Wagner, em Wurzburg, na Alemanha (Inv. 243; cf. BEAZLEY, 1956, p. 591, nº 3), pintou um vaso com as cenas da *Partida de Aquiles* e de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, uma em cada lado (Cat. nºs 52 e 240). O **Pintor do Louvre F268** (cf. BEAZLEY, 1971, p. 297), nomeado a partir da ânfora epônima do Museu do Louvre, em Paris, na França (Inv. F268; cf. BEAZLEY, 1971, p. 297, nº 1), pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 235).

Os próximos quatro artesãos têm conexões com o *Grupo de Leagro*. O **Pintor da Linha Rubra** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 600-605, 710; 1971, p. 300-301) recebe seu nome das linhas que limitam a parte inferior da moldura, pintadas, geralmente, em vermelho, em vez de negro. Por suas melhores obras, duas ânforas (Villa Giulia 50631 e Faina 72), uma hídria (Roma, comércio), e um lécito (Munique 1889), vasos de grandes dimensões e cuidadosamente trabalhados, Beazley o inclui no Grupo de Leagro; no entanto, ele julga que isso “difícilmente poderia ser dito do resto” de suas obras; pois, ele “é essencialmente um pintor áspero de pequenos vasos, em particular das ânforas com pescoço pequenas” (BEAZLEY, 1956, p. 600). Esse é o caso dos três vasos que ele pintou com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^{os} 241, 242 e 243). O artesão **Maneira do Pintor da Linha Rubra** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 605-606, 710; 1971, p. 302, 520) pintou outros dois vasos: um com as cenas do *Armamento* e da *Partida de Aquiles*, uma em cada lado (Cat. n^{os} 26 e 51), e outro com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^o 236). Um artesão da **Classe da Faixa com Pontos** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 483-485, 700; 1971, p. 218, 220-221; BOARDMAN, 1997a, p. 150), assim chamada devido ao padrão de uma “faixa com pontos” emoldurando a parte inferior das figuras, pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^o 231). O **Pintor de Michigan** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 343-344, 483, 700; 1971, p. 156-157), nomeado a partir da ânfora do Museu de Arte de Michigan, nos Estados Unidos da América (Inv. 2599; cf. BEAZLEY, 1956, p. 344, n^o 9), pintou duas ânforas pequenas da *Faixa com Pontos*, ambas com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^{os} 233 e 234).

1.4.1.3 Pintor de cálice, tardio

O *Grupo do Ramo sem Folhas* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 629, 632-653, 711-713, 716; 1971, p. 284, 310-314, 520), um grande grupo de pintores de cálice das figuras negras tardias, é assim chamado por causa de seu motivo floral, “o ramo sem folhas”, que não é comum fora dele. Dentre os pintores identificados, o **Pintor de Caylus** (cf. BEAZLEY, 1956, p. 649-651, 713, 716; 1971, p. 313-314), nomeado a partir de vasos da Coleção Caylus da Coleção das Medalhas, em Paris, na França, pintou um vaso com a cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. n^o 244).

1.4.2 Figuras vermelhas

1.4.2.1 Pintores de vaso do período tardo-arcaico

Os dois primeiros artesãos foram os grandes pintores do início do século V a.C.. O *Pintor de Cleófrades* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 181-193, 1705; 1971, p. 340-341, 510), nomeado a partir da assinatura do oleiro Cleófrades no cálice da Coleção das Medalhas, em Paris, na França (Inv. 535; cf. BEAZLEY, 1963, p. 191, nº 103), pintou dois vasos: um com a cena do *Duelo entre Enéias e Diomedes* (Cat. nº 63) e outro com a cena do *Duelo entre Ajax e Heitor* (Cat. nº 73). O *Pintor de Berlim* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 196-214, 1633-1635, 1700-1701; 1971, p. 341-345, 510, 520), em atividade entre 500-460 a.C., recebe seu nome da ânfora do Museu Nacional, em Berlim, na Alemanha (Inv. 2160; cf. BEAZLEY, 1963, p. 196, nº 1). Muitos de seus temas foram emprestados do Pintor Fíntias. Os pintores de *Providence*, *Hermónax* e de *Aquiles* foram seus discípulos. Ele pintou quatro vasos: um com as cenas dos duelos entre *Aquiles e Heitor* e entre *Aquiles e Mêmnon*, uma em cada lado (Cat. nºs 79 e 137); mais um com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nº 80); um outro com a do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nºs 134); e, por fim, um com a de *Ajax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 232).

O *Pintor de Eucarides* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 226-232, 1637, 1705; 1971, p. 347-348, 510), nomeado a partir da inscrição “Eucarides é belo”, no estano do Museu Thorvaldsens, em Copenhague, na Dinamarca (Inv. 124; cf. BEAZLEY, 1963, p. 229, nº 35), pintou dois vasos: um com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nº 81) e outro com a de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. nº 154).

1.4.2.2 Outros pintores de vaso grande do período tardo-arcaico

O *Pintor de Tyszkiewicz* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 289-296, 1642-1643, 1708; 1971, p. 355-356, 511), nomeado a partir da cratera em cálice da Coleção Tyszkiewicz, agora no Museu de Belas Artes, em Boston, nos Estados Unidos da América (Inv. 97.368; cf. BEAZLEY, 1963, p. 290, nº 1), pintou o vaso epônimo com as cenas dos duelos entre *Enéias e Diomedes* e entre *Aquiles e Mêmnon*, uma em cada lado (Cat. nºs 64 e 140). O *Pintor do Hefesteu* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 297-298, 1643; 1971, p. 356), nomeado a partir da cratera em cálice achada no Hefeteu, na Ágora, em Atenas, na Grécia (Inv. P9462; cf. BEAZLEY, 1963, p. 298, nº 4), tem algum parentesco com o Círculo do Pintor de Brigo. Ele pintou um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 27).

1.4.2.3 Pintores de cálice do período tardo-arcaico

A forma usual, desse período, é cálice tipo B, seguida da do cálice tipo C, semelhante ao tipo B em proporção, mas com o lábio um pouco saliente e com um filete entre o caule e o pé.

O **Pintor Onésimo** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 313-314, 318-330, 1645-1646, 1701, 1706; 1971, p. 358-361, 511), conhecido de sua assinatura como pintor, “Onésimo me pintou”, no cálice do Museu do Louvre, em Paris, na França (Inv. G105; cf. BEAZLEY, 1963, p. 324, nº 60), pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Ájax e Heitor* (Cat. nº 72).

Em seguida, vem o *Pintor de Brigo e seu Círculo*. O **Pintor de Brigo** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 368-385, 1649, 1701; 1971, p. 365-368, 512) é nomeado a partir da assinatura do oleiro (“Brigo me fez”) sobre quatorze de seus cálices. Suas obras mais antigas têm paralelo com as do *Pintor Onésimo*. Ele pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 138). O **Pintor de Castelgiorgio** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 386-387, 1649; 1971, p. 521), nomeado a partir de um cálice achado na cidade de Castelgiorgio, na Itália, agora no Museu Arqueológico Nacional, em Florença (Inv. 82894; cf. BEAZLEY, 1963, p. 386, nº 1), tem seu estilo na *Maneira do Pintor de Brigo*. Ele pintou um vaso também com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 139). O **Pintor da Fundição** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 400-404, 1651, 1706; 1971, p. 369-371, 507, 512), nomeado a partir da representação de uma fundição de bronze no cálice do Museu Nacional, em Berlim, na Alemanha (Inv. 2294; cf. BEAZLEY, 1963, p. 400, nº 1; cf. BOARDMAN, 1997b, fig. 262), tem o estilo igual ao do Pintor de Brigo. Ele pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nº 84).

Os próximos três artesãos têm ligações entre si. O **Pintor Dúris** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 425-448, 1652-1654, 1701, 1706; 1971, p. 374-376, 512, 521), conhecido por sua assinatura como pintor (“Dúris me pintou”) sobre trinta e nove vasos, pintou quatro vasos: um com as cenas dos duelos entre *Páris e Menelau* e entre *Ájax e Heitor*, uma em cada lado (Cat. nºs 58 e 74); dois com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nºs 77 e 82); e um com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nº 248). O artesão **Maneira do Pintor Dúris** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 449-451, 1653-1654; 1971, p. 376, 521) pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nº 85). O **Pintor de Triptólemo** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 360-367, 1648, 1708; 1971, p. 364-365, 512),

nomeado a partir da representação de Triptólemo no estano do Museu do Louvre, em Paris, na França (Inv. G187; cf. BEAZLEY, 1963, p. 361, nº 2), pintou mais um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nº 83).

1.4.2.4 Pintor de vaso grande do período proto-clássico

O *Pintor de Oritia* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 496-497, 1656; 1971, p. 380), nomeado a partir da representação de “Boreas e Oritia” na ânfora do Museu Nacional, em Berlim, na Alemanha (Inv. 2165; cf. BEAZLEY, 1963, p. 496, nº 1; BOARDMAN, 1997c, fig. 30), pintou, bem no início de sua carreira, um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 28).

1.4.3 Vasos sem atribuição

Há quatro vasos, desse período, que não receberam atribuição: um com a cena do *Duelo entre Enéias e Diomedes* (Cat. nº 65) e três com a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* (Cat. nºs 245, 246 e 247).

1.5 475-450 a.C.

Esse período conta com onze artesãos, que trabalharam com a técnica de figuras vermelhas. Eles pintaram treze imagens, perfazendo 5.24% do total. Nesse período, as cenas dos duelos entre *Páris e Menelau*, *Enéias e Diomedes*, *Ájax e Heitor* e de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* não são mais representadas; a da *Partida de Aquiles* também não, mas ela volta no período seguinte. Entre as cenas representadas, as mais frequentes são as do *Armamento de Aquiles* e a do *Duelo entre Aquiles e Mênnon*, ambas com cinco vasos. A cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* tem duas representações e a de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon*, apenas uma.

1.5.1 Figuras vermelhas

1.5.1.1 Pintores de vaso grande do período proto-clássico

Os três primeiros artesãos não têm relações entre si. O *Pintor Hermónax* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 483-492, 1655, 1706; 1971, p. 379-380, 512), conhecido por sua assinatura “Hermónax me pintou” em dez vasos, foi discípulo do *Pintor de Berlim*, e pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. nº 141). O *Pintor do Pomar* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 522-528, 1657-1658; 1971, p. 383), nomeado a

partir da representação de uma “mulher colhendo frutos no pomar” na cratera com colunas do Museu Metropolitano, em Nova Iorque, nos Estados Unidos da América (Inv. 07.286.74; cf. BEAZLEY, 1963, p. 523, nº 1), pintou um outro vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 142).

Os próximos dois artesãos têm ligações entre si. O **Pintor de Pã** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 550-560, 1658-1659, 1706; 1971, p. 386-388, 513), nomeado a partir da representação de “Pã perseguindo um jovem” na cratera em sino do Museu de Belas Artes, em Boston, nos Estados Unidos da América (Inv. 10.185; cf. BEAZLEY, 1963, p. 550, nº 1; Boardman, 1997b, fig. 335.1), foi um *maneirista* e pintou um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 30). Um artesão dos **Primeiros Maneiristas** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 583-588, 1660; 1971, p. 393) pintou um outro vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 29).

Depois vem o *Pintor dos Nióbidas e seu Grupo*. O **Pintor dos Nióbidas** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 598-608, 1661, 1701-1702; 1971, p. 394-396, 513), nomeado a partir da representação da matança dos nióbidas na cratera em cálice do Museu do Louvre, em Paris, na França (Inv. G341; cf. BEAZLEY, 1963, p. 601, nº 22; BOARDMAN, 1997c, fig. 4.1-2), não pintou nenhum vaso, apenas o artesão **Maneira do Pintor dos Nióbidas** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 608-612, 1660-1662, 1706; 1971, p. 396-397) pintou um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 31). O **Pintor de Altamura** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 589-596, 1660-1661, 1706; 1971, p. 393-394, 513), nomeado a partir da cratera com volutas do Museu Britânico, em Londres, na Inglaterra, achada em Altamura, na Itália, (Inv. E469; cf. BEAZLEY, 1963, p. 589, nº 1), é o irmão mais velho do Pintor dos Nióbidas. Ele pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mêmnon* (Cat. nº 143). O **Pintor de Genebra** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 614-615; 1971, p. 397), nomeado a partir da cratera em cálice, do Museu de Arte e de História, em Genebra, na Suíça (Inv. MF238; cf. BEAZLEY, 1963, p. 615, nº 1), não pintou nenhum vaso, mas o artesão **Relacionado ao Pintor de Genebra** pintou um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 32).

1.5.1.2 Pintores de vaso pequeno do período proto-clássico

Os dois primeiros artesãos foram, sobretudo, pintores de ânfora tipo nolana e de lécito; mas trabalharam com outras formas. O **Pintor de Providence** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 635-644, 1663, 1702, 1708; 1971, p. 400-401, 514), nomeado a partir da ânfora do Museu de Arte da RISD, em Providence, nos Estados Unidos da América (Inv.

15005; cf. BEAZLEY, 1963, p. 635, nº 1), pode ter sido discípulo do *Pintor de Berlim*. Ele pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nº 86). O artesão ***Relacionado ao Pintor de Nícon*** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 650-652, 1581, 1663-1664, 1669; 1971, p. 402-403, 514), nomeado a partir da inscrição “Nícon é belo”, em alguns de seus vasos, pintou o último vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Heitor* (Cat. nº 87).

Por fim, o ***Pintor de Florença 3968*** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 769, 1669; 1971, p. 415), nomeado a partir do cálice do Museu Arqueológico Nacional, em Florença, na Itália (Inv. 3968; cf. BEAZLEY, 1963, p. 769, nº 1), pintou um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 33).

1.5.1.3 Pintores de cálice do período proto-clássico

O ***Pintor de Pentesiléia*** (cf. BEAZLEY, 1963, p. 879-890, 1673, 1707; 1971, p. 428-429, 516, 522), nomeado a partir da representação da “Amazonomaquia de Aquiles e Pentesiléia”, no cálice do Museu Nacional, em Munique, na Alemanha (Inv. 2688; cf. BEAZLEY, 1963, p. 879, nº 1), pintou um vaso com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. nº 144).

1.5.1.4 Vasos sem atribuição

Há dois vasos, desse período, que não receberam atribuição: um com a cena do *Duelo entre Aquiles e Mênnon* (Cat. nº 145), o último vaso com essa representação; e outro com a de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. nº 158).

1.6 450-425 a.C.

Esse período conta com sete artesãos, que trabalharam com a técnica de figuras vermelhas. Eles pintaram oito imagens, perfazendo 3.23% do total. Nesse período, as cenas de *duelos* não são mais representadas. Entre as cenas representadas, a mais frequente é a do *Armamento de Aquiles*, com seis vasos, seguida pelas de sua *Partida* e de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* com apenas um vaso cada uma. A cena do *Armamento de Aquiles* foi, portanto, a única representada em todos os períodos.

1.6.1 Figuras vermelhas

1.6.1.2 Pintores de vaso do período clássico

O *Pintor de Aquiles* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 986-1010, 1661, 1676-1677, 1708; 1971, p. 437-439, 448, 516), nomeado a partir da representação de “Aquiles”, na ânfora do Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano (Inv. 16571; cf. BEAZLEY, 1963, p. 987, nº 1), foi discípulo do *Pintor de Berlim* e pintou um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 38). O artesão *Próximo do Pintor de Aquiles* pintou mais um vaso com essa cena (Cat. nº 39).

Os próximos dois pintores têm relações entre si. O *Pintor de Peleu* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 1038-1040, 1679; 1971, p. 443), nomeado a partir da representação das “Bodas de Peleu” na cratera em cálice do Museu Arqueológico Nacional, em Ferrara, na Itália (Inv. T617; cf. BEAZLEY, 1963, p. 1038, nº 1), pintou dois vasos com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nºs 35 e 36). Um artesão do *Grupo de Polignoto indeterminado* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 1050-1062, 1679-1680; 1971, p. 444-446)⁴, assim chamado por incluir os pintores que têm as mesmas afinidades estilísticas com o *Pintor Polignoto* e com o *Grupo de Peleu*, pintou outro vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 37).

Por fim, o *Pintor de Londres E497* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 1079, 1682), da cratera em sino epônima do Museu Britânico, em Londres, na Inglaterra (Inv. E497; cf. BEAZLEY, 1963, p. 1079, nº 1), pintou um vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 34).

1.6.1.3 Pintor de cálice do período clássico

O *Pintor de Erétria* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 1247-1255, 1688, 1704, 1705; 1971, p. 469-470, 522), nomeado a partir do onco, achado em Erétria, do Museu Nacional, em Atenas, na Grécia (Inv. 1629; cf. BEAZLEY, 1963, p. 1250, nº 34), pintou o último vaso com a cena do *Armamento de Aquiles* (Cat. nº 53).

⁴ O nome do grupo vem do *Pintor Polignoto*, conhecido por sua assinatura (“Polignoto me pintou”) em oito vasos (cf. BEAZLEY, 1963, p. 1027-1033, 1678-1679, 1707; 1971, p. 442).

1.6.1.4 Pintor de vaso do período tardo-clássico

O artesão *Maneira do Pintor do Dino* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 1155-1158; 1971, p. 458)⁵ pintou o último vaso com a cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* (Cat. nº 159).

Além de cumprir seu papel de apresentar um a um os artesãos que representaram as cenas da Guerra de Tróia, essa apresentação evidencia os interesses e as escolhas que tiveram e realizaram, de período para período, por determinadas cenas. Com vistas a compreender as implicações dessas preferências dos artesãos, passo, então, à análise de cada uma das cenas envolvidas.

⁵ O nome desse artesão vem do *Pintor do Dino* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 1151-1155, 1685; 1971, p. 457), nomeado a partir do dino do Museu Nacional, em Berlim, na Alemanha (Inv. 2402; BEAZLEY, p. 1151, nº 3), o qual continuou, de maneira menos solene e numa forma mais branda, o estilo de seu mestre, o Pintor de Cleófron, um membro do Grupo de Polignoto.

CAPÍTULO 2. O ARMAMENTO E A PARTIDA DO GUERREIRO

O primeiro momento nodal da atividade guerreira compõe-se das cenas que se convencionou chamar de *partida do guerreiro*. Trata-se, efetivamente, dos *preparativos* realizados pelo guerreiro para ir à guerra, os quais compreendem duas etapas distintas, mas sequenciais: o *armamento do guerreiro* e a *partida* propriamente dita. Na cena de armamento, Aquiles recebe de sua mãe, Tétis, a armadura e se arma com ela; na de partida, ele se despede de seus familiares e realiza os rituais apropriados.

2.1 Armamento de Aquiles

2.1.1 Tradição literária

Na *Ilíada*, a cena do *armamento de Aquiles* vem precedida da de sua *partida*; todavia, como os pintores, ao representarem essas cenas, seguem o que parece ser a sequência natural da atividade guerreira de seus dias, a saber, primeiro o momento do armamento e, depois, o da partida (cf., por exemplo, Cat. n^{os} 17 e 42), essa ordem será seguida.

A armadura, usada por Aquiles em Tróia, era aquela que seu pai, Peleu, recebera como presente dos deuses, por ocasião de seu casamento com Tétis, e que lhe dera, quando ficou velho. Homero informa, quanto a isso, que Aquiles, ausente das batalhas, devido à sua desavença com Agamêmnon, emprestou essa armadura a Pátroclo (XVI. 64-65), e que Heitor, após o haver morto, apossou-se dela:

[Heitor] depois vestiu as armas imortais
do Pelida Aquiles, as quais outrora os deuses habitantes do céu
ofereceram ao pai amado; Peleu que, envelhecido, as dera ao filho
(XVII. 194-196)¹.

Na *Ilíada*, não há, todavia, um relato que descreva Aquiles recebendo de Peleu essa armadura, nem dele se armando com ela. Homero apresenta o armamento de

¹ Todas as citações dos autores antigos são feitas conforme as obras listadas nas Referências Bibliográficas, em seu item 1, Textos antigos. Quando tomadas de outras obras, as mesmas serão indicadas em notas. No caso das traduções portuguesas, foram feitas adaptações de acentuação e de grafia para o português do Brasil.

Aquiles com a nova armadura que Tétis solicitou a Hefesto, para repor a perda da primeira.

A cena de *Aquiles recebendo de Tétis sua nova armadura* é longa e detalhadamente descrita (XIX. 1-36). Quando Tétis vai visitar Aquiles para consolá-lo pela morte de Pátroclo (XVIII. 35-148), Aquiles conta que Heitor, após haver morto seu estimado amigo, ficou com sua armadura (v. 83-85). Tétis promete-lhe, então, uma nova armadura, que solicitará a Hefesto (v. 136-137). Recebendo-a de Hefesto, Tétis “chegou às naus, portando os dons do deus” (XIX. 3), e diz a Aquiles: “Recebe tu agora da parte de Hefesto essas armas gloriosas” (v. 10). Em seguida, ela as deposita diante dele (v. 12-13), e Aquiles, contemplando-as, responde-lhe: “Minha mãe, as armas que o deus ofereceu são claramente obra dos imortais, nem homem algum as conseguiria forjar. Agora então me armarei” (v. 21-23).

Um pouco mais adiante, no poema, narra-se *Aquiles se armando* (XIX. 364-391) de sua nova armadura. “No meio deles se armou o divino Aquiles”, e “envergou os dons do deus, que Hefesto fabricara com seu esforço” (v. 364, 368). As peças da armadura e os gestos de sua vestidura são, minuciosamente, descritos pelo poeta:

Primeiro protegeu as pernas com as belas cnêmides,
adornadas de prata na parte ajustada ao tornozelo.
Em segundo lugar protegeu o peito com a couraça.
Aos ombros pôs uma espada de bronze com adereços
prateados; em seguida o escudo, possante e resistente,
agarrou, cujo brilho se espalhava ao longe como o da lua.
(XIX. 369-374).

“Pegando no elmo pesado, pô-lo na cabeça” (v. 380-381), continua o poeta; “experimentou-se então a si próprio nas armas o divino Aquiles, a ver se lhe serviam e se ágeis se mexiam seus membros gloriosos” (v. 384-385); e, finalmente, “tira do estojo a lança paterna, pesada, imponente, enorme. Nenhum outro dos Aqueus a conseguia brandir; só Aquiles a sabia como brandir” (v. 387-389)².

É comum, nos pintores de figuras vermelhas, a cena do armamento com *Tétis, acompanhada das Nereidas, consolando Aquiles*. Isso faz lembrar a cena da *Ilíada* em que Tétis vem consolar Aquiles pela morte de Pátroclo (XVIII. 35-148). Em sua gruta

² A lança é o único componente de sua armadura que, por essa razão, Aquiles não emprestou a Pátroclo (cf. *Ilíada*, XVI. 140-144).

submarina, ela ouve, quando Antíloco informa a Aquiles da morte de Pátroclo, e grita; as Nereidas, suas irmãs, rodeiam-na (v. 1-38). Angustiada diz a elas querer ver Aquiles para saber o quanto está aflito (v. 53-64). Elas partem e chegam a Tróia (v. 65-69). Homero descreve, então, a tristeza de Aquiles e o gesto de Tétis o consolando:

Do filho que gemia profundamente se acercou a excelsa mãe.
Com um grito ululante, acariciou a cabeça de seu filho;
e lamentando-se proferiu palavras apetrechadas de asas:
“Meu filho, por que choras? Que dor te chegou ao espírito?”
(XVIII. 70-73).

2.1.2 História da pesquisa

Desde o século XIX, o tema do *Armamento de Aquiles* esteve envolto pelas idéias da influência ou não influência dos textos literários sobre os pintores de vasos.

Heinrich von Brunn, em um ensaio dedicado a estudar a *Ira de Aquiles* nos “monumentos” gregos, e, tal qual descrita na *Ilíada*, analisa três vasos com a cena da *Embaixada a Aquiles*, na qual este é representado “envolto por seu manto”, expressão de sua profunda tristeza (VON BRUNN, 1858, p. 352-364). Como esse detalhe não aparece na descrição de Homero, ele buscou a explicação em uma outra obra literária, a, assim chamada, “*Ilíada* dramática”, uma trilogia de Ésquilo, *Mirmidões*, *Nereidas e Frígios*, conhecida somente por fragmentos. Baseado em Aristófanes, *As rãs* (v. 911-913)³, que, pela boca de Eurípides, afirma ter Ésquilo representado Aquiles “sentado e todo envolto”, Von Brunn propôs a influência da obra de Ésquilo sobre os pintores de vaso⁴. Mesmo sabendo que um *escólio* sobre Aristófanes, *As rãs* (v. 911)⁵, relaciona

³ Para começar, sentava uma figura sozinha, de cabeça velada,
um Aquiles ou uma Níobe, sem mostrar o rosto,
uma caricatura de tragédia, que não grunhiam nem isto!
(*As rãs*, v. 911-913. Tradução de SILVA, 1997, p. 135).

⁴ Na peça *Mirmidões*, Ésquilo representou “Aquiles irado e ausente da guerra”, em *Nereidas*, “os preparativos para seu funeral”, e, em *Frígios*, “o resgate de Heitor”. Na primeira peça, haveria as cenas de “Briseida sendo tomada de Aquiles” e da “Embaixada a Aquiles”; na segunda, a do “re-armamento de Aquiles”; e, na terceira, a do “Resgate de Heitor”, que serviram de inspiração aos pintores em suas representações dessas cenas (VON BRUNN, 1858, p. 366).

⁵ Com toda probabilidade, Aquiles, em *Frígios*, também intitulada *O resgate de Heitor*, como em *Mirmidões*, não pronunciava uma palavra durante três dias (*Escólio* sobre Aristófanes, *As rãs*, v. 911. Tradução de SILVA, 1997, p. 194).

esse “Aquiles entristecido” às peças *Frígios* e *Mirmidões*, o pesquisador alemão supõe que o motivo esteve presente, também, nas *Nereidas*. Recorrendo aos “monumentos” para deduzir os “argumentos” das obras perdidas, ele propõe que os vasos com a representação da “entrega das armas feitas por Hefesto” oferecem o argumento de as *Nereidas* (VON BRUNN, 1858, p. 365-368)⁶.

Louis Séchan, semelhantemente, propôs que a tragédia, o gênero dramático mais importante, forneceu, de maneira muito mais ampla, inúmeros temas para os pintores de vasos. Interrogando-se sobre a época a partir da qual a tragédia começou a exercer influência sobre os pintores, Séchan entende que esse influxo não se deu sobre os pintores de figuras negras e de figuras vermelhas do estilo severo, mas somente sobre os do período do estilo livre em diante (SÉCHAN, 1926, p. 51).

Karl Robert⁷ contestou, de modo geral, a veracidade de uma influência da tragédia sobre toda a cerâmica do século V a.C.. Para ele, os pintores dessa época não dependiam dos temas da tragédia, uma vez que esses temas não teriam tido tempo suficiente para penetrar na consciência dos artistas, que, por sua vez, seguiam a grande arte, fortemente impregnada pela epopéia. Nesse sentido, rejeita a influência da “*Ilíada* trágica” de Ésquilo, proposta por Von Brunn; pois, entende não haver nem nos *Mirmidões* uma cena de *presbeía* (embaixada), nem nas *Nereidas* um Aquiles envolto pelo manto, não podendo, assim, os pintores terem sido influenciados por essas peças; além do que, o Aquiles representado em Aristófanes tem a “face completamente coberta pelo manto”, característica que não se verifica nos vasos⁸.

Séchan, mesmo admitindo ser a argumentação de Robert fundamentada em seu conjunto, considera-a passível de algumas reservas. Primeiramente, sabe-se, de fontes seguras (*Vita Aeschyli*⁹ e *Escólio* sobre Aristófanes, *As rãs*, v. 911), que, nos *Frígios* e

⁶ Ele analisa dois vasos (Louvre G482; cf. Cat. n° 32; e Perúgia 81), que representam Aquiles sentado e envolto, recebendo suas armas de Tétis, acompanhada de suas irmãs, as *Nereidas* (VON BRUNN, 1858, p. 367).

⁷ *Bild und Leid. Philologische Untertusuchungen* V, 1881; (Apud, SÉCHAN, 1926, p. 52).

⁸ Como, por exemplo, na cena do *Armamento de Aquiles* na pélica do Museu Britânico (Londres E363; cf. Cat. n° 29).

⁹ É o peso excessivo dos personagens o motivo da caricatura de Aristófanes. Assim, na *Níobe*, até o terceiro episódio, a heroína fica sentada sobre o túmulo dos filhos, de rosto velado, sem dizer palavra. Em *O resgate de Heitor*, também Aquiles aparece velado, sem dizer palavra, a não ser um breve diálogo com Hermes na abertura da peça. (*Vita Aeschyli*, p. 3, v. 10. Tradução de SILVA, 1997, p. 192).

nos *Mirmidões*, o poeta mostrava um Aquiles envolto, recolhido em sua dor. Em segundo lugar, o fato de que o Aquiles trágico deveria ter sua face completamente coberta (Arisófanis, *As rãs*, v. 912) pode ser uma exageração cômica; além disso, segundo a *Vita Aeschyli*, no começo dos *Frígios*, Aquiles dirige algumas palavras a Hermes, demonstrando, portanto, não ter a face completamente coberta. Em terceiro lugar, os pintores se comportam, frequentemente, com liberdade em relação às fontes literárias. Em quarto lugar, a adoção por Ésquilo dessa atitude tão expressiva deve ter contribuído para a popularidade do motivo. Em quinto lugar, não se pode esquecer que a primeira representação teatral em Atenas data de 534, tendo a tragédia, antes de Ésquilo, representantes ilustres; assim sendo, os temas trágicos puderam, em alguns casos, agir, concorrentemente, com os temas épicos. Finalmente, não parece exagerada a pretensão de que, desde o início do estilo livre, a matéria trágica, por si mesma, deva ter chamado a atenção dos pintores de vasos (SÉCHAN, 1926, p. 53-57).

Kazimierz Bulas, descontente com esses estudos que buscam explicar em que medida as criações dos artistas foram inspiradas pela epopéia, preocupou-se, antes, com a evolução dos tipos artísticos, com o desenvolvimento das composições criadas ou adaptadas para ilustrar certos acontecimentos da *Ilíada*. Com essa finalidade, dividiu seu tratamento em três períodos: arcaico, clássico e helenístico-romano¹⁰. As composições estão agrupadas, em cada período, da mesma maneira: A. A cólera de Aquiles e suas consequências; B. Combates; C. Composições de gênero; e D. Outros episódios¹¹.

¹⁰ Somente os vasos analisados na época arcaica, delimitada em torno de 480-470 devido ao aparecimento de Polignoto e da manifestação do “estilo livre” na cerâmica, têm relação com o presente estudo. Isso se deve ao fato de, em alguns casos, Bulas ter julgado apropriado não separar as composições que, mesmo sendo de épocas diferentes, tinham relações estreitas entre si, seja pelo conteúdo, seja pelo tratamento formal (BULAS, 1929, p. 2); os demais vasos tratados, nas outras partes, ou representam outras cenas, ou não são áticos.

¹¹ No período arcaico, Bulas trata das seguintes cenas: A. 1) Briseida sendo tomada de Aquiles, 2) A embaixada a Aquiles, 3) Tétis na forja de Hefesto, 4) Tétis junto a Aquiles em Tróia, 5) O cadáver de Heitor arrastado por Aquiles, 6) Príamo resgata o cadáver de Heitor; B. 1) Combate na presença de uma ou duas divindades, 2) Guerreiro fugindo de seu adversário, 3) Dolon capturado por Ulisses e Diomedes, 4) A interrupção do duelo entre Ajax e Heitor; C. 1) O armamento e a partida de Aquiles para o combate, 2) Heitor partindo para o combate, 3) A partida de Pátroclo, 4) A partida de Príamo para o campo aqueu (?), 5) Os jogos funerários de Pátroclo, 6. Hypnos e Thanatos carregando o corpo de um guerreiro; e D. 1)

As duas subdivisões iniciais referem-se às composições que ilustram as ações como descritas na *Ilíada*. Na primeira, Bulas trata do tema do *Armamento de Aquiles*, restringindo-se, devido à sua abordagem, aos vasos em figuras vermelhas (cf. BULAS, 1929, p. 13-18). No período arcaico, ele conhece um único vaso (cf. Cat. nº 29), o qual analisa, conjuntamente, com outros quatro do período clássico (cf. Cat. nºs 31, 32 e 34)¹². Há algumas diferenças entre eles, mas os motivos essenciais da composição do vaso do período arcaico se repetem nos vasos do período clássico. Comum a todas essas composições é o fato de Aquiles estar sentado e Tétis e as Nereidas trazerem diferentes partes da armadura; nos dois primeiros vasos (cf. Cat. Nºs 31 e 32)¹³, o centro da composição é ocupado por Aquiles sentado, envolto pelo manto, em sinal de luto, sendo consolado por Tétis acompanhada das Nereidas, trazendo partes da armadura¹⁴.

Comparando essas composições com o relato da *Ilíada*, Bulas constata que os pintores não seguem o texto em todos os pontos. No poema, Tétis vem, com as Nereidas, consolar seu filho triste pela morte de Pátroclo (*Ilíada* XVI); mas, nessa ocasião, ela não traz sua nova armadura; isso só se dá posteriormente (*Ilíada* XIX), e, ali, ela não está acompanhada de suas irmãs. A explicação para isso, segundo ele, está no fato de os pintores realizarem uma “contaminação” das duas cenas (Cf. BULAS, 1929, p. 14-15).

Agamêmnon e os arautos, 2) A assembléia dos deuses, e 3) A tiragem da sorte entre os nove heróis para o combate contra Heitor.

¹² O vaso do Museu Cívico de Perúgia, inv. 81 (cf. BEAZLEY, 1963, p. 1050, nº 3), não consta de meu catálogo.

¹³ Bulas se equivoca sobre o fragmento de Bolonha 291, pois o guerreiro não está envolto pelo manto nesse vaso (cf. Cat. nº 31).

¹⁴ Para o motivo de Aquiles sentado, envolto pelo manto, Bulas admite a possibilidade da opinião de Louis Séchan (1926, p. 54) sobre uma influência da obra de Ésquilo; acha difícil, todavia, estabelecer relações imediatas para o motivo das Nereidas, uma vez que a presença delas já é atestada nos vasos anteriores a Ésquilo (BULAS, 1929, p. 17).

Na subdivisão “composições de gênero”¹⁵, Bulas trata o restante dos vasos sobre *o armamento de Aquiles* (BULAS, 1929, p. 42-45). Seu tratamento divide-se conforme duas composições. Primeiramente, a composição com um guerreiro colocando uma cnêmide na perna esquerda levantada, na presença de uma mulher em pé diante dele com alguma parte de sua armadura, frequentemente, um escudo e uma lança (cf. Cat. n^{os} 7, 18, 21 e 25); depois, aquela com um guerreiro em pé diante de uma mulher que lhe passa alguma parte de sua armadura (cf. Cat. n^{os} 8, 11 e 16)¹⁶.

A primeira composição é sempre completada por outras figuras, homens e mulheres, e o grupo central remete, imediatamente, ao famoso armamento de Aquiles no canto XIX da *Ilíada*. Analisando o prato do Museu Nacional de Atenas (cf. Cat. n^o 18), onde os personagens (Aquiles, Tétis, Peleu e Neoptólemo) são designados por inscrições, Bulas considera as possibilidades de o pintor ter representado ou o armamento de Aquiles, no campo de batalha, antes de seu duelo com Heitor, ou o armamento na casa de seus pais, antes de sua partida para a guerra¹⁷. Todavia, ele entende que, do ponto de vista artístico, isso é secundário; nesse vaso e nos outros que não têm inscrições identificando os personagens, o que permanece é o esquema de um guerreiro colocando sua cnêmide na presença de sua família; pois, se é possível que esse esquema tenha sido criado, de início, para ilustrar a cena da *Ilíada*, como parece indicar

¹⁵ Ele classifica, como *composições de gênero*, aquelas que representam acontecimentos desenvolvidos durante os dez anos da guerra de Tróia ou mesmo nos limites do tempo da ação da *Ilíada*, não referidos pelo poema. Trata-se de composições que não podem ser consideradas como ilustrações da *Ilíada*, como alguns esquemas de combate, cenas de armamento, partida e retorno do guerreiro. Essas composições devem ser nomeadas de *cenar de gênero ‘heroicizadas’*, isto é, adaptadas às situações que os artistas deduziram do relato do poema. Essas cenas não se apóiam no poema, mas são compostas conforme os esquemas tradicionais, em que se percebe claramente que os artistas pretenderam representar uma determinada situação tal qual foi concebida pelo poeta. São temas que devem ser tratados à parte em suas relações com o conjunto da poesia épica (BULAS, 1929, p. 41-42).

¹⁶ Os vasos conhecidos por ele são todos em figuras negras; mas, posteriormente, em suas *Novas ilustrações da Ilíada*, ele incluiu um vaso em figuras vermelhas, um fragmento de Estano em Magdeburgo (BULAS, 1950, p. 117, pr. 19; cf. Cat. n^o 36), o qual pode ser incluído na segunda composição.

¹⁷ Como a presença de Peleu e de Neoptólemo apresenta um problema cronológico e espacial, Bulas argumenta que, no primeiro caso, o pai e o filho de Aquiles encontram seu lugar em virtude de uma lei da arte arcaica, segundo a qual, o espaço é abolido e são postos juntos personagens, mesmo que estejam, em realidade, separados no tempo e no espaço; e, no segundo, que essa lei se aplicaria apenas a Neoptólemo (BULAS, 1929, p. 43).

as inscrições do prato de Atenas¹⁸, pode-se pensar, de igual maneira, que o pintor tenha *heroicizado* o tipo tradicional que mostra um simples guerreiro antes de sua partida para o combate¹⁹.

A segunda composição é, do mesmo modo, ampliada por personagens secundários. Na hídria do Museu do Louvre (cf. Cat. n° 11), a cena é, com certeza, devido às inscrições que nomeiam Aquiles, Tétis, Odisseu e as Nereidas²⁰, épica, como o é, também, a ânfora do Museu de Boston, nomeando Aquiles, Tétis e Fênix; todavia, feita a abstração das inscrições, mostra-se, simplesmente, o armamento de um guerreiro qualquer na presença de seus parentes. A proposta à primeira composição, ele entende poder repetir para a segunda; de igual maneira, ou uma cena de gênero adquiriu, mais tarde, um caráter épico, ou, ao contrário, uma cena épica adquiriu um caráter de gênero. A presença das Nereidas é explicada, novamente, como um processo de contaminação, ou seja, a cena na qual Tétis, acompanhada de suas irmãs, vem consolar Aquiles funde-se com outra, em que ela traz sua armadura²¹.

¹⁸ Bulas considera esse vaso o mais antigo e a taça do Vaticano quase da mesma época; mas, o segundo é cerca de 20 anos mais antigo (cf. Cat. n° 7 e 18).

¹⁹ Nos outros vasos, Bulas entende, semelhantemente, que os pintores tenham, por vezes, pensado em Aquiles e Tétis, como, por exemplo, a taça do Vaticano; ressalta, no entanto, tratar-se de um simples guerreiro acompanhado de sua mãe ou de sua mulher. Tanto num caso como no outro, o grupo central provém de um protótipo muito antigo (Bulas, 1929, p. 43-44).

²⁰ Como Bulas entende ser a presença das Nereidas que contribui para dar a essa cena traços individuais, ele inclui aqui a ânfora do Museu Britânico (cf. Cat. n° 8), como uma cena semelhante, ainda que não haja inscrições nomeando os personagens (BULAS, 1929, p. 44).

²¹ No que tange à época arcaica, como um todo, ele conclui que a evolução das composições está relacionada às diversas razões que levaram os artistas a escolherem determinados temas em detrimento de outros e aos tratamentos dados, por eles, aos vários temas, ligados à questão das relações entre suas obras e a fonte literária, a *Ilíada*. As escolhas foram determinadas, primeiramente, pela influência da “arte monumental” sobre a cerâmica, levando seus artistas a trabalharem com as poucas composições e com esquemas convencionais produzidos, até então, nesse meio. Depois, sofreram influência do fato de certas cenas de a *Ilíada* não se adaptarem a uma realização plástica, uma vez estarem condicionadas aos efeitos da palavra, os quais não podiam, no momento, serem reproduzidos artisticamente. Por fim, foram condicionadas por questões formais, uma vez terem os artistas de trabalhar com as formas vasculares de que dispunham, as quais lhes impunham espaços delimitados para a pintura, permitindo, acima de tudo, a representação das cenas mais simples do ponto de vista da composição. O tratamento dos temas demonstra que não se pode falar, em nenhum caso, de “ilustração” ao texto da *Ilíada* no sentido moderno do termo; ainda que não se perceba nenhum desacordo essencial de conteúdo em relação à *Ilíada*, os pintores de vasos não eram ilustradores que se mantinham fiéis ao texto literário. Antes de decorar um

Conhecedor da obra precedente, Knud Friis Johansen retomou a questão da influência da tradição literária sobre os pintores, por entender que, apesar dos mais de cem anos de estudos acadêmicos das representações das lendas troianas, faltava uma investigação sistemática com o propósito específico de verificar o impacto dos poemas na arte grega arcaica. Nesse sentido, ele dedicou-se a analisar semelhantes influências da *Ilíada* como identificáveis na arte arcaica sob a forma de representações de eventos e temas do poema, com vistas a testar sua confiabilidade como evidência da extensão do conhecimento do poema (JOHANSEN, 1967, p. 37).

No que respeita à iconografia do *armamento de Aquiles*, Johansen propôs que os vasos áticos, em figuras negras, mais antigos apresentam-no em uma ocasião original em Ftia, e não no re-armamento em Tróia, como descrito na *Ilíada*. Ele examinou onze vasos, datados entre o primeiro e segundo quartos do século, que caracterizou como o *grupo mais velho*, para distingui-lo do *grupo mais novo*, seis vasos pintados a partir do terceiro quarto do século VI, os quais, provavelmente, representam o segundo armamento, como descrito na *Ilíada* (JOHANSEN, 1967, p. 92-127)²².

Para sustentar sua proposta de que as mais antigas cenas do Armamento de Aquiles devem ser localizadas em Ftia, em uma situação original e independente da *Ilíada*, Johansen apresenta um conjunto de argumentos, como seguem: 1) Muitas

vaso, eles não tinham em suas mãos um exemplar da *Ilíada*; pelo contrário, todo seu conhecimento da *Ilíada* vinha, provavelmente, dos relatos dos rapsodos. Além do fato de os meios artísticos ainda serem primitivos, às vezes ele seguiam um tema à sua maneira, seja reunindo em uma única cena elementos que se seguem no poema, seja ampliando o relato do poeta com seus próprios suplementos ou pela contaminação de dois que estão separados; ou, ainda, criando situações novas que, examinadas em detalhe, revelam-se como meras simplificações do relato. Isso tudo explica, enfim, as divergências aparentes entre a arte e a poesia (BULAS, 1929, p. 51-54).

²² Ela cataloga 17 vasos referentes a *Aquiles recebendo a armadura de Tétis* (JOHANSEN, 1967, p. 257-260), distribuídos da seguinte maneira: *Grupo mais velho*: a) Rodes 5.008 (cf. Cat. n° 1), b) Boston 21.21 (cf. Cat. n° 2), c) Louvre CP10521 (cf. Cat. n° 4), d) Louvre E869 (cf. Cat. n° 11), e) Londres 1922.6-15.1 (cf. Cat. n° 8), f) Munique 1450 (cf. Cat. n° 9), g) Londres B600.29 (cf. Cat. n° 10), h) Berlim 3763 (cf. Cat. n° 6), i) Vaticano 325 (cf. Cat. n° 7), k) Atenas 507 (cf. Cat. n° 18), l) Atenas 611 (cf. Cat. n° 3); *Grupo mais novo*: m) Boston 01.8027 (cf. Cat. n° 16), n) Leiden PC88 (cf. Cat. n° 27), o) Zurique L5 (cf. Cat. n° 28), p) Londres E363 (cf. Cat. n° 29), q) Louvre G482 (cf. Cat. n° 32), r) Bolonha 291 (cf. Cat. n° 31). Em conexão com os vasos b-h, ele menciona, ainda, três vasos mais recentes de composição similar, mas com consideráveis divergências nos detalhes, tornando difícil saber se os pintores estavam pensando no armamento de Aquiles: 1) Cracóvia 1166 (cf. Cat. n° 5), 2) Florença 3808 (cf. Cat. n° 12), 3) Berlim 3210 (cf. Cat. n° 15).

pinturas contêm vários detalhes que são mais apropriados a um contexto doméstico, isto é, o armamento em casa antes da partida para a guerra, do que o campo próximo a Tróia, como, por exemplo, Tétis e as Nereidas usando *guirlandas* (cf. Cat. nº 2), ou Aquiles usando uma *guirlanda* e *trajes civis* (cf. Cat. nº 8); 2) O *homem idoso*, presente em alguns vasos, pode ser identificado com Peleu, pois há inscrição no prato do Museu Nacional de Atenas (cf. Cat. nº 18), e, uma vez que, nas outras, há similaridade tanto no tipo de figura como na posição, trata-se dele, indicando, assim, o contexto de Ftia. Nessa linha de raciocínio, uma interpretação especial deve ser dada à ânfora do Museu de Belas Artes de Boston (cf. Cat. nº 16), onde aparece a figura de Fênix (com inscrição) atrás de Aquiles; presença que pode, talvez, sugerir o campo de batalha próximo a Tróia, ou ser facilmente relacionada à partida de Aquiles de sua casa, pois, para o artista, o aspecto decorativo era, sem dúvida, mais importante que o significado; 3) O jovem guerreiro próximo a Aquiles, na ânfora do Museu do Louvre (cf. Cat. nº 4) só pode ser *Pátroclo*, indicando tratar-se do primeiro armamento; 4) Há evidências textuais de que os poetas antigos demonstravam interesse no primeiro armamento, e os pintores de vasos em figuras negras do período arcaico não seguiram a versão do mito da *Ilíada*, mas uma tradição antiga, que está preservada em Eurípides (*Electra*, v. 442-451²³ e *Ifigênia em Áulide*, v. 1067-1075²⁴), em que se descreve o primeiro armamento

²³ Tendo deixado os promontórios da Eubeia, as Nereidas
levavam o labor da forja de Hefesto:
o escudo e as armas de ouro.
Pelo Pélion, pelos
vales sagrados do Ossa,
atalaia das ninfas,
buscavam o jovem, que um pai
cavaleiro criou, luz da Hélade,
filho da marina Tétis,
de pés ligeiros entre os Atridas
(*Electra*, v. 442-451; tradução de Maria Fernanda Brasete).

²⁴ O qual, com as lanças e escudos de seus Mirmidões,
ao país ilustre de Príamo irá,
a terra semeando de fogo,
em volta do corpo por armas
de ouro cingindo, trabalhos de Hefesto, e dádiva
da deusa sua mãe,
Tétis que o gerou

em Ftia; 5) A presença das *Nereidas* na ânfora do Museu de Belas Artes de Boston (cf. Cat. n° 2) não indica a primeira cena, mas a segunda, pois se trata de uma confusão com o Canto XVIII, no qual Tétis, junto com suas irmãs, as *Nereidas*, vêm consolar Aquiles (JOHANSEN, 1967, p. 92-127).

A proposta de Johansen recebeu o aval de importantes pesquisadores. John Davidson Beazley a considerou “convvincente” (BEAZLEY, 1934, p. 84-85), e Dietrich von Bothmer emitiu seu juízo favorável, afirmando “o caráter excelente de seu estudo sobre o tema” (VON BOTHMER, 1949, p. 84)²⁵. Sobre o *Primeiro armamento em Ftia*, Von Bothmer²⁶ argumenta que a ânfora do Museu do Louvre (cf. Cat. n° 4) dá um suporte adicional à tese de Johansen em dois sentidos. Primeiramente, pelas similaridades com os outros vasos, seja Tétis sendo assistida por suas irmãs, as *Nereidas* (característica do primeiro armamento conforme a *Electra* de Eurípides, v. 442-451), em seis vasos (cf. Cat. n° 2, 4 e 11 e 18, 8 e 9), ainda que, nesses últimos, a presença delas, por uma questão de “economia”, tenha sido ou limitada, ou omitida; seja a presença dos Mirmidões na outra face de dois vasos (cf. Cat. n° 2 e 4). Em segundo lugar, o jovem representado, com uma mulher, à esquerda do grupo central (Aquiles, Tétis e as *Nereidas*), só pode ser Pátroclo, evidenciando que se trata do armamento em Ftia, e não em Tróia. Os dois vasos referentes à *Partida de Aquiles* são usados, assim, para comprovar esse argumento, sobretudo, o cântaro do Museu Nacional de Berlim (cf. Cat. n° 40), com a presença de Pátroclo. A ânfora do Museu de Belas Artes de Boston (cf. Cat. n° 16), com a presença de Fênix, só pode se referir ao *Segundo armamento em Tróia*, uma vez que ele estava com Aquiles nesse momento no campo de batalha (VON BOTHMER, 1949, p. 84-90). Na mesma perspectiva, Annelise Kossatz-Deissmann organiza sua análise da iconografia do armamento de Aquiles segundo os dois momentos: *A partida e o primeiro armamento de Aquiles em Ftia* e o *Armamento em*

(*Ifigênia em Áulide*, v. 1068-1075; tradução de Carlos Alberto Paes de Almeida, com modificação, pelo autor, no v. 1068).

²⁵ No que respeita à cronologia, note-se que ambos leram a primeira edição em dinamarquês, publicada em 1934, e que Johansen incorpora, em sua edição de 1967, os argumentos de Von Bothmer.

²⁶ Von Bothmer analisa 9 vasos, agrupados da seguinte maneira: *Primeiro armamento em Ftia*: 1) Boston 21.21 (cf. Cat. n° 2); 2) Louvre CP10521 (cf. Cat. n° 4); 3) Atenas 507 (cf. Cat. n° 18); 4) Londres 1922.6-15.1 (cf. Cat. n° 8); 5) Munique 1450 (cf. Cat. n° 9) e 6) Louvre E869 (cf. Cat. n° 11). *Partida de Aquiles*: 7) Berlim F1737 (cf. Cat. n° 40) e 8) Atenas 611 (cf. Cat. n° 3). *Segundo armamento em Tróia*: 9) Boston 01.8027 (cf. Cat. n° 16).

Tróia, onde Tétis dá a Aquiles sua nova armadura (KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 69-72, 122-128)²⁷.

Steven Lowenstam, entretanto, a partir da constatação que a “tese” de Johansen é tão convincente que nunca foi submetida a uma crítica sistemática, passa, detalhadamente, em revista seus argumentos, concluindo serem estes insustentáveis. Propõe, então, que a cena pintada sobre os vasos é, muito provavelmente, o armamento depois da morte de Pátroclo, estando, portanto, conectada com a tradição da *Ilíada* (LOWENSTAM, 1993, pp. 200, 214)²⁸.

Lowenstam submeteu à crítica os argumentos de Johansen, para mostrar que as cenas do Armamento de Aquiles, nos vasos áticos em figuras negras, estão em uma relação de dependência com a tradição da *Ilíada*. Seus contra-argumentos são (LOWENSTAM, 1993, p. 199-218): 1) *Guirlandas* eram usadas, na Grécia antiga, em contextos de nascimentos, casamentos, funerais, jogos, sacrifícios e no simpósio, e não somente no contexto doméstico; e os *trajes civis*, também, não estavam restritos ao ambiente doméstico; 2) A presença de *Pelex*, no prato do Museu Nacional de Atenas (cf. Cat. nº 18), pode ser explicada pelo próprio argumento de Johansen de que “o aspecto decorativo sobre a composição foi, sem dúvida, mais importante que o

²⁷ Ela cataloga 37 vasos, arrolando 19 no primeiro armamento, inclusos 3 que se referem à Partida de Aquiles, e 18 no segundo, como segue: 1. *Armamento de Aquiles em Ftia*: Figuras negras: 186 (Atenas 611; cf. Cat. nº 3), 187 (Atenas 507; cf. Cat. nº 18), 188 (Berlim 3763; cf. Cat. nº 6), 189 (Berlim F1737; cf. Cat. nº 40), 190 (Berlim 3210; cf. Cat. nº 15), 191 (Boston 21.21; cf. Cat. nº 2), 192 (Florença), 193 (Florença 3808; cf. Cat. nº 12), 194 (Izmir), 195 (Cracóvia 1166; cf. Cat. nº 5), 196 (Leipzig T3327), 197 (Londres 1922.6-15.1; cf. Cat. nº 8), 198 (Londres B600.29; cf. Cat. nº 10), 199 (Munique 1450; cf. Cat. nº 9), 200 (Louvre E869; cf. Cat. nº 11), 201 (Louvre CP10521; cf. Cat. nº 4), 202 (Vaticano 325; cf. Cat. nº 7), 203 (Comércio); figuras vermelhas: 204 (Coleção das Medalhas 851; cf. Cat. nº 53). 2. *Partida de Aquiles*: vasos nºs 186, 189 e 204. 3. *Armamento de Aquiles em Tróia*: Figuras negras: 507 (Rodes 5.008; cf. Cat. nº 1) e 508 (Boston 01.8027; cf. Cat. nº 16); figuras vermelhas: 510 (Atenas 15299; cf. Cat. nº 35), 511 (Bolonha 291; cf. Cat. nº 31), 512 (Boston 95.38; cf. Cat. nº 33), 513 (Gela 8709; cf. Cat. nº 37), 514 (Leiden PC88; cf. Cat. nº 27), 515 (Londres E363; cf. Cat. nº 29), 516 (Londres E497; cf. Cat. nº 34), 517 (Magdeburgo; cf. Cat. nº 36), 518 (Moscou Ilib715), 519 (Nova Iorque L69.11.26), 520 (Nova Iorque 31.1113), 521 (Louvre G482; cf. Cat. nº 32), 522 (Perúgia 81), 523 (Salônica 8.70), 524 (Viena 505; cf. Cat. nº 285), 524a e 525 (Zurique L5; cf. Cat. nº 28).

²⁸ Ele analisa, principalmente, 10 vasos: 1) Berlin 3763 (cf. Cat. nº 6); 2) Copenhagen 13440; 3) Atenas 507 (cf. Cat. nº 18); 4) Boston 01.8027 (cf. Cat. nº 16); 5) Vaticano 325 (cf. Cat. nº 7); 6) Boston 21.21 (cf. Cat. nº 2); 7) Louvre CP10521 (cf. Cat. nº 4); 8) Berlin F1737 (cf. Cat. nº 40); 9) Atenas 611 (cf. Cat. nº 3); 10) Miconos 666.

significado”, isto é, o artista está, meramente, dando um colorido heróico a uma cena típica, ao juntar num mesmo evento pai, filho e neto; o que fica evidente pela presença desconcertante de Neoptólemo, uma vez ser ele apenas um menino, que estava “sendo criado em Esquiro” (*Ilíada*, XIX. 326-327), e não um adulto, como aqui. Quanto à presença de Fênix na ânfora do Museu de Belas Artes de Boston (cf. Cat. nº 16), não há razão para assumir que o artista visava, meramente, decorar sem pretensão ao significado; antes, o contrário é que pode ser dito, o artista visava o significado sem vistas ao decorativo; 3) Na ânfora do Museu do Louvre (cf. Cat. nº 4), o *jovem guerreiro* próximo a Aquiles, se a cena refere-se ao segundo armamento, pode ser Antíloco, Automedonte ou Álcimo; e mesmo que se pense em um primeiro armamento, o guerreiro pode ser Pátroclo, mas, também, Odisseu ou Menelau; 4) A compreensão de Johansen da passagem de Eurípides não é acurada, pois Eurípides não descreve uma armadura recebida inicialmente por Aquiles, distinta de uma segunda, como descrita no Canto XVIII da *Ilíada*; a armadura retratada na *Electra* é a primeira, a última e a única recebida por Aquiles; pois, nos vv. 468-469, é dito que o escudo de Aquiles, pertencente a esta “primeira armadura”, provocou a fuga de Heitor tão logo ele o viu; em outras palavras, Eurípides ignora o relato de Homero, uma vez que caracteriza o escudo recebido por Aquiles em Ftia como “fabuloso” (v. 455), descrição que só cabe para o segundo escudo descrito no Canto XVIII da *Ilíada*; 5) A presença das *Nereidas*, na ânfora do Museu de Belas Artes de Boston (cf. Cat. nº 2), pode ser intencional, e não uma questão de confusão, isto é, os artistas, para superarem o problema de Tétis sozinha portar toda a armadura, introduzem as *Nereidas*, mencionadas no Canto XVIII da *Ilíada*, para, assim, poderem mostrar toda a armadura.

À luz desses argumentos, Lowenstam acredita ser muito improvável que algum dos vasos discutidos retrate o armamento de Aquiles em Ftia; pois, sua análise mostra que a tradição homérica foi mais estimulante aos pintores que variantes da mesma história. Contudo, isso não quer dizer, necessariamente, que os vasos ilustrem o texto da *Ilíada*. Primeiramente, eles permitem observar um desenvolvimento artístico, a passagem de representações, mostrando apenas Aquiles e Tétis, para cenas mais elaboradas com as *Nereidas*. Em segundo lugar, a presença de um homem idoso não-identificado, em muitos vasos, implica a existência de uma tradição artística, que tende a ser indiferente à tradição literária. Apesar disso, ele entende que as representações não divergem substancialmente das fontes literárias, indicando, assim, que a história representada sobre os vasos é, muito provavelmente, o armamento depois da morte de

Pátroclo, e está conectada com a tradição da *Ilíada*. Algumas divergências em relação à *Ilíada* (como a presença das Nereidas) são devidas à diferença de *medium*, isto é, do texto para a imagem; outras (como o homem idoso) são derivadas da tradição dos pintores. Assim, os pintores de vasos retrataram o Armamento de Aquiles em Tróia com uma licença característica, fazendo com que a cena não fosse completamente consoante à descrição homérica.

Um caminho diferente foi trilhado por François Lissarrague que, mesmo julgando ser a tradição literária importante para compreender as imagens, parte, antes de tudo, das próprias imagens e as analisa como monumentos de uma cultura passada, monumentos esses produzidos pela sociedade envolvida, conforme seus gostos e ideologias (LISSARRAGUE, 1990, p. 1).

A partir de um *corpus* organizado por *séries* em torno das representações do arqueiro, do *peltasta* e do *cavaleiro*, Lissarrague analisa as representações desses “outros guerreiros”. Após mostrar como se constituem, no espaço figurado da guerra, as categorias opostas do guerreiro hoplita e do não hoplita, dedica-se a um conjunto de imagens, no qual estão associados hoplitas e arqueiros, analisando três séries, nas quais esses guerreiros são relacionados a outros membros da sociedade, como a mulher e o idoso, com vistas a realçar a articulação entre a guerra e a cidade (LISSARRAGUE, 1990, p. 12).

Constatando que a maioria das representações põe o arqueiro em relação com o hoplita, Lissarrague, a fim de tornar clara essa relação, parte das imagens em que o arqueiro se encontra integrado, não somente no mundo do hoplita, mas no espaço doméstico, no qual intervêm mulheres e idosos, ou seja, o da guerra em sua dimensão social e política. Interrogando-se sobre as categorias que aparecem nessas imagens e seus respectivos papéis sociais, sobre a relação entre aqueles que partem ao combate e aqueles que permanecem na cidade, Lissarrague examina três séries temáticas: o armamento do guerreiro, a divinação hieroscópica e o retorno do guerreiro morto. As duas primeiras são tidas como cenas de *partida do guerreiro* e a última como de *retorno* (LISSARRAGUE, 1990, p. 35)²⁹.

²⁹ Dessas três séries, serão retidas a primeira, apresentada aqui, e a terceira, a ser tratada mais adiante.

Lissarrague organiza a série da cena de armamento a partir da presença do arqueiro³⁰. Ele destaca, em primeiro lugar, que todas as imagens são construídas segundo um *esquema* análogo que põe no centro da imagem um hoplita se armando em frente de uma mulher que porta suas armas, constituindo o *grupo central*; depois, classifica as imagens em função dos *personagens secundários* que se juntam a esse grupo. Observa, então, que cada imagem da série está organizada a partir das armas e que, para seu melhor entendimento, é necessário analisar o papel das armas e o estatuto da mulher (LISSARRAGUE, 1990, p. 36-39).

As *armas do guerreiro* são manipuladas e apresentadas nas imagens de maneira insistente. São representações construídas em torno da transmissão dos componentes da armadura ao guerreiro e a partir dos gestos que os cercam, valorizando-se, assim, cada elemento da panóplia. A *cnêmide* ocupa, nessas representações, o primeiro lugar. O gesto de colocá-la organiza as imagens, e o momento retido pelos pintores – o guerreiro colocando-a na perna elevada – valoriza essa peça essencial do armamento defensivo. O *elmo*, embora algumas vezes seja tido pela mulher, mais frequentemente aparece no chão, sob a perna elevada do guerreiro. Elmo e *cnêmide* figuram bem próximos do guerreiro. O *escudo* está sempre com a mulher, em seu braço ou apoiado em suas pernas, mostrado, nesse caso, de perfil. Com a mulher também está, na maioria dos casos, o par de *lanças*. Representadas assim, as armas, em seu conjunto, estão repartidas em torno do guerreiro, no espaço que delimita seu próprio corpo face àquele da mulher que o assiste (LISSARRAGUE, 1990, p. 39-40).

Preocupado em compreender as significações que podem ser atribuídas à panóplia, Lissarrague aponta para o contexto épico, que lhe dá um valor fundamental. Na *Ilíada*, narra-se, várias vezes, o armamento de um herói: o de Aquiles, Agamêmnon, Pátroclo e Páris³¹. Essas cenas de armamento não são meros ornamentos do relato, nem mesmo casuais, são sempre postas no início de uma *aristéia*, anunciando os feitos de um herói. A ordem segundo a qual é descrito o armamento não é indiferente: as *cnêmides* ocupam o primeiro plano. Isso o leva a pensar que o modelo épico determina, em larga medida, a evocação das armas, e que não se pode negligenciar a referência a esse modelo, para interpretar as imagens de armamento. Nesse sentido, ele chama a

³⁰ São dezenove vasos listados de A1 a A19 (cf. LISSARRAGUE, 1990, p. 36-37). Dois deles estão arrolados em meu catálogo: A4, Louvre F151 (cf. Cat. n° 25) e A13, Louvre F269 (cf. Cat. n° 26).

³¹ Cf. *Ilíada*, XIX. 369-374; XVI. 131-144; III. 330-338, respectivamente.

atenção para a presença de um escudo chanfrado em algumas imagens³²; mas, ressalta, ao mesmo tempo, que a mulher porta esse escudo nesses poucos casos e que as cenas épicas não dão à mulher o mesmo lugar que as imagens (LISSARRAGUE, 1990, p. 40-42).

Lissarrague analisa, então, a relação entre a *mulher* e o *guerreiro*. Destaca, em primeiro lugar, que, nas imagens em que a mulher porta um escudo chanfrado, a referência épica parece manifesta, e que o guerreiro parece ser representado mais como um herói da epopéia do que como um hoplita. Em seguida, enfatiza que, dentre os episódios da epopéia, o da entrega das armas a Aquiles por Tétis foi inúmeras vezes representado, alguns dos quais com inscrições que os identificam. O prato do Museu Nacional de Atenas, por exemplo, apresenta todos os personagens com inscrições: Aquiles e Tétis, enquadrados por um idoso à esquerda, Peleu, e um jovem à direita, Neoptólemo³³. No plano mítico, o grupo assim representado é, em seu entender, um grupo familiar, no qual a mulher é tida como mãe do herói, e não como esposa³⁴. Por fim, faz uma ressalva quanto à identificação das cenas de armamento. Se, por um lado, deve-se levar em conta o relato do armamento de Aquiles por Tétis, por outro, não há necessidade de identificar todas as imagens como uma ilustração desse episódio. Pois, a iconografia deu, segundo ele, a esse relato uma outra série de imagens distintas, construídas segundo um esquema diferente: a entrega das armas a Aquiles por Tétis é, em geral, apresentada como um cortejo, no qual cada peça do armamento é tida por uma das Nereidas, mostrando, assim, a panóplia linearmente³⁵. Nas cenas de armamento, ao contrário, a figuração é centrada no guerreiro, ao qual convergem os personagens do grupo familiar, o idoso e a mulher, ou os companheiros de guerra, o hoplita e o arqueiro (LISSARRAGUE, 1990, p. 43-47).

2.1.3 Análise iconográfica

Como não me parece pertinente a questão da dependência ou da independência dos pintores em relação à tradição literária, direciono minha análise para o significado

³² Cf. os vasos A9, A13 e A14 de seu catálogo.

³³ Cf. LISSARRAGUE, 1990, p. 43-44, fig. 13 (Atenas 507; cf. Cat. n° 18).

³⁴ Quando há inscrições que indiquem Aquiles e Tétis, ele acha melhor identificar a mulher como mãe; nos outros casos, não necessariamente. Cf. LISSARRAGUE, 1990, p. 43.

³⁵ Ele dá como exemplo a ânfora do Museu de Belas Artes de Boston, nos Estados Unidos. LISSARRAGUE, 1990, p. 44, fig. 15 (Boston 21.21; cf. Cat. n° 2).

que os artesãos, partilhando com a tradição literária um mesmo patrimônio cultural, deram, em suas representações, a essa atividade guerreira. Examino, então, a *composição* de cada uma dessas cenas, levando em conta, primeiramente, o *grupo central*, e, em seguida, os *personagens secundários* que os entornam.

Somente alguns vasos trazem inscrições que permitem identificar, com certeza, a cena como o armamento de Aquiles (cf. Cat. n^{os} 2, 3, 11, 16, 18 e 28). De qualquer maneira, é bastante provável que os demais representem essa cena, seja pelas semelhanças na composição, seja pela compreensão de que, não havendo inscrições em sentido contrário, o armamento de Aquiles, pelo destaque dado a ele na tradição épica, é a referência primordial dos artesãos.

As representações do armamento de Aquiles organizam-se em quatro esquemas iconográficos. Os dois primeiros encontram-se nos vasos em figuras negras (Cat. n^{os} 1-26) e os outros dois, nos vasos em figuras vermelhas (Cat. n^{os} 27-39).

No esquema I, representa-se *um guerreiro barbudo, à esquerda, recebendo de uma mulher, à direita, um ou mais componentes de sua armadura*. As composições variam segundo a forma dos escudos representados: IA – Escudo *chanfrado* ou IB – Escudo *redondo*. O primeiro caso compreende quatro tipos de composição: IAa – O guerreiro e a mulher sozinhos; IAb – O guerreiro e a mulher acompanhada de outras mulheres; IAc – O guerreiro e a mulher no centro, acompanhados de vários personagens³⁶; Id – O guerreiro e a mulher no centro, acompanhados de dois personagens. Há, ainda, duas outras representações com escudo chanfrado, que não se encaixam em nenhuma das anteriores (Cat. n^{os} 3 e 15). Nas representações com escudo redondo, aparece apenas um tipo: IBa – Guerreiro e mulher no centro, acompanhados de vários personagens. Ocorre, também, uma outra representação distinta (Cat. n^o 16). No Esquema II, representa-se *um guerreiro barbudo, à esquerda, se armando de cnêmide diante de uma mulher, à direita, com um ou mais componentes de sua armadura*. Em quase todos os casos, o guerreiro está colocando a cnêmide na perna esquerda, exceto no n^o 23, no qual a coloca na perna direita. O escudo é, na maioria dos casos, redondo, salvo nos vasos n^{os} 24 e 26, nos quais é chanfrado.

No esquema III, representa-se *um guerreiro imberbe, em trajes comuns, sentado sobre um banco, recebendo um ou mais componentes de sua armadura*. O que une todas essas representações é o guerreiro sentado sobre um banco (Cat. n^{os} 27, 28, 29, 31,

³⁶ Esse tipo “IAc” faz a transição entre os tipos “IAb” e “IAd”.

32, 33, 34, 35, 37 e 39); mas se distinguem conforme ele esteja: IIIA – Recebendo de uma mulher, sozinha ou acompanhada, um ou mais componentes de sua armadura; IIIB – Envolto pelo manto; IIIC – Cabisbaixo; IIID – Sendo consolado por uma mulher, acompanhada de outras mulheres com componentes de sua armadura. No esquema IV, representa-se *um guerreiro imberbe, em trajes comuns, recebendo de uma mulher um ou mais componentes de sua armadura*, mas bastante diversos nos detalhes.

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DO ARMAMENTO DE AQUILES	
I – Um guerreiro barbudo, à esquerda, <i>recebendo de uma mulher</i> , à direita, um ou mais componentes de sua armadura:	
IA – Escudo <i>chanfrado</i> :	
IAa – O guerreiro e a mulher sozinhos: (Cat. nº 1);	
IAb – O guerreiro e a mulher, acompanhada de outras mulheres: (Cat. nºs 2, 4 e 11);	
IAc – O guerreiro e a mulher no centro, acompanhados de vários personagens: (Cat. nº 6);	
IAd – O guerreiro e mulher no centro, acompanhados de dois personagens: (Cat. nºs 8, 9 e 10).	
IB – Escudo <i>redondo</i> :	
IBa – Guerreiro e mulher no centro, acompanhados de vários personagens: (Cat. nºs 5 e 12).	
II – Um guerreiro barbudo, à esquerda, <i>se armando de cnêmide diante de uma mulher</i> , à direita, com um ou mais componentes de sua armadura:	
(Cat. nºs 7, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 e 26).	
III – Um guerreiro imberbe, em trajes comuns, <i>sentado sobre um banco</i> , recebendo um ou mais componentes de sua armadura:	
IIIA – <i>Recebendo de uma mulher</i> , sozinha ou acompanhada, um ou mais componentes de sua armadura: (Cat. nºs 27, 31, 32, 33, 34, 35, 37 e 39);	
IIIB – <i>Envolto pelo manto</i> : (Cat. nºs 27, 29, 32, 33, 37 e 39);	
IIIC – <i>Cabisbaixo</i> : (Cat. nºs 27, 28, 29, 31, 35, 37 e 39);	
IIID – <i>Sendo consolado por uma mulher</i> , acompanhada de outras mulheres com componentes de sua armadura: (Cat. nºs 28 e 29).	
IV – Um guerreiro imberbe, em trajes comuns, recebendo de uma mulher um ou mais componentes de sua armadura:	

(Cat. n ^{os} 30, 36 e 38).
Outras representações:
IA: (Cat. n ^{os} 3 e 15); IB: (Cat. n ^o 16).

Nos esquemas I e II, o *escudo* está representado em todas as vinte e seis imagens: metade chanfrado (Cat. n^{os} 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 24 e 26) e metade redondo (Cat. n^{os} 5, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, e 25). Quando mostrados de frente, os escudos trazem *emblemas* variados: a) *pantera* (Cat. n^o 1), b) *Gorgóneion* (Cat. n^o 2), c) *Gorgóneion e partes dianteiras de cavalos* (Cat. n^o 15), d) *rosácea* (Cat. n^{os} 6, 8 e 9), e) *bola vermelha sobreposta de ponto negro* (Cat. n^o 11), f) *bola branca* (Cat. n^o 26), e g) *bolas brancas* (Cat. n^{os} 19 e 20).

O Pintor do KX inicia o primeiro esquema iconográfico e coloca no centro da imagem o *escudo chanfrado encimado por um elmo* (Cat. n^o 1), um motivo que será seguido pelo Pintor de Camtar (Cat. n^o 4) e pelo Pintor de Londres B76 (n^{os} 6, 8, 9 e 10). Elmo e escudo, assim dispostos, parecem representar uma sorte de duplo do guerreiro, um guerreiro ideal, do qual ele se revestirá para a guerra. O Pintor de Londres B76 completa esse duplo ao colocar uma *couraça* logo abaixo deles (Cat. n^o 6). O Grupo de Arquipe opera uma modificação, substituindo o elmo por uma *coroa* (Cat. n^o 11). O Pintor do Louvre F6 criou um motivo, ao mesmo tempo, diferente, porque representa o escudo redondo, e parecido, uma vez que o encima, em seu segundo vaso, pelo elmo (Cat. n^{os} 5 e 12). O Pintor de Camtar introduziu o motivo da *panóplia* mostrada linearmente, apresentando, para isso, as Nereidas que acompanham Tétis, numa espécie de cortejo, portanto partes da armadura (Cat. n^{os} 2, 4). O Grupo de Arquipe o segue nesse sentido (Cat. n^o 11).

Os Pequenos Mestres iniciam o segundo esquema iconográfico. Todos os pintores seguem esse modelo; uma única ressalva cabe a um artesão do Grupo de Leagro, que representa o guerreiro se armando de cnêmide na perna direita (Cat. n^o 23). Em sete imagens, o guerreiro está se armando de cnêmide com o *elmo posto no chão* (Cat. n^{os} 7, 13, 17, 19, 20, 24 e 26). Na primeira e nas duas últimas, o escudo é chanfrado e, nas outras, redondo.

No grupo central, a *mulher* porta o escudo em todas as imagens e deve ser tida como a *mãe* do guerreiro em todos os casos. Em dois casos, ela oferece um *coroa* ao guerreiro (Cat. n^{os} 11 e 22). O *guerreiro* é representado ora *nu* ou *seminu* (Cat. n^{os} 3, 6, 7, 10, 11, 14, 17, 18, 21 e 24), ora *vestido* (Cat. n^{os} 1, 2, 4, 5, 8, 12, 13, 15, 16, 19, 20,

22, 23, e 25). Na maioria dos casos, o guerreiro tem uma *longa cabeleira* (Cat. n^{os} 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 21 e 25). Os personagens secundários repartem-se em dois grupos: a) os *companheiros de guerra: hoplitas* (Cat. n^{os} 3, 6, 11, 15, 23, 24 e 26), *arqueiro* (Cat. n^{os} 23, 24, 25 e 26), e *jovens* (Cat. n^{os} 15, 18, 19, 20, 21 e 22); b) *familiares*: o *idoso* (Cat. n^{os} 2, 6, 8, 9, 12, 16, 17 e 18) e uma *mulher* (Cat. n^{os} 6, 8, 9, 12, 19, 20 e 22). No segundo grupo, uma ou mais mulheres trazem *guirlandas* ao guerreiro (Cat. n^{os} 4 e 6), e num caso a mulher traz uma *ramo de mirto* (Cat. n^o 12).

Nos esquemas III e IV, o *escudo* está presente em quase todas as imagens, menos em uma (Cat. n^o 27). Os escudos são todos *redondos* e trazem *emblemas* variados: a) *Gorgóneion, Pégasos e mulheres aladas* (Cat. n^o 28), b) *mulher segurando faixas* (Cat. n^o 29), c) *guirlanda de louro* (Cat. n^o 32), d) *serpente* (Cat. n^{os} 33 e 34), l) *estrela de raios* (Cat. n^o 35), e) *águia* (Cat. n^o 37), e f) *escorpião* (Cat. n^o 38).

O terceiro esquema iconográfico foi iniciado pelo Pintor do Hefesteu, bem como o motivo do *guerreiro sentado, envolto e cabisbaixo* (Cat. n^o 27). O motivo do *consolo* foi introduzido pelo Pintor de Oritia, que identifica os personagens centrais, como Aquiles e Tétis (Cat. n^o 28). O quarto esquema foi iniciado pelo Pintor de Pã (Cat. n^o 30). Nas três imagens, permanece o motivo do guerreiro *cabisbaixo* (Cat. n^{os} 30, 36 e 38), e, nas duas primeiras, o *gesto de consolo*. É verossímil que esses motivos tenham relações com o teatro e com a *Ilíada*, mas não, necessariamente, com os textos desse ou daquele poeta trágico, ou com o de Homero. As peças de Ésquilo e de Eurípides indicam, tão somente, um exemplo do que os pintores poderiam ter visto e assimilado no teatro. As relações dos artesãos com a tradição épica estão no plano da oralidade e não da escrita. Em suma, os pintores não estão “ilustrando”, no sentido moderno do termo, nem o teatro nem a *Ilíada*. Eles trabalham a partir de uma memória que lhes é própria.

Aquiles é representado *semi-trajado* no terceiro esquema (Cat. n^{os} 34 e 35) e *seminu* no quarto (Cat. n^{os} 30 e 38); nos demais casos, está sempre vestido. Em quatro imagens, Aquiles é representado com uma *longa cabeleira* penteada em *mechas regulares* (Cat. n^{os} 27, 31, 34 e 35). *Tétis e as Nereidas* aparecem em cinco imagens (Cat. n^{os} 28, 29, 31, 32 e 34). A deusa *Atena* é a única divindade guerreira representa (Cat. n^o 29). Seus companheiros representados são: um *outro guerreiro*, que aparece uma única vez (Cat. n^o 30) e um *jovem* (Cat. n^{os} 27 e 36). Do lado familiar, representa-se o *idoso* (Cat. n^{os} 29 e 32) e uma *mulher* (Cat. n^{os} 30 e 34).

2.2 Partida de Aquiles

2.2.1 Tradição literária

A *partida de Aquiles* não é descrita na *Ilíada*, mas Homero faz, por quatro vezes, menção a ela. As duas primeiras encontram-se no canto IX, por ocasião da *embaixada a Aquiles* (*Ilíada* IX). Os Aqueus estavam inquietos devido aos avanços dos Troianos (v. 1-2). Agamêmnon reúne os conselheiros em sua tenda (v. 89-90), para se aconselhar. Nestor toma a palavra (v. 91-95) e aconselha-o a desagrar e a persuadir Aquiles com presentes (v. 111-113). Agamêmnon aceita, prometendo devolver, inclusive, Briseida (v. 111-161). Nestor propõe, então, uma embaixada a Aquiles, a qual se compõe de Fênix, Ájax e Odisseu (v. 163-172). A embaixada, liderada por Odisseu (v. 192), chega à tenda de Aquiles (v. 183-191). Aquiles os saúda e os convida para entrar (v. 196-198), mandando Pátroclo servir-lhes vinho e comida (199-221). Odisseu dirige, então, a palavra a Aquiles (v. 225-306). Começa, alegando que os Aqueus estão em apuros, e pede a Aquiles que reflita em como salvá-los, uma vez ter sido essa a incumbência de Peleu na ocasião de sua partida:

“Ó amigo! Foi a ti que teu pai Peleu deu esta incumbência
naquele dia em que te mandou da Ftia a Agamêmnon:
‘meu filho, Atena e Hera te darão força, se quiserem;
mas tu domina o coração orgulhoso
que tens no peito. A afabilidade é preferível.
Abstém-te da discórdia geradora de conflitos,
para que te honrem ainda mais Aqueus novos e velhos”
(*Ilíada*, IX. 253-258).

Em seguida, apresenta a oferta de Agamêmnon. Aquiles, todavia, não se deixa persuadir e mantém-se irredutível (v. 307-429). Por conta da recusa de Aquiles, Fênix dirige-lhe a palavra (v. 432-605) e o lembra de quando partiram juntos:

“Foi contigo que me mandou o velho cavaleiro Peleu
naquele dia em que da Ftia te mandou a Agamêmnon”
(*Ilíada* IX. 438-439).

As outras duas menções ocorrem no canto XI. Sem o retorno de Aquiles ao campo de batalha, a situação dos Aqueus se agrava; pois, seus “melhores” guerreiros estão feridos e fora da batalha (v. 658-664). Quando Nestor recolhe para sua tenda a Macáon, ferido em batalha, Aquiles vê, da popa de sua nau, o incidente e manda Pátroclo à tenda de Nestor, para confirmar se era Macáon o guerreiro trazido por Nestor

(v. 596-617). Quando Nestor avista Pátroclo à porta de sua tenda, toma-o pela mão e convida-o para sentar, mas Pátroclo recusa o convite, alegando ter de voltar para notificar Aquiles (v. 644-654). Nestor dirige-lhe, então, a palavra (v. 655-803), começando por reprovar a atitude de Aquiles em retirar-se da guerra (v. 656-658, 762-764), e, depois, por lembrar-lhe de quando ele e Odisseu (v. 767), no momento de sua partida com Aquiles (v. 772), ouviram a incumbência feita a ele por Menécio, seu pai, de aconselhar Aquiles:

“Meu amigo! Disto na verdade te incumbiu Menécio
naquele dia em que te mandou da Ftia para Agamêmnon”
(*Ilíada* XI. 765-766).

Nestor lembra Pátroclo, ainda, que, em discurso, incitou a ele e a Aquiles a seguirem para a guerra, bem como das recomendações que seus pais lhes deram nesse momento (v. 781-782):

“O ancião Peleu recomendou a Aquiles, seu filho,
que primasse pela valentia e fosse superior aos outros todos.
A ti recomendou o seguinte Menécio, filho de Actor:
‘meu filho, pelo nascimento é Aquiles mais nobre que tu,
mas tu és o mais velho, embora pela força ele seja superior.
Sê tu a dizer-lhe uma válida palavra, aconselha-o
e mostra-lhe o caminho: ele seguir-te-á em seu benefício”
(*Ilíada*, XI. 783-789).

A partida de Aquiles dá-se, portanto, da casa de seu pai, Peleu, em Ftia. Aquiles parte junto com Pátroclo, acompanhados de Fênix, que lá residia nesse momento. Nestor e Odisseu também estão presentes. A cena se configura pelas incumbências e recomendações feitas pelos pais, Peleu e Menécio, aos seus filhos, Aquiles e Pátroclo, nesse momento.

2.2.2 História da pesquisa

A cena da *Partida de Aquiles* recebeu um tratamento bastante inferior, se comparado com a de seu armamento. Kazimierz Bulas foi o único a concebê-la como uma cena distinta (BULAS, 1929, p. 45-46), entendendo-a, do mesmo modo que a cena do armamento, como uma composição de gênero. Ele conhece, todavia, apenas dois vasos. O primeiro, o cântaro fragmentário do Museu Nacional de Atenas (cf. Cat. nº 3), é o único que ele entende representar a partida de Aquiles para o combate, como

descrita na *Ilíada* (BULAS 1929, p. 45)³⁷. O segundo, uma taça do Museu Nacional de Berlim (cf. Cat. n° 49), trata-se, segundo ele, da partida de Aquiles e Antíloco para um combate qualquer, que não é contado pela *Ilíada*³⁸.

Knud Friis Johansen não considera a cena da *Partida de Aquiles* em sua análise. Em seu catálogo, ele lista, entre colchetes³⁹, apenas o cálice do Museu Nacional de Berlim (cf. Cat. n° 49), com inscrições nomeando a Fênix, Aquiles e Antíloco. Considerando que a imagem não corresponde a nenhuma situação descrita na *Ilíada*, ele não julga convincente a interpretação de tratar-se da representação da partida de Aquiles, acompanhado de Antíloco, para lutar com Heitor após a morte de Pátroclo; antes, entende que ela se referira a um episódio posterior da Guerra de Tróia, talvez da *Etiópida* (JOHANSEN, 1967, p. 270, n° B32).

Em sua análise do armamento de Aquiles ele apresenta, entretanto, dois vasos com a cena da *Partida de Aquiles*. O primeiro, um cântaro do Museu de Berlim (cf. Cat. n° 40), é utilizado para comprovar a identificação de Pátroclo, feita por Dietrich von Bothmer, na ânfora do Museu do Louvre (cf. Cat. n° 4), uma vez que todos os personagens estão nomeados por inscrições: Aquiles e Pátroclo despedindo-se de Tétis na presença de Menelau e de Odisseu (JOHANSEN, 1967, p. 113-115, fig. 37). O segundo, um cântaro fragmentário do Museu Nacional de Atenas (cf. Cat. n° 3), apresenta uma cena composta: Tétis com as armas à esquerda, e Aquiles atrelando seus cavalos à direita. Para ele, o tema da representação do armamento de Aquiles é certo; mas entende, também, que o pintor combinou esse motivo com o da *partida de Aquiles* (JOHANSEN, 1967, p. 115-119, fig. 38)⁴⁰.

³⁷ Em um dos fragmentos, com a parte inferior de uma mulher, ele identifica Tétis; em outro, com inscrição, Aquiles atrelando seus cavalos. No outros, ele chama a atenção para o fragmento de uma mulher com lança, e um outro com homem inscrito como Hefesto. Diante disso, ele coloca a questão se são duas representações ou uma só que uniu dois momentos, a saber, as partes da armadura trazidas por Tétis e pelas Nereidas, na presença de Hefesto, e Aquiles partindo para o combate.

³⁸ Bulas considera engenhosa demais a interpretação desse vaso como a partida de Aquiles, conforme narrada por Homero, pois ele se despede de Nestor e não de Peleu.

³⁹ Isso é feito, segundo ele, para fazer referência a certos tipos de composição ou a representações particulares que têm sido interpretados como se referindo à *Ilíada*, mas que sua análise o levou a desconsiderar, ou a fazer apenas menção, uma vez que considera essas interpretações incertas ou pouco confiáveis (cf. JOHANSEN, 1967, p. 244).

⁴⁰ Concorro com ele que a cena representa o armamento de Aquiles, mas entendo que o Pintor Nearcos registrou um momento que antecede ao armamento propriamente dito, isto é, Aquiles atrelando

François Lissarrague classifica, de modo geral, as cenas de armamento, oferendas (libações) e adivinhação (hieroscopia), como partida do guerreiro (LISSARRAGUE, 1984, p. 41). Sua análise da ânfora da Coleção das Medalhas da Biblioteca Nacional de Paris (cf. Cat. n^{os} 17 e 42), na qual, em uma mesma face, são representadas uma cena de armamento à esquerda e uma de partida à direita, deixa isso muito claro, ao propor se referirem essas cenas aos “preparativos da partida”, ao “momento íntimo e privado da partida” (LISSARRAGUE, 1999, p. 84-87). Em sua concepção, portanto, duas cenas distintas, o armamento e a partida, se dão em um único momento, o da *partida do guerreiro*⁴¹.

2.2.3 Análise iconográfica

Ainda que Lissarrague não tenha analisado a cena da partida de Aquiles de maneira abrangente, seu tratamento de outras cenas de partida aponta, como para a cena do armamento, um novo caminho a ser trilhado. Em um texto escrito em parceria com Jean-Louis Durand, eles analisam uma cena de partida do guerreiro, a hieroscopia. Organizam sua série a partir do centro da imagem, onde figuram o jovem com as entranhas de um animal e o hoplita que a observa, verificando, primeiramente, como se apresentam esses elementos de representação, e, em seguida, outros elementos icônicos, como a presença de um idoso, de uma mulher etc. (DURAND; LISSARRAGUE, 1979, p. 92-108; cf., ainda, LISSARRAGUE, 1990, p. 55-69).

seus cavalos. Aquiles ainda vai receber suas armas de Tétis e, só depois, partirá, o que se constitui em uma cena não representada aí.

⁴¹ Essa postura representa a concepção que se tornou corrente. Annelise Kossatz-Deissman, por um lado, anuncia, em seu catálogo, o tema da “Partida de Aquiles de Ftia e a Primeira entrega das armas”; mas, por outro, não trata da partida de Aquiles propriamente dita; pelo contrário, cataloga dois vasos com essa cena (cf. Cat. n^{os} 40 e 53) na lista dos vasos com o “Armamento de Aquiles em Ftia”: do primeiro, extrai um argumento para esse primeiro armamento e, do segundo, propõe, simplesmente, tratar-se da “partida de Aquiles” (KOSSATZ-DEISSMAN, 1981, p. 69-71, n^{os} 189 e 204). De modo semelhante, Odette Touchefeu Meynier, ao analisar a hídria do Museu do Louvre (cf. Cat. n^o 11), com a cena do armamento de Aquiles por sua mãe Tétis, acompanhado por Odisseu, observa que essa cena não corresponde a alguma passagem precisa da *Ilíada*. Todavia, considerando como a cena foi composta e a partir de quais referências, entende que essa situação evoca, particularmente, o canto IX da *Ilíada*, ao longo do qual, Nestor lembra a Pátroclo de quando, junto com Odisseu, foi ao palácio de Peleu. Nessa ocasião, Peleu e Menécio, pais de Aquiles e de Pátroclo, fizeram incisivas recomendações “no momento da partida” (TOUCHEFEU-MEYNIER, 2000, p. 46-47, fig. 1).

Sigo, em minha análise da *Partida de Aquiles*, um procedimento semelhante. Por entender que os artesãos assim as conceberam, analiso as cenas do armamento e da partida do guerreiro como cenas referentes a duas etapas distintas, ou seja, numa primeira etapa, o guerreiro recebe suas armas ou se arma com elas, e, numa segunda, já armado, parte para a guerra⁴².

Essa cena conta com apenas três vasos com inscrições identificando Aquiles no momento de sua partida (Cat. n^{os} 40, 49, 53): o primeiro em figuras negras e os outros dois em figuras vermelhas. Os onze demais, todos em figuras negras, não têm inscrições; todavia, considerando que há em nove, no lado B, a cena de Ájax carregando Aquiles (Cat. n^{os} 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50 e 52), e, em outros dois, a contraposição com uma cena de armamento que tem sido identificado como o de Aquiles (Cat. n^{os} 42 e 51), e que essas cenas, assim dispostas, complementam-se do ponto de vista narrativo e temático, julgo pertinente tomá-los como representações da partida de Aquiles⁴³.

⁴² Isso é o que fazem os artesãos Pintor de Berlim 1686 e Maneira do Pintor da Linha Rubra. O primeiro representou, em uma mesma face do vaso, primeiramente, o guerreiro se armando e, depois, partindo (cf. Cat. n^{os} 17 e 42), e o segundo, os dois atos, um em cada lado de seu vaso (cf. Cat. n^{os} 26 e 51).

⁴³ Examinando a obra do Pintor Exécias, John Boardman ressalta ser um fenômeno comum cenas dispostas nos dois lados de um vaso formando um par, de modo a continuar um tema de um lado ao outro ou criar um contrapeso temático entre elas. Nesse sentido, ele mostra como Exécias dispôs, em dois casos, a cena de Ájax e Aquiles jogando damas com a dos Dioscuros, os libertadores da tirania, ligando, em seu entender, os dois temas a uma atitude anti-tirânica em Atenas (cf. BOARDMAN, 1978, p. 24). Ann Steiner ampliou a análise desse procedimento de Exécias a toda a sua obra, mostrando como ele se utiliza de “repetições” de detalhes para fazer a ligação entre as cenas. No caso da ânfora do Museu de Berlim (cf. Cat. n^o 41), ela observa que há duas “chamativas repetições” de um lado ao outro: a águia branca no episêma dos escudos e as vestes das mulheres. As águias estabelecem, assim, a ligação entre “Ájax” e o guerreiro partindo, e as vestes entre a mulher que gesticula na despedida e a enlutada no retorno (cf. STEINER, 1997, p. 158, 162). Do mesmo modo, Odette Touchefeu-Meynier já havia observado, a respeito de um vaso do Círculo do Pintor de Antímenes e de outro do Pintor de Villa Giulia M482 (cf. Cat. n^{os} 45 e 50), o “paralelismo antitético” entre as cenas de partida e de retorno (cf. TOUCHEFEU-MEYNIER, 1968, p. 8). Susan Woodford chegou mesmo a cogitar se o artesão Relacionado ao Pintor de Antímenes, na ânfora do Castelo Fasanerie (cf. Cat. n^o 44), não desejou retratar a Partida de Aquiles no lado A, e seu Retorno no lado B (cf. WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 29). O mesmo pode ser dito da ânfora do Museu do Louvre, na qual o artesão Maneira do Pintor da Linha Rubra representa uma cena de *armamento* no lado A, e outra de partida no lado B (cf. Cat. n^{os} 26 e 51), bem como da ânfora da Coleção das Medalhas, na qual o Pintor de Berlim 1686 representa, em uma mesma face, as duas cenas, uma ao lado da outra, em uma espécie de sequência (cf. Cat. n^{os} 17 e 42).

São dois os esquemas iconográficos. No esquema I, representa-se *um guerreiro se despedindo de alguém em sua partida*. As imagens se organizam, assim, em torno de quem ele se despede em sua partida. O guerreiro pode estar se despedindo de: IA – Uma *mulher*, em que Iaa – ele pode estar sozinho no centro e a mulher à sua direita, ou Iab – ele e a mulher, no centro; IB – Um *idoso*, Iba – com ele e o idoso no centro, Ibb – ele no centro e o idoso à direita, ou, ainda, Ibc – ele no centro e o idoso à esquerda; e IC – Um *jovem*. No esquema II, representa-se *um guerreiro no momento da libação para sua partida*. A libação é realizada em um momento posterior ao da despedida. O guerreiro pode estar: IIA – Com a fíala na mão *realizando a libação*, ou IIB – *Recebendo a fíala, prestes a realizar a libação*.

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DA PARTIDA DE AQUILES
I – Um guerreiro <i>se despedindo de alguém</i> em sua partida:
IA – Uma <i>mulher</i> :
Iaa – Guerreiro sozinho no centro e a mulher à sua direita: (Cat. nº 40);
Iab – Guerreiro e a mulher no centro: (Cat. nº 43).
IB – Um <i>idoso</i> :
Iba – Guerreiro e o idoso no centro: (Cat. nº 41);
Ibb – Guerreiro no centro e o idoso à direita (Cat. nºs 44 e 47);
Ibc – Ele no centro e o idoso à esquerda (Cat. nºs 45, 46, 49).
IC – Um <i>jovem</i> : (Cat. nºs 48, 50, 51 e 52).
II – Um guerreiro <i>no momento da libação</i> para sua partida:
IIA – Com a fíala na mão <i>realizando a libação</i> (Cat. nº 42);
IIB – <i>Recebendo a fíala, prestes a realizar a libação</i> (Cat. Nº 53).

O Pintor de Sócles iniciou o primeiro esquema iconográfico, bem como o motivo da *despedida de uma mulher* (Cat. nº 40). Aquiles, acompanhado de Pátroclo, despede-se de Tétis. Nesse caso, as inscrições não deixam dúvida de ser a partida de Ftia para Tróia; mas a despedida deveria ser de Peleu e não dela. Quem iniciou, nesse sentido, o motivo da *despedida do idoso*, foi o Pintor Exécias (Cat. nº 41). A *despedida de um jovem* foi iniciada por um artesão anônimo (Cat. nº 48).

Quase sempre, o guerreiro é representado no centro, às vezes *sozinho* (Cat. nºs 41, 44, 47, 50 e 52), às vezes *acompanhado de outro guerreiro* (Cat. nºs 43, 45, 46, 48 e

51). Os vasos do Pintor de Sócles e do Pintor Oltos são exceções: no do primeiro, Aquiles e Tétis estão um pouco mais à direita e acompanhados de vários guerreiros (Cat. n° 40); no do segundo, Aquiles e Fênix estão à esquerda, acompanhados no centro pela deusa Íris e por dois guerreiros em uma quadriga à direita. Seus companheiros de guerra, além dos que o acompanham no centro, são: *hoplitas* (Cat. n°s 43 e 49), *arqueiros* (Cat. n°s 45, 46, 50 e 52). Do lado familiar, representam-se: o *idoso* (Cat. n°s 41, 44, 45, 46, 47 e 49), a *mulher* (Cat. n°s 44, 45, 46 e 47) e *jovens* (Cat. n°s 48, 50 e 51).

O segundo esquema iconográfico foi iniciado pelo Pintor de Berlim 1686, o qual é seguido, com modificações, pelo Pintor de Erétria. No primeiro caso, o guerreiro está, à esquerda, diante de um *idoso* e de um *menino*, acompanhados, à direita, por dois *hoplitas*. No segundo, o guerreiro e a *mulher*, Aquiles e Címotéia, da qual recebe a fíala, estão no centro, ladeados, à esquerda, por um *homem* com um bastão e, à direita, por um *jovem* com duas lanças⁴⁴.

Uma vez ser essa cena a continuidade da do armamento, normalmente, está *vestido com sua armadura*, exceto em dois casos (Cat. n°s 40 e 47); nos quais, aparece: *nu*, portanto apenas a *lança*, e *seminu*, vestindo somente as *cnêmides*. Em quatro casos, Aquiles é representado com uma *longa cabeleira* (Cat. n°s 40, 42, 44 e 53); no último deles, a cabeleira é penteada em *mechas regulares*. O *escudo* só não é representado nos casos em que o guerreiro não está totalmente armado (Cat. n°s 40 e 47). Na maioria das vezes, é *redondo*, e, em um único caso, *chanfrado* (Cat. n° 44). Os escudos costumam trazer *emblemas*: a) *golfinho(s)* (Cat. n°s 43 e 50), b) *trípode* (Cat. n° 45), c) *cabeça de cavalo* (Cat. n° 46), d) *bolas brancas* (Cat. n°s 48, 51 e 52), e) *polvo* (Cat. n° 49).

A participação dos *personagens secundários* é bastante desigual e diversificada. Os outros guerreiros, *hoplitas* e *arqueiros*, estão sempre *inertes*, apenas acompanhando o guerreiro. A deusa Íris é a única divindade representada (Cat. n° 49). Entre os não guerreiros, *idoso* ocupa o lugar principal. Em três casos, ele realiza, com a *mão direita levantada*, um gesto que acompanha a *emissão da palavra* (Cat. n°s 42, 44 e 45); em duas vezes, está *inerte* (Cat. n°s 46 e 47); e, em uma, realiza o típico gesto de despedida,

⁴⁴ Odette Toucheffeu-Meynier entende que a libação é realizada por Címotéia, em oferta a Aquiles (TOUCHEFEU-MEYNIER, 1997, p. 949, n° 2). De minha parte, estou mais inclinado à interpretação oferecida por François Lissarrague a esse tipo de cena, segundo a qual, a mulher, trazendo os instrumentos rituais da libação, uma enócoa e uma fíala, serve o guerreiro, para que o mesmo realize a libação (LISSARRAGUE, 1984, p. 41-42).

o *aperto de mãos* (Cat. n° 49). Os *jovens* são representados quatro vezes; mas, em todos os casos, estão *inertes* (Cat. n°s 48, 50, 51 e 52). A *mulher* vem por último. Na maioria das vezes, ela tem a *mão envolta pelo manto* (Cat. n°s 43, 44, 45 e 46)e, em um caso, ela está *inerte* (Cat. n° 47).

2.3 Síntese

As análises iconográficas das cenas de armamento e de partida demonstram que suas composições estão ligadas, sobretudo, à tradição dos artesãos. Na cena do Armamento de Aquiles, essa ligação fica evidente, tanto pelo fato de os esquemas variarem ao longo do tempo, Aquiles *recebendo* a armadura e *armando-se* com ela, quanto pelos artesãos criarem motivos particulares que são seguidos posteriormente, como o escudo encimado por elmo. Mesmo no esquema III, no qual parece haver um esforço, para representar a cena da *Iliáda*, o motivo característico, Aquiles *sentado sobre um banco*, vem, com certeza, de outro lugar. Semelhantemente, na cena da *Partida de Aquiles*, os artesãos principiam por representar, não a despedida do idoso, como era de se esperar, mas a despedida da mulher. O mesmo tipo de inovação se dá na realização da libação pelo guerreiro no momento da partida, ato não mencionado na tradição literária.

Não se trata, com isso, de negar terem os artesãos conhecido a tradição preservada na literatura ou de proclamar a independência absoluta dos mesmos em relação a ela; mas, tão somente, de por o foco na direção que essas constatações apontam: a tradição artesã. A compreensão das representações das cenas de armamento e de partida liga-se, portanto, a essa tradição e aos esquemas iconográficos que elaborou para representar cada uma delas.

CAPÍTULO 3. OS DUELOS

O segundo momento nodal da atividade guerreira compreende a série das representações de *dois guerreiros combatendo em duelo*. É o momento no qual o jovem, tornado um guerreiro no ato de seu armamento, realiza os feitos que o integram entre os melhores. O combate em duelo é a demonstração de que o guerreiro não é apenas jovem, belo e viril, mas, acima de tudo, corajoso e capaz, em suma, um herói. Esse momento é composto pelas cenas dos duelos entre Páris e Menelau, Enéias e Diomedes, Ájax e Heitor, Aquiles e Heitor, e Aquiles e Mênnon.

3.1 O duelo entre Páris e Menelau

3.1.1 Tradição literária

O duelo entre Páris e Menelau é descrito por Homero na *Ilíada* (III. 340-382). Depois de narrar quem compunha cada exército, o dos Aqueus e o dos Troianos, no canto II, ele inicia o canto III, apresentando a formação de cada lado diante das muralhas de Tróia (v. 1-14). Páris, quase sempre chamado de Alexandre por Homero, sai para o combate e desafia todos os guerreiros Aqueus a com ele lutar em combate corpo a corpo (v. 15-20). Menelau se apercebe de Alexandre e salta de seu carro para o chão (v. 21-29). Alexandre, vendo Menelau, fica com medo e se mistura no meio dos guerreiros (v. 30-37). Heitor o repreende por sua atitude covarde (v. 38-57). Alexandre reage à sua repreensão, propondo um duelo com Menelau (v. 58-75). Heitor expõe o desafio aos Aqueus (v. 85-110), que o aceitam (v. 111-112), ficando acordado que o combate será com lanças (v. 252-253). Heitor e Odisseu demarcam um lugar e tiram a sorte para determinar qual dos dois arremessará primeiro a lança (v. 314-317). A sorte sai para Páris (v. 324-325). Alexandre e Menelau se armam para combater (v. 328-338, 339).

Depois de armados, dirigem-se ao local demarcado, colocando-se perto um do outro, e, com fúria, apontam as lanças um contra o outro (v. 340-345). Alexandre é quem primeiro atira a lança, atingindo o escudo de Menelau, mas sem o atravessar, permitindo que saísse ileso (v. 346-349). Em seguida, Menelau avança contra ele e joga sua lança a qual, além de atingir o escudo, penetra-o a ponto de perfurar a couraça e

rasgar a camisa de Alexandre que, desviando, evita a morte (v. 349-360). Menelau saca, então, a espada da bainha e golpeia Alexandre no elmo, mas sua espada se espedaça caindo no chão (v. 361-368). Inconformado, Menelau salta sobre Alexandre, agarra-o pela crista do elmo e, girando em volta, arrasta-o em direção aos Aqueus. Quando Páris sufocava por causa da fivela do elmo que lhe apertava a garganta, Afrodite intervém, parte a fivela e o arrebatava para outro lugar (v. 369-382).

3.1.2 História da pesquisa

Mesmo com diferenças de concepção e de abordagem, os estudos sobre as cenas de duelo se unem em torno da preocupação da relação entre as tradições iconográfica e literária. Conforme seu programa de apresentar o desenvolvimento das composições com traços individuais, criadas ou adaptadas para ilustrar certos acontecimentos da epopéia, Kazimierz Bulas aborda as cenas de duelos, deixando de lado as composições mais genéricas, ainda que contenham os nomes de heróis da *Ilíada* e, por isso, passíveis de serem relacionadas aos acontecimentos da epopéia homérica. Essas composições são cenas de duelo em geral, com esquemas representando “dois guerreiros combatendo com lanças”, por vezes, “sobre um cadáver”, ou “um herói perseguido ou vencido por um outro”. Seu interesse volta-se, então, para os vasos que representam os duelos descritos na *Ilíada*, com composições que, mesmo se servindo desses esquemas correntes em detalhes, possuem *traços individuais*. Procede assim porque, em seu entendimento, nesse gênero de produção artística, os pintores tiveram a intenção de ilustrar certos duelos como descritos na *Ilíada*; enquanto que, nas composições mais genéricas, os artistas empregam esquemas determinados, sem buscar imprimir neles uma “marca individual”, resultando em situações, às vezes, concordantes com o texto da *Ilíada*, às vezes, contradizendo-o, e, frequentemente, estranhas a ele (BULAS, 1929, p. 28-29).

Em decorrência disso, Bulas não dividiu os esquemas, seguindo o desenrolar da ação na *Ilíada*; adotou, antes, uma disposição que leva em conta a determinação desses esquemas. São quatro os esquemas concebidos: 1) Duelo na presença de uma ou duas divindades, 2) Um guerreiro fugindo de seu adversário, 3) Dólón capturado por Odisseu e Diomedes¹, e 4) A interrupção do duelo entre Ájax e Heitor.

¹ A cena envolvendo Dólón não se configura, em minha opinião, como uma cena de duelo. Ainda que, no contexto, haja luta entre eles, prefiro classificá-la como uma cena de *captura do inimigo*.

No segundo esquema, Bulas, de acordo com seu programa, desconsidera as composições gerais e analisa somente duas, criadas sob a influência manifesta da *Ilíada*, que apresentam certas características da individualidade do artista. A primeira delas refere-se à cena de Páris e Menelau, e a segunda, à de Aquiles e Heitor, que será, por isso, apresentada mais adiante.

Bulas conhece um único vaso com a representação do duelo entre Páris e Menelau, o cálice do Pintor Dúris, no Museu do Louvre (cf. Cat. n° 58), no qual Páris está fugindo de Menelau, que o persegue, ameaçando-o com uma espada. Os dois guerreiros estão acompanhados de duas deusas: Ártemis atrás de Páris e Afrodite de Menelau². Para Bulas, a interpretação oferece grandes dificuldades, pois, na *Ilíada*, por um lado, Páris recua diante de Menelau, mas este não o persegue, e, por outro, Páris fica sob a proteção de Afrodite, mas somente mais tarde na cena do duelo, enquanto que Ártemis não aparece. Todavia, entende não haver contradição com o poema, mas apenas um tratamento livre do tema. Afrodite participa ativamente; está posta atrás de Menelau como protetora de Páris, procurando impedir o golpe com a espada. Ártemis, apesar de também estar com Páris, assiste, simplesmente, como testemunha (cf. BULAS, 1929, p. 36-37).

Knud Friis Johansen também conhece apenas esse vaso (cf. Cat. n° 58) e o interpreta de maneira semelhante. Trata-se da representação do duelo entre Páris e Menelau, o evento principal do canto III da *Ilíada*. Johansen entende, entretanto, haver certa independência em relação à descrição de Homero, uma vez que o Pintor Dúris acrescenta Ártemis em sua composição. De qualquer maneira, admite ter seguido o pintor a descrição homérica em seus pontos essenciais, ou seja, Páris foi inferior no combate e foi salvo somente por uma intervenção divina (JOHANSEN, 1967, p. 212-213).

Roland Hampe, em contrapartida, conhece quatro vasos com essa cena; todos anteriores ao Pintor Dúris. Nos dois primeiros, ele está convicto que se trata do duelo entre Paris e Menelau, como descrito na *Ilíada* (III. 15-382): Munique 1415 (cf. Cat. n° 56) e Louvre G115 (cf. Cat. n° 58). Nesse último, ele tem dúvida sobre quem é a mulher atrás de Menelau (HAMPE, 1981, p. 514, n°s 78 e 79). Os outros dois são, por ele, considerados incertos: Riehen (cf. Cat. 55) e Tarquínia RC6846 (cf. Cat. n° 138).

² Páris, Menelau e Ártemis são nomeados por inscrições, e Afrodite é identificada pelas “flores” que segura na mão esquerda levantada.

Sobre esse último, inclusive, acha mais plausível considerar como o duelo entre Aquiles e Mêmnon (HAMPE, 1981, p. 514, n^{os} 79a e 80). Lilly Kahil conhece três vasos, mas seu terceiro pode ser incluído como o quinto na lista anterior. Nos dois primeiros, considera as representações seguras: Munique 1415 (cf. Cat. n^o 56) e Louvre G115 (cf. Cat. n^o 58). No último, avalia a representação como incerta: Basiléia BS1953.8 (cf. Cat. n^o 54). Sem comentários pormenorizados, destaca o fato de Menelau estar “perseguido” Páris no segundo vaso (KAHIL, 1997, p. 836-837, n^{os} 12, 13 e 16).

3.1.3 Análise iconográfica

Diferentemente das pesquisas anteriores, analiso os esquemas iconográficos das cenas de duelo a partir das composições que lhes são próprias, e não em função de suas relações com a versão da tradição literária. Verifico, antes, as *posturas* e os *gestos* dos combatentes nas composições, bem como os *motivos* característicos de cada uma delas, tanto os relacionados ao grupo central, quanto aos personagens secundários.

Tomadas em seu conjunto, as representações de duelos organizam-se em três esquemas iconográficos. Os dois primeiros são comuns a todas as cenas, mas a totalidade deles só se verifica na cena do duelo entre Aquiles e Mêmnon, para a qual essas composições foram criadas.

No esquema I, o duelo ainda está *indefinido* quanto à vitória de um dos combatentes, pois os dois estão se enfrentando com a *mesma postura*, a qual indica estarem em iguais condições para vencer. No esquema II, o duelo já está *definido* pela vitória de um dos combatentes, uma vez que o outro encontra-se em uma *pose* denunciadora de sua iminente ou consumada derrota, seja por sua *atitude*, seja por sua *posição* desfavorável.

Esses esquemas variam na composição segundo os *motivos*. No primeiro, há três tipos: IA – Os dois combatentes estão se enfrentando *em pé*; IB – Os dois combatentes estão se enfrentando em pé ante um *guerreiro caído*; e IC – Os dois guerreiros estão combatendo em pé, intermediados por Hermes realizando a *psicostasia*. No segundo, há cinco tipos: IIA – Um dos combatentes está *fugindo*; IIB – Um dos combatentes está *recuando*; IIC – Um dos combatentes está *caindo de joelho*; IID – Um dos combatentes está *caindo de costas*; e IIE – Um dos combatentes está *caído de joelho(s)*.

O terceiro esquema iconográfico é uma peculiaridade das representações dos duelos entre Ájax e Heitor e entre Aquiles e Heitor. Nele, o duelo entre os combatentes é *interrompido*. As composições variam, ainda, segundo os *motivos*: IIIA – Os

combatentes são apartados por seus *companheiros* de guerra, que os agarram e os afastam; IIIB – Os combatentes são apartados por uma *divindade*, que intervém entre eles.

Na cena do *duelo entre Páris e Menelau*, verificam-se os dois esquemas, com as composições IA, IB e IIA.

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DO DUELO ENTRE PÁRIS E MENELAU
I – O duelo ainda está <i>indefinido</i> quanto à vitória de um dos combatentes:
IA – Os dois guerreiros estão se enfrentando <i>em pé</i> : (Cat. n ^{os} 54, 55 e 57).
IB – Os dois guerreiros estão se enfrentando em pé <i>ante um guerreiro caído</i> : (Cat. n ^o 56).
II – O duelo já está <i>definido</i> pela vitória de um dos combatentes:
IIA – Um dos guerreiros está <i>fugindo</i> : (Cat. n ^o 58).

Dos cinco vasos catalogados, dois trazem inscrições possibilitando a identificação certa dos personagens (Cat. n^{os} 56 e 58); nos outros três (Cat. n^{os} 54, 55 e 57), devido a ausência delas, não se pode ter certeza absoluta. Todavia, considero plausível a identificação, levando-se em conta a composição. Nos dois primeiros, os combatentes estão flanqueados por personagens que podem representar os demarcadores do lugar do combate, Odisseu e Heitor. No primeiro, no entanto, o pintor fez uma modificação, representando quatro personagens: um idoso secundado por um homem à esquerda, e um homem secundado por um idoso à direita, que seriam, respectivamente, Agamêmnon e Odisseu ao lado de Menelau e Heitor, e Príamo ao lado de Páris. No terceiro, a mulher entre eles pode ser Afrodite, que está pronta para salvar Páris.

Assim sendo, o Pintor da Acrópole 1441 foi o primeiro a representar essa cena. Tanto sua representação, quanto as do Pintor de Amásis e do artesão Maneira do Pintor de Aqueloo (Cat. n^{os} 54, 55 e 57) foram compostas segundo o esquema IA. O artesão do Grupo de Leagro (Cat. n^o 56) compôs sua imagem segundo o IB. E o Pintor Dúris (Cat. n^o 58), conforme o IIA, tendo em mente, provavelmente, a cena de Páris amedrontado fugindo de Menelau (cf. *Ilíada* III. 30-37).

No que respeita ao *grupo central*, os guerreiros atacam com *lanças*, nos quatro primeiros vasos (Cat. n^{os} 54, 55, 56 e 57). Nos dois primeiros, eles as têm *na altura da*

cabeça, e, nos dois últimos, Menelau tem sua lança *na altura da cintura*. No quinto vaso (Cat. nº 58), Menelau persegue Páris com *espada*. Os *escudos* de defesa variam conforme a forma. Em três casos, os escudos de ambos os combatentes são *redondos* (Cat. nºs 54, 55 e 58), e, em dois, Menelau tem escudo *chanfrado* (Cat. nºs 56 e 57). Os escudos costumam trazer *emblemas*, que só aparecem nos escudos *redondos* portados por Páris: a) *bola branca* (Cat. nº 54), b) *cabeça de leão* (Cat. nº 55), e c) *guirlanda* (Cat. nº 56).

Ambos os guerreiros estão *vestidos* em quase todos os vasos (Cat. nºs 54, 55, 57 e 58); somente em um caso, Menelau está *seminu* (cf. Cat. nº 56). Na representação do esquema IB, o guerreiro caído está *vestido e morto*. Em três casos, Menelau é representado com uma *longa cabeleira* (Cat. nºs 55, 56 e 58), e Páris, uma única vez juntamente com Menelau (Cat. nº 56).

Os dois combatentes são sempre acompanhados de *personagens secundários*, que podem ser: a) *divindades*: Afrodite (Cat. nºs 57 e 58; para esse último vaso cf. POTTIER, 1922a, p. 162) e Ártemis (Cat. nº 58), b) *homens* (Cat. nºs 54 e 55), e c) *idosos* (Cat. nº 54). Em uma ocorrência, os combatentes estão *flanqueados* por Afrodite e Ártemis (Cat. nº 58), e, em outra, Afrodite está *entre eles* (Cat. nº 57).

3.2 O Duelo entre Enéias e Diomedes

3.2.1 Tradição literária

O duelo entre Enéias e Diomedes é descrito por Homero na *Ilíada* (V. 297-310). Homero dedica todo o canto V à *aristéia* de Diomedes. Fortalecido e encorajado por Palas Atena (v. 1-8), Diomedes desbaratava as falanges dos Troianos (v. 84-94). Pândaro o atinge no ombro direito com uma flecha (v. 95-100). Diomedes invoca Palas Atena em sua ajuda, e ela o atende (v. 114-132). Ele volta à peleja e mata inúmeros troianos (v. 133-165). Enéias o vê a desbaratar os Troianos (v. 166) e, junto com Pândaro, investe contra ele (v. 239-240). Eles trocam palavras de ameaça (v. 241-274). Pândaro investe novamente contra Diomedes e é morto por ele (v. 276-296).

Enéias salta de seu carro para o chão e põe-se por cima de Pândaro, segurando o escudo e a lança, pronto a matar quem tentasse pegar no cadáver (v. 297-302). Diomedes pega, então, uma enorme pedra e a atira contra Enéias, atingindo-o na anca. Ferido, Enéias cai de joelhos indefeso (v. 302-310). Afrodite, sua mãe, apercebe-se de sua situação e o arrebatava para longe da guerra (v. 311-318).

3.2.2 História da pesquisa

No primeiro esquema iconográfico, “duelo na presença de uma ou duas divindades”, por adotar a disposição determinada pelo esquema, em vez de seguir a sequência da ação na *Ilíada*, Kazimierz Bulas tratou, conjuntamente, as cenas dos duelos entre Enéias e Diomedes, Ájax e Heitor e Aquiles e Heitor.

Nesse esquema há diferenças consideráveis tanto no grupo dos guerreiros combatentes, quanto na atitude das divindades que os protegem, mas eles podem ser arranjados como segue (BULAS, 1929, p. 30): 1α – Os dois guerreiros combatem com Atena no meio deles: a) Aquiles e Heitor (vaso da Coleção do Lord Elgin) e b) Ájax e Heitor (cf. Cat. n° 71); 1β – Heitor caindo, com Atena no meio: c) Aquiles e Heitor (cf. Cat. n° 80); 1γ – Heitor caindo, com Apolo o abandonando: d-f) Aquiles e Heitor, com Atena e Apolo (cf. Cat. n°s 79, 81 e 85); 1δ – Um dos guerreiros caindo, com uma divindade vindo em seu socorro: g) Ájax e Heitor, com Atena e Apolo (cf. Cat. n° 74), h) Diomedes e Enéias, com Atena e Afrodite (cf. Cat. n° 64); e 1ε – Enéias acaba de cair de joelhos, com Afrodite vindo salvá-lo: i) Diomedes e Enéias, com Atena e Afrodite (cf. Cat. n° 63).

São, portanto, três grupos de combatentes, Aquiles e Heitor, Ájax e Heitor, e Diomedes e Enéias, os quais Bulas analisa conjuntamente (BULAS, 1929, p. 31-36). Primeiramente, Bula faz observações sobre os esquemas e a identificação dos personagens. O esquema, no qual *os dois combatentes se põem frente a frente* com Atena no meio, foi utilizado apenas duas vezes (a, b). Nos vasos c-h, representa-se *um combatente caindo de costas*, quase sempre Heitor diante de Aquiles; e, no último (i), Enéias caindo de joelhos diante de Diomedes. O esquema dos vasos c-h foi inventado, então, para representar o duelo entre Aquiles e Heitor. Aquiles e Heitor são nomeados por inscrições somente uma vez (d), mas as presenças de Atena e Apolo (e, f) são uma prova evidente de tratar-se desse duelo; o que é válido, também, para Atena sozinha (c). Heitor, caindo de costas, tem na mão direita uma *lança* (d, e, f) ou uma *espada* (c); enquanto que Aquiles o *ameaça* com *lança* (c, d) ou com uma *espada* (e, f). Comenta, então, que esses detalhes e o ferimento de Heitor na coxa (c) não concordam inteiramente com a *Ilíada*.

Em seguida, analisa o comportamento das divindades. A maneira como Atena e Apolo se comportam nos vasos com o duelo entre Aquiles e Heitor não concorda em tudo com o relato da *Ilíada*, uma vez que Atena, sob a forma de Apolo, está do lado de

Heitor, e Apolo abandona Heitor quando isso acontece; isso, porém, explica-se facilmente se o todo da descrição for considerado. Os artistas concebem a situação de uma maneira mais geral: Atena na qualidade de *protetora* de Aquiles fica ao seu lado, e Apolo, não podendo mais ajudar Heitor, retira-se mostrando uma flecha a Aquiles, como presságio da morte que o espera pelas mãos de Páris. Uma única vez representa-se Atena *encorajando* Heitor ao combate (c).

Nesse sentido, Bulas considera possível que a idéia de representar as divindades assistindo ao duelo tenha sido sugerida aos pintores pela *Etiopida*, na qual Tétis e Eos tomam parte no duelo de seus filhos, Aquiles e Mêmnon. Assim, as *divindades tutelares*, ou mesmo a mãe de um dos combatentes, fazem-se presentes nos vasos em questão. Atena e Apolo aparecem, no duelo de Ájax e Heitor (g), no qual o pintor, visando dar proximidade ao texto da *Ilíada*, coloca uma pedra entre a cabeça de Heitor e o escudo de Ájax, pedra com a qual Ájax acerta o joelho de Heitor. O mesmo se dá com a presença de Atena e Afrodite no duelo entre Diomedes e Enéias (h, i), no qual o pintor não se esforça para tornar a situação tal qual determinada pelo poeta. Em vez de representar Enéias ferido por Diomedes com uma pedra, o artista achou mais simples adotar o esquema corrente, acrescentando, ao mesmo tempo, Afrodite, que se apressa em salvar seu filho, e Atena em socorro de Diomedes.

O tratamento empreendido por John Davidson Beazley a essa iconografia também se dá à luz da relação com a tradição literária. Ao comentar a cratera do Pintor de Tyszkiewicz, no Museu de Boston (cf. Cat. n° 64), afirma ter ele tomado o tema do canto V da *Ilíada*, mas não ter seguido, ao mesmo tempo, Homero fielmente; pois, no poema, Diomedes fere Enéias com uma pedra, e, aqui, o ataca com sua lança. De resto, acrescenta que Enéias sacou sua espada, mas cai indefeso; Atena encoraja Diomedes, e Afrodite vem salvar seu filho. Para ele, a versão dada pelo Pintor de Cleófrades, no cálice do Museu Britânico (cf. Cat. n° 63), é similar. Enéias está ferido por uma lança fincada em seu abdômen, e Diomedes ainda o ataca com sua espada (cf. CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 19-20)³.

Na mesma linha, Knud Friis Johansen entende que a descrição do duelo entre Enéias e Diomedes no canto V da *Ilíada* foi uma fonte favorita para os pintores áticos do período arcaico. A mais antiga representação é a de dois fragmentos de cratera

³ Beazley lista ainda três vasos com essa cena: Atenas MNACr 1.646 (Cat. n° 60), no qual ele não tem dúvida de a mulher à esquerda ser Atena; Copenhagen 100 (Cat. n° 61); e Louvre CP10823.

achados na Acrópole, agora no Museu Nacional de Atenas (inv. MNACr 1.646; cf. Cat. n° 60). Nessa representação, o pintor usou, segundo ele, o tipo convencional da monomaquia flanqueada por duas figuras femininas, um tipo que, sem dúvida, foi criado para representar, originalmente, o duelo entre Aquiles e Mênnon na presença de suas mães Tétis e Eos. Inscrições nomeavam os dois guerreiros: para o da direita lê-se Enéias, e para o da esquerda restou apenas a letra Σ. Diante da proposta de tratar-se de Aquiles, representando o duelo entre ele e Enéias, conforme a *Ilíada* XX. 75-352, Johansen alega que as mães dos dois heróis não aparecem nesse relato; pelo contrário, é Apolo que encoraja Enéias, e é Posídon que intervém e o salva; combatendo Aquiles sem assistência divina. Das duas mulheres, aquela atrás de Enéias é caracterizada como Afrodite, em virtude das flores que segura na mão, e a outra é, sem dúvida, Atena, representada desarmada e sem a égide, como é comum na arte ática do período arcaico. O duelo é tomado, então, do canto V da *Ilíada*, no qual Atena assiste a Diomedes e Afrodite, a Enéias (JOHANSEN, 1967, p. 200-202).

Em seguida, Johansen ressalta que, nos vasos de figuras vermelhas, há uma maior concordância das representações com o texto de Homero. Essa concordância verifica-se notavelmente no cálice do Pintor Oltos do Museu Thorvaldsen (Copenhague 100; cf. Cat. n° 61). Não há inscrições, mas o significado aparece plenamente na representação. Aparentemente, Oltos “ilustra” a *Ilíada* V. 297s. O duelo terminou; Diomedes arremessa uma pedra em Enéias, tornando-o vulnerável; Afrodite vem para salvar seu filho; Diomedes diz não a temer e aponta sua lança contra ela e a fere na mão (v. 335s). Ela grita de dor e se retira. Apolo vem e salva Enéias. Assim, para Johansen, Oltos segue Homero passo a passo. As representações dos Pintores de Cleófrades (Londres E73; cf. Cat. n° 63) e de Tyszkiewicz (Boston 97.368; cf. Cat. n° 64), apesar das inscrições explicitando a cena, são mais convencionais, e seguem a descrição homérica do evento somente no essencial (JOHANSEN, 1967, p. 202-206)⁴.

Fulvio Canciani analisa seis vasos relacionados ao duelo com Diomedes, conforme o descrito na *Ilíada* (V. 239-251)⁵. Sobre o primeiro, ele tem dúvida se o guerreiro que enfrenta Enéias é Diomedes, ainda que reconheça a mulher à esquerda

⁴ Ele cita, ainda, um cálice fragmentário do Pintor de Sileu do Museu do Louvre (inv. CP10823), que apresenta o mesmo tema e pode ter sido similar.

⁵ São eles: n°s 33 (Atenas MNACr 1.646; cf. Cat. n° 60), 34 (Brauron, inv. ?), 36 (Copenhague 100; cf. Cat. n° 61), 37 (Londres E73; cf. Cat. n° 63), 38 (Boston 97.368; cf. Cat. n° 64) e 39 (Louvre CP10823).

como Atena e a da direita, segurando flores, como Afrodite. Sobre os demais, ele está seguro da representação do tema, pois há inscrições designando os personagens no quarto e no quinto, e os outros são semelhantes a esses na composição (CANCIANI, 1981, p. 384-385, 394).

3.2.3 Análise iconográfica

Na cena do *duelo entre Enéias e Diomedes*, verificam-se os dois esquemas com as composições IA, IB, IIB, IIC e IID.

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DO DUELO ENTRE ENÉIAS E DIOMEDES
I – O duelo ainda está <i>indefinido</i> quanto à vitória de um dos combatentes:
IA – Os dois guerreiros estão se enfrentando <i>em pé</i> : (Cat. n ^{os} 59 e 60).
II – O duelo já está <i>definido</i> pela vitória de um dos combatentes:
IIB – Um dos guerreiros está <i>recuando</i> : (Cat. n ^o 61).
IID – Um dos guerreiros está <i>caindo de costas</i> : (Cat. n ^{os} 64 e 65).
IIE – Um dos guerreiros está <i>caído de joelho(s)</i> : (Cat. n ^o 63).
Outra representação:
(Cat. n ^o 62).

Dos sete vasos catalogados, cinco trazem inscrições, possibilitando a identificação dos personagens (Cat. n^{os} 59, 60, 62, 63 e 64), e dois não as têm (Cat. n^{os} 61 e 65). Dentre os inscritos, somente dois possibilitam ter-se certeza da representação (Cat. n^{os} 63 e 64). Os demais dependem de interpretação. No primeiro, apesar de somente Enéias ser nomeado, não vejo porque pensar em outro duelo, e, no segundo, sobrou apenas um Σ do oponente dele, provavelmente, Diomedes. Os dois vasos sem inscrições, seja pela composição, seja pelos atributos dos personagens, representam essa cena. No primeiro cálice do pintor Olto (Cat. n^o 61), as presenças de Apolo (arco) e de Afrodite (lança ferindo sua mão) tornam verossímil a representação. O fragmento de cratera de um artesão anônimo (Cat. n^o 65) indica ter a mesma composição do n^o 64 (cf. DINSMOOR, 1941, p. 134-135, n^o 13; MOORE, 1997, p. 170-171, n^o 237).

A única representação que oferece verdadeira dificuldade é a do Pintor Olto em seu segundo cálice (Cat. n^o 62). Nomeando todos os personagens com inscrições, ele mostra Enéias e Ajax enfrentando-se, ante o corpo de Pátroclo, acompanhados,

respectivamente, por Hípaso e por Diomedes. John Davidson Beazley tomou a cena como o duelo entre Enéias e Diomedes (BEAZLEY, 1963, p. 60, nº 64; 1971, p. 326). Knud Friis Johansen, a partir da constatação do conhecimento detalhado demonstrado por Oltos em suas representações do duelo entre Enéias e Diomedes e do resgate do corpo de Heitor (cf. Cat. nº 61), cogita que ele tenha, por um lapso de memória, escrito o nome de Enéias no lugar do de Heitor, o qual, segundo a *Iliada*, se enfrentou com Ájax por ocasião da luta pelo corpo de Pátroclo (JOHANSEN, 1967, p. 197-198). Odette Touchefeu-Meynier entende tratar-se de uma evocação de batalha e não de um duelo, uma vez que todos os combatentes, armados de lanças, opõem-se face a face. A composição ordena-se conforme as representações de duelo, pondo em evidência o combate entre os personagens centrais; nesse caso, o duelo entre Enéias e Ájax (TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 317-318, nº 23). Qualquer duelo que seja, entre Enéias e Diomedes, entre Ájax e Heitor ou entre Enéias e Ájax, trata-se de uma outra representação do esquema IB.

O primeiro a representar essa cena foi o Pintor de Enípilo (Cat. nº 59). Tanto sua representação, quanto a de um artesão anônimo (Cat. nº 60) foram compostas conforme o esquema IA. O Pintor Oltos (Cat. nº 61) compôs sua imagem segundo o IB. O Pintor de Tyszkiewicz (Cat. nº 64) e um artesão anônimo (Cat. nº 65), conforme o IID. E o Pintor de Cleófrades, conforme o IIE.

No que respeita ao *grupo central*, os guerreiros atacam com *lanças* em três vasos (Cat. nºs 59, 60 e 62); em todos, eles as têm *na altura da cabeça*. Diomedes segura a lança nessa posição ainda por duas vezes (Cat. nºs 61 e 64). Em um caso, Enéias ataca com *espada* (Cat. nº 64). Diomedes, do mesmo modo, ataca uma vez com espada (Cat. nº 63); mas se trata, nesse caso, de uma segunda investida, uma vez já ter fincado sua lança no abdômen de Enéias, do qual sai um fluxo de sangue. Os *escudos* de defesa variam segundo a forma. Em quase todos os casos, os escudos de ambos os combatentes são *redondos* (Cat. nºs 59, 61, 62, 63, 64 e 65); e, em um único caso são *chanfrados* (Cat. nº 60). Na maioria das ocorrências, os escudos são mostrados de perfil ou pelo lado interno. Na única vez em que é mostrado de frente, trata-se do de Enéias e traz como *emblema* uma *rosácea com raios* (Cat. nº 60).

Ambos os guerreiros estão *vestidos* em quase todos os vasos (Cat. nºs 60, 62, 63 e 64); em um caso, ambos estão *seminus* (cf. Cat. nº 59); e, em outro, apenas Diomedes (Cat. nº 61). Na representação do esquema IB, Pátroclo está *nu* e *morto*. Em três casos, Enéias é representado com uma *longa cabeleira* (Cat. nºs 61, 63 e 64).

Os dois combatentes estão sempre acompanhados de *personagens secundários*, que podem ser: a) companheiros de guerra, *cavaleiros* (Cat. nº 59) e *guerreiros* (Cat. nº 62), b) *divindades*: Atena (Cat. nºs 60, 63 e 64), Afrodite (Cat. nºs 60, 61, 63 e 64), e Apolo (Cat. nº 61), e c) não guerreiros, *homens* (Cat. nº 61). Os combatentes estão *flanqueados* por Atena e Afrodite em três casos (Cat. nºs 60, 63 e 64). Os *gestos* delas na direção de seus protegidos são expressivos: Atena *toca* com a mão em Diomedes duas vezes (Cat. nºs 60 e 64), e Afrodite *ampara* Enéias com seus braços duas vezes (Cat. nºs 63 e 64).

3.3 O Duelo entre Ajax e Heitor

3.3.1 Tradição literária

O duelo entre Ajax e Heitor é descrito por Homero na *Ilíada* (VII. 206-312). O autor principia por narrar que, depois que Heitor e Alexandre retornam ao combate e estavam chacinando os Aqueus, Atena os vê e desce do Olimpo a Tróia, e que Apolo, por sua vez, a vê e, de Pérgamo, vai ao seu encontro (v. 1-22).

Apolo sugere e Atena aceita a incitar Heitor a desafiar um dos Aqueus em duelo (v. 23-43). O filho de Príamo, Heleno, compreende, em seu espírito, a deliberação dos deuses e põe-se ao lado de Heitor, convencendo-o a demandar o desafio (v. 44-54). Heitor propõe, então, o desafio aos Aqueus (v. 55-91) que, temendo-o, ficam em silêncio (v. 92-93). Menelau se candidata (v. 94-103), mas Agamêmnon o convence a não lutar (v. 104-122). Nestor toma a palavra e repreende os Aqueus (v. 123-161). Nove guerreiros se candidatam, dentre eles os dois Ajantes (v. 161-169). Nestor propõe, então, um sorteio, que recai sobre Ajax (v. 170-189). Ajax toma a palavra e diz pensar vencer Heitor (v. 190-199).

Ajax arma-se e vai ao encontro de Heitor (v. 206-223). Postando-se perto de Heitor, profere-lhe palavras de ameaça e solicita que dê início ao combate (v. 224-232). Heitor lhe responde com ameaças e diz que o enfrentará (v. 233-244). Heitor inicia, então, o combate, apontando e arremessando sua lança, que se finca no escudo de Ajax sem o perfurar. Ajax, por sua vez, arremessa a sua contra Heitor, atingindo seu escudo e perfurando-o, a ponto de penetrar a couraça e rasgar a camisa, mas ele desvia-se, evitando a morte (v. 244-254). Os dois arrancam suas lanças e fazem nova investida. Heitor atinge o escudo, mas não o perfura. Ajax atinge o de Heitor, perfurando-o completamente e ferindo-lhe no pescoço (v. 255-262). Heitor cai para trás contundido, mas não desiste do combate. Em seguida, pega uma grande pedra e atira contra o escudo

de Ájax. Esse, de igual modo, pega uma pedra ainda maior e atira contra o escudo de Heitor que, debilitado devido ao peso da pedra, cai de costas, debaixo do escudo (v. 263-272). Apolo o acode e o faz levantar (v. 272).

Nesse momento, Homero relata que viriam os golpes de espada (v. 273), mas o duelo é interrompido pelos arautos Taltíbio e Ideu, que pedem para não combaterem mais, uma vez que a noite já se faz presente (v. 273-282). Ájax diz aceitar se Heitor o fizer primeiro (v. 283-286). Heitor concorda e propõe que troquem presentes (v. 287-302). Tendo dito isso, Heitor oferece-lhe uma espada, e Ájax, em troca, oferta-lhe um cinturão (v. 303-312).

3.3.2 História da pesquisa

Além do tratamento dado à cena do duelo entre Ájax e Heitor em seu primeiro esquema, “duelo entre uma ou duas divindades”, Kazimierz Bulas analisa mais um vaso, no terceiro esquema, “a interrupção do duelo entre Ájax e Heitor”. Trata-se da ânfora do Museu de Wurzburg (cf. Cat. nº 73), na qual cada um dos dois combatentes são apartados por dois idosos que os conduzem pelas mãos. Dois personagens são nomeados por inscrições, um dos combatentes é Heitor e o idoso que conduz o outro é Fênix. A presença de Heitor, bem como o fato de que tem na mão um cinturão e o outro combatente uma espada na bainha, são provas para Bulas de tratar-se do duelo interrompido entre Ájax e Heitor, conforme descrito no canto VII da *Ilíada*, uma vez que são justamente estes os presentes ofertados. Na *Ilíada*, o duelo é apartado pelos arautos Taltíbio e Ideu; todavia, para ele, isso não é uma contradição, pois o artista quis, simplesmente, dar mais expressão à cena. A substituição de Taltíbio por Fênix deve-se ao fato de não convir um simples arauto tomar pela mão, de uma maneira familiar, um dos mais altos e mais valorosos entre os chefes aqueus. Assim, o idoso que conduz Heitor deve ser provavelmente Príamo (cf. BULAS, 1929, p. 40-41).

Antes de tratar das cenas de duelo propriamente ditas, Knud Friis Johansen considera umas poucas representações que tomaram seus temas do contexto do campo de batalha, mas que apresentam episódios de uma natureza marcadamente individual. Na ânfora do Museu de Wurzburg (inv. 508; cf. Cat. nº 73), o Pintor de Cleófrades representou a interrupção do duelo entre Ájax e Heitor, mas não segue a *Ilíada* (VII. 273s) em todos os detalhes. Os presentes ofertados estão claramente representados: Ájax segura uma espada com bainha e Heitor, um cinto. Todavia, Ájax e Heitor são mostrados em uma atitude hostil, não correspondendo ao final do duelo conforme a

Ilíada, e os arautos Taltíbio e Ideu foram, ainda, substituídos por Fênix, designado por inscrição, e, provavelmente, por Príamo. A identificação de Príamo é confirmada pela representação do mesmo tema, segundo Johansen, pelo Pintor de Triptólemo no estano do Museu da Basiléia (inv. BS477; cf. Cat. n° 83), no qual tanto ele como Fênix são designados por inscrições (JOHANSEN, 1967, p. 186-188).

Odette Touchefeu-Meynier também analisa esses dois vasos. A autora entende que o primeiro representa, assim como propõe Johansen, “o duelo interrompido” (TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 320, n° 43) e que o segundo insere-se na representação de “Ájax e Heitor combatendo ante um corpo” na categoria dos “documentos de interpretação problemática”, afirmando que a identificação de Pátroclo no fragmento de inscrição (IIAT) não resiste a um exame atento (TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 321, n° 50)⁶.

Ao abordar as cenas de duelo propriamente ditas, Johansen inicia com a “luta pelo corpo de Pátroclo”. Dentre vários vasos analisados, interpreta que dois deles (Atenas MA AP1044 e Munique 1408; cf. Cat. n° 66 e 70) estão relacionados com o duelo entre Ájax e Heitor. Sobre o primeiro, ele ressalta que o oponente de Heitor é, sem dúvida, Ájax, e que a presença de Diomedes acompanhando Ájax foge do relato da *Ilíada*. Sobre o segundo, apesar das inscrições designando Ájax e Heitor, entende não se tratar da luta pelo corpo de Pátroclo, pois Heitor está acompanhado de um guerreiro (ΤΥΔΥΣ) que participou da guerra, e o guerreiro caído está ainda armado, o que não condiz com a *Ilíada* (JOHANSEN, 1967, p. 194-198).

Feito isso, Johansen analisa três outros vasos com a representação do duelo entre Ájax e Heitor. Inicialmente uma ânfora do Pintor de Antímenes, do Museu de Toronto (inv. 303; cf. Cat. n° 67), que considera provável representar esse duelo. Nesse caso, Antímenes tinha o duelo narrado pela *Ilíada* em mente e, ao dar a um dos guerreiros o nome de Ájax (ΑΙΑ[Ν]ΤΟΣ), torna natural assumir que o outro guerreiro seja Heitor. Em seguida, apresenta os outros dois vasos que, indubitavelmente, tomaram seus temas da *Ilíada*. No primeiro (Londres E438; cf. Cat. n° 71), o Pintor Esmícro apresenta Ájax e Heitor, ambos nomeados, face a face e com as lanças niveladas, segundo a tradicional

⁶ Odette Touchefeu-Meynier está certa da representação desse combate em dois vasos: n° 45 (Roma, perdido) e 46 (Munique 1408; cf. Cat. n° 70). Os de interpretação problemática são: 48 (Atenas MA AP1044; cf. Cat. n° 66) e 49 (Atenas MN inv.?). Considera que a análise do primeiro (n° 48), por causa das inscrições designando Heitor e Pátroclo, sustenta-se em uma hipótese plausível, mas não segura; o segundo (n° 49) tem representação semelhante, embora não contenha inscrições.

atitude de duelo, indicando que este ainda não terminou. Esmícro inclui, nessa representação, o motivo da deusa Atena entre eles com a finalidade de apartá-los, mostrando, aparentemente, ter em mente a interrupção do duelo, o que foge da descrição da *Ilíada*. No segundo (Louvre G115; cf. Cat. n° 74), o Pintor Dúris representa o duelo em concordância estreita com a narrativa homérica. Ájax golpeou com sua lança a Heitor, que está caindo de costas impotente. Entre eles, representa a pedra que Ájax atirou em Heitor, conforme a *Ilíada* (VII. 268s). Apolo assiste a Heitor atrás dele, como na *Ilíada* (VII. 272); e Atena, a Ájax. Na *Ilíada*, a deusa não intervém diretamente no duelo, mas sua presença tem razão de ser, pois é ela que instiga o combate junto com Apolo (VII. 17s). Ele toca a crista do elmo de Ájax, um gesto que, provavelmente, significa que deseja encorajar seu protegido (JOHANSEN, 1967, p. 208-212).

Odette Touchefeu-Meynier segue um caminho semelhante. Apresenta, inicialmente, dois vasos com inscrições, tornando certa a representação: Londres E438 (cf. Cat. n° 71) e Louvre G115 (cf. Cat. n° 74). Destaca que, em ambos, os guerreiros atacam-se com lanças, e que, no segundo, “Heitor se esquia apoiando-se na perna esquerda”, indicando a influência da *Ilíada* (VII. 254) na composição, que é reforçada pela presença da “pedra” (v. 264-272) entre o escudo de Ájax e a cabeça de Heitor (TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 235, n°s 36 e 37). Em seguida, ressalta que os outros dois são de interpretação problemática: Toronto 303 (cf. Cat. n° 67) e Ferrara 44885 (cf. Cat. n° 144). No primeiro, entende ser possível complementar a inscrição como AIA[N]TOΣ, e, assim, Ájax seria o guerreiro à direita. Quanto ao segundo, sustenta que a explicação de se tratar do duelo entre Aquiles e Mêmnon parece dar conta de maneira mais satisfatória da aparente juventude do guerreiro vencedor e do gesto da divindade, que seria Eos (TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 320, n°s 41 e 42).

3.3.3 Análise iconográfica

Na cena do *duelo entre Ájax e Heitor*, verificam-se os dois esquemas, com as composições IA, IB e IIC.

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DO DUELO ENTRE ÁJAX E HEITOR
I – O duelo ainda está <i>indefinido</i> quanto à vitória de um dos combatentes:
IA – Os dois guerreiros estão enfrentando-se <i>em pé</i> : (Cat. n°s 67 e 72).

IB – Os dois guerreiros estão enfrentando-se em pé <i>ante um guerreiro caído</i> : (Cat. n ^{os} 66 e 70).
II – O duelo já está <i>definido</i> pela vitória de um dos combatentes:
IID – Um dos guerreiros está <i>caindo de costas</i> : (Cat. n ^o 74).
III – O duelo entre os combatentes é <i>interrompido</i> :
IIIA – Os combatentes são apartados por seus <i>companheiros</i> : (Cat. n ^{os} 68, 69 e 73).
IIIB – Os combatentes são apartados por uma <i>divindade</i> : (Cat. n ^o 71).

Dos nove vasos catalogados, sete trazem inscrições, que possibilitam a identificação dos personagens (Cat. n^{os} 66, 67, 70, 71, 72, 73 e 74), e apenas dois não as trazem (Cat. n^{os} 68 e 69). Entre os inscritos, somente três criam certa dificuldade de identificação: os n^{os} 66 e 72 por estarem em estado fragmentário, e o n^o 67 por trazer apenas o nome de Ájax. Todavia, partindo das análises apresentadas acima pelas pesquisas anteriores, entendo não haver indícios suficientes para pensar em outro duelo. Entre os não inscritos, o n^o 68 representa, sem dúvida, a interrupção do duelo, e o n^o 69 apresenta composição semelhante à do n^o 71, tornando plausível a identificação, ainda que Atena tenha sido substituída por um dos companheiros de guerra⁷.

O Pintor Exécias foi o primeiro a representar essa cena, segundo o esquema IB. Tanto sua representação quanto a do artesão do Grupo de Leagro (Cat. n^{os} 66 e 70) foram compostas segundo o esquema IB. O Pintor de Antímenes (Cat. n^o 67) e o Pintor Onésimo (Cat. n^o 72) compuseram suas imagens segundo o IA. O Pintor Dúris (Cat. n^o 74), conforme o IID. O Pintor de Munique 1410 (Cat. n^o 68) foi o criador do esquema IIIA, tendo em mente, provavelmente, a cena da interrupção do duelo (cf. *Ilíada* VII. 273-282). Ele foi seguido de perto pelo Pintor de Cleófrades (Cat. n^o 73) e, com um pouco mais de liberdade, por um artesão do Grupo de Antíope (Cat. n^o 69). Por fim, o Pintor Esmícro (Cat. n^o 71) foi o criador do esquema IIIB.

No que respeita ao *grupo central*, os guerreiros atacam com *lanças* em seis vasos. Em quatro, eles as têm *na altura da cabeça* (Cat. n^{os} 66, 67, 70 e 71), e, em dois, Heitor e Ájax têm suas lanças *na altura da cintura* (Cat. n^{os} 72 e 74). Em dois casos,

⁷ Henry Roy William Smith pensa ser Agamêmnon apartando Ájax e Odisseu na querela pela armadura de Aquiles (SMITH, 1943, p. 17-31). Não vejo razão para isso, pelo contrário, considero mais apropriado ter o pintor representado um dos arautos, Taltíbio ou Ideu, interrompendo o duelo, com a ajuda de Fênix e de Príamo.

ambos atacam com *espadas* (Cat. n^{os} 68 e 69), e, em um, somente Heitor (Cat. n^o 74). Os *escudos* de defesa variam conforme a forma. Em sete casos, os escudos de ambos os combatentes são *redondos* (Cat. n^{os} 66, 68, 69, 70, 71, 73 e 74), e, em dois, são *chanfrados* (Cat. n^{os} 67 e 72). No vaso n^o 72, por se encontrar em estado fragmentário, aparece somente o escudo chanfrado de Heitor, mas, considerando-se que, todas as vezes que é representado nas cenas de duelo, está sempre na mão do guerreiro vencedor, parece-me adequado pressupor que o escudo de Ájax seja também dessa forma. Na maioria dos casos, o escudo de Heitor é mostrado de frente e com *emblemas* variados: a) *cabeça de leão entre águias* (Cat. n^o 62), b) *tríscele* (Cat. n^o 66), c) *escorpião* (Cat. n^o 68), d) *cão* (Cat. n^o 69), e) *galo* (Cat. n^o 70), f) *cavaleiro* (Cat. n^o 71). O escudo de Ájax é mostrado de frente uma única vez e tem por emblema um *guerreiro* (Cat. n^o 73).

Ambos os guerreiros estão *vestidos* em quase todos os vasos (Cat. n^{os} 66, 67, 68, 70, 71, 72 e 73); em um caso, ambos estão *seminus* (cf. Cat. n^o 69); e, em outro, apenas Heitor (Cat. n^o 74). Na representação do esquema IB, Pátroclo está *nu e morto* uma vez (Cat. n^o 66) e *vestido e morto* uma outra (Cat. n^o 70). Em cinco casos, ambos os guerreiros são representados com uma *longa cabeleira* (Cat. n^{os} 67, 68, 69, 70 e 73), sendo que, no primeiro e no último, a mesma é penteada em *mechas regulares*.

A representação do Pintor de Munique 1410 (Cat. n^o 68) singulariza-se pela presença da *coroa de mirto*, adornando tanto os *elmos* dos guerreiros combatentes, quanto os *gorros* dos jovens que ajudam a apartá-los. No mesmo sentido, a do Pintor Dúris (Cat. n^o 74) individualiza-se pela *pedra* que coloca entre o escudo de Ájax e a cabeça de Heitor, provavelmente, com a finalidade de dar um tom mais épico à sua representação (cf. *Ilíada* VII. 263-272).

Os dois combatentes são representados *sozinhos* uma única vez (Cat. n^o 67); nas demais, estão acompanhados de *personagens secundários*, que podem ser: a) companheiros de guerra: *guerreiros* (Cat. n^{os} 66, 69 e 70) e *arqueiro* (Cat. n^o 70); b) divindades: Atena (Cat. n^{os} 71 e 74) e Apolo (Cat. n^{os} 71 e 74); e c) não guerreiros: *idosos* (Cat. n^{os} 68, 69 e 73) e *jovens* (Cat. n^{os} 68).

Os *gestos* de alguns desses personagens são bastante expressivos: Atena *toca* no elmo de Ájax uma vez (Cat. n^o 74), e os gestos dos *idosos* denunciam que estão *falando* aos combatentes (Cat. n^o 69).

3.4 O Duelo entre Aquiles e Heitor

3.4.1 Tradição literária

O duelo entre Aquiles e Heitor é descrito por Homero na *Ilíada* (XXII. 247-369). Na *Ilíada*, esse duelo está intimamente ligado a acontecimentos narrados, anteriormente, por Homero. No canto XVI, Aquiles, afastado da guerra devida à sua desavença com Agamêmnon, permite a Pátroclo socorrer os Aqueus (v. 1-100). Pátroclo, após realizar grande façanha (v. 278-776), é morto por Heitor (v. 818-867). No canto XVIII, Antíloco informa a Aquiles da morte de Pátroclo (v. 1-21). No canto XIX, Aquiles, após receber sua nova armadura de Tétis (v. 1-39), arma-se com ela (v. 365-399) e volta à guerra com a finalidade matar Heitor, vingando, desse modo, a morte de Pátroclo. Nos cantos XX e XXI, após matar inúmeros Troianos, Aquiles chega diante de Tróia.

No canto XXII, Aquiles aproxima-se, então, de Heitor que, dominado pelo medo, foge dele (v. 131-138). Aquiles persegue-o em volta das muralhas da cidade (v. 139-161). Por três vezes, circundam-na (v. 162-166). Os deuses todos os observam. Zeus toma a palavra e consulta aos deuses sobre quem deve salvar (v. 166-176). Atena responde que o destino dos mortais já está fadado (v. 177-181). Zeus libera Atena para ela fazer como quiser. Ela parte do Olimpo para Tróia (v. 182-187). Zeus realiza a pesagem das Queres. A balança pende para Heitor, e Apolo o abandona (v. 209-213). Atena aproxima-se, então, de Aquiles e pede para parar a perseguição, pois convencerá Heitor a lutar com ele (v. 214-225). Assemelhando-se a Apolo, a deusa coloca-se ao lado de Heitor e o convence a lutar com Aquiles (v. 226-247).

Aquiles e Heitor enfrentam-se (v. 247). Heitor diz que não mais fugirá e propõe o acordo de um não profanar o cadáver do outro (v. 249-259). Aquiles em resposta diz não haver entre eles possibilidade de acordo, e que Palas Atena o subjugará por sua lança (v. 260-272). Aquiles arremessa, então, sua lança, Heitor agacha-se, e ela passa por cima (v. 273-276). Atena, que está ao lado de Aquiles, devolve-lhe a lança sem que Heitor perceba (v. 276-277). Heitor, por sua vez, arremessa sua lança que é desviada por Aquiles com seu escudo. Heitor, enfurecido, clama a Apolo por outra lança, mas ele não está ao seu lado (v. 289-295). Heitor percebe, assim, que Atena o havia enganado (v. 296-305). Decide, então, atacar com espada (v. 306-311). Aquiles investe contra ele com a lança, cobrindo o peito com o escudo; aponta a lança, olhando onde melhor seria penetrada (v. 319-321). Fere Heitor na garganta (v. 324-327), que cai indefeso (v. 330) e morre (v. 361-363). Aquiles o despe de sua armadura (v. 367-369).

3.4.2 História da pesquisa

Além do tratamento dado à cena do duelo entre Aquiles e Heitor em seu primeiro esquema (“duelo entre uma ou duas divindades”), Kazimierz Bulas analisa, no segundo esquema (“guerreiro fugindo de seu adversário”), o cálice do Museu de Boston (cf. Cat. nº 84), em que Aquiles está perseguindo Heitor em torno das muralhas de Tróia, indicadas por inscrição e por duas portas guardadas por dois arqueiros troianos. Sua única preocupação é a de mostrar que, apesar de a composição, em sua totalidade, ser propriedade do pintor, o todo ilustra fielmente o relato da epopéia, abstração feita de algumas mudanças realizadas por exigências de ordem artística (cf. BULAS, 1929, p. 37-38).

Knud Friis Johansen, de igual maneira, entende ter o Pintor da Fundição seguido de perto o relato da *Ilíada* no canto XXII: Heitor fugindo de Aquiles que o persegue em torno das muralhas de Tróia (JOHANSEN, 1967, p. 188-191).

Sobre o duelo propriamente dito, Johansen principia por notar que, apesar de ser o clímax dramático de todos os duelos na *Ilíada*, não se pode estabelecê-lo, com certeza, nos vasos em figuras negras do século VI a.C., mencionando apenas uma ânfora (Louvre CA4201; cf. Cat. nº 76), na qual Aquiles e Heitor, nomeados por inscrições, se atacam com espadas, ante um guerreiro nu caído, o que não concorda com o poema. Considerando que, no outro lado do vaso, representa-se Eos carregando Mêmnon, Johansen entende tratar-se do duelo entre Aquiles e Mêmnon ante o corpo de Antíloco, explicando o nome de Heitor como um erro por parte do pintor (JOHANSEN, 1967, p. 213-214). No primeiro dos vasos em figuras vermelhas (Coleção das Medalhas 458; cf. Cat. nº 75), Aquiles e Heitor, ambos nomeados, combatem com lanças, e Heitor, cedendo, cai de joelho. Isso tudo implica, segundo Johansen, que o pintor representa fielmente a cena da *Ilíada*. Do mesmo modo, nos demais vasos (Londres E468, Vaticano 502 e Vaticano 545; cf. Cat. nºs 79, 81 e 85), em que a representação é essencialmente a mesma (JOHANSEN, 1967, p. 216-219). Johansen considera ainda certos vasos que, em sua opinião, foram, incorretamente, relacionados a essa cena. Dentre eles, o estano do Pintor de Berlim (Munique 2406; cf. Cat. nº 80), com a presença da deusa Atena entre os dois combatentes; o que dificulta a interpretação, pois esse motivo é usado em muitos contextos. Assim sendo, propõe que, na falta de inscrições, deve-se ter cautela na identificação (JOHANSEN, 1967, p. 214, 262-263).

Annelise Kossatz-Deissmann apresenta doze vasos dos quais está certa de representarem o duelo entre Aquiles e Heitor. Entre eles, encontra-se o estano do Pintor de Berlim (KOSSATZ-DEISSMAN, 1981, p. 133-135, 137-138)⁸.

3.4.3 Análise iconográfica

Na cena do *duelo entre Ájax e Heitor*, verificam-se os três esquemas, com as composições IB, IIA, IIC, IID e IIIA.

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DO DUELO ENTRE AQUILES E HEITOR
I – O duelo ainda está <i>indefinido</i> quanto à vitória de um dos combatentes:
IB – Os dois guerreiros estão enfrentando-se em pé <i>ante um guerreiro caído</i> : (Cat. nº 76).
II – O duelo já está <i>definido</i> pela vitória de um dos combatentes:
IIA – Um dos guerreiros está <i>fugindo</i> : (Cat. nº 84).
IIC – Um dos guerreiros está <i>caindo de joelho</i> : (Cat. nº 75).
IID – Um dos guerreiros está <i>caindo de costas</i> : (Cat. nºs 77, 79, 80, 81, 85, 86 e 87).
III – O duelo entre os combatentes é <i>interrompido</i> :
IIIA – Os combatentes são apartados por seus <i>companheiros</i> : (Cat. nº 83).
Outra representação:
(Cat. nº 78).
Representação incerta:
(Cat. nº 82).

Dos treze vasos catalogados, oito trazem inscrições que possibilitam a identificação certa dos personagens (Cat. nºs 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83 e 84). Os cinco vasos restantes, sem inscrições, permitem o reconhecimento pela composição: nos quatro primeiros, os combatentes estão flanqueados por Atena e Apolo (Cat. nºs 80, 81,

⁸ São eles: figuras negras: nºs 559 (Boston 01.8026), 560 (Oslo 7916; cf. Cat. nº 78), 561 (Nápoles 142), 562 (Louvre CA4201; cf. Cat. nº 76) e 563 (Castelo Windsor 435); figuras vermelhas: 564 (Boston 98.933; cf. Cat. nº 84), 565 (Londres E468; cf. Cat. nº 79), 566 (Munique 2406; cf. Cat. nº 80), 567 (Coleção das Medalhas 458; cf. Cat. nº 75), 568 (Vaticano AST131; cf. Cat. nº 82) e 570 (Vaticano 545; cf. Cat. nº 85).

85 e 86). No último (Cat. nº 87), os dois combatentes estão representados de modo quase idêntico ao nº 81, e de maneira semelhante ao nº 85.

O artesão da Classe de Altemburgo foi, assim, o primeiro a representar essa cena e o fez conforme o esquema IIC (Cat. nº 75). Posteriormente, um artesão anônimo (Cat. nº 76) compôs sua representação segundo o esquema IB. O Pintor Dúris (Cat. nº 77) foi o primeiro a compor essa cena conforme o esquema IID. Uma outra representação dele (Cat. nº 82), por seu estado fragmentário, não permite identificar, com certeza, o esquema utilizado; porém a posição de ataque de Aquiles indica ser o esquema IID (cf. Cat. nºs 77 e 80). O Pintor de Atena (Cat. nº 78) compôs sua imagem de uma outra maneira, que não se encaixa em nenhuma das anteriores. É provável que tenha desejado representar a fala de Aquiles a Heitor: “Palas Atena te subjugará pela minha lança” (*Ilíada* XXII. 271-272). Esse motivo pode estar presente, também, no cálice do artesão Maneira do Pintor Dúris (Cat. nº 85), no qual Atena, atrás de Aquiles, parece atingir, com sua lança, Heitor no joelho. Em todo caso, ele o fez conforme o esquema IID. O Pintor de Triptólemo (Cat. nº 83) o fez segundo o IIIA; por fim, o Pintor da Fundição (Cat. nº 84) conforme o IIA, provavelmente, tendo em mente o tema da *perseguição* (cf. *Ilíada* XXII. 131-166).

No que respeita ao *grupo central*, o combate acontece, geralmente, com *lanças*, exceto uma vez (Cat. nº 76) com *espadas*. Uma vez ambos os combatentes têm suas lanças *na altura da cintura* (Cat. nº 75); em outra, *na altura da cabeça* (Cat. nº 77); nos outros casos, um a tem na cintura e o outro na cabeça. Nas outras vezes em que Aquiles ataca com espada, o duelo já está definido, pois Heitor está caindo de costas (Cat. nºs 81, 85 e 87). Heitor ataca com espada uma vez (Cat. nº 80) e uma vez com lança e espada simultaneamente (Cat. nº 87). É significativo que, dos sete casos em que Heitor está *caindo de costas*, em seis (Cat. nºs 77, 80, 81, 86 e 87) esteja *ferido* (fluxo de sangue) e, no estano do Pintor de Providence (Cat. nº 86), esteja *morto* (cabeça virada e olhos fechados; cf. BOSCH I GIMPERA; DE C. SERRA I RAFOLS, 1957, p. 27-28). Os *escudos* de defesa são invariavelmente *redondos*. Em um único caso, Heitor, por atacar com lança e espada ao mesmo tempo, não porta o escudo (Cat. nº 87). Os escudos são mostrados, raramente, de frente: duas vezes portados por Heitor e uma, por Aquiles. Os *emblemas* dos escudos de Heitor são: a) *bolas brancas* (Cat. nº 78) e b) *leão* (Cat. nº 83). O do escudo de Aquiles é um *javali* (Cat. nº 84).

Ambos os guerreiros estão ora *vestidos* (Cat. nºs 76, 78, 84, 86 e 87), ora *seminus* (Cat. nºs 77, 79, 83 e 85). Em dois casos, Aquiles está seminu e Heitor vestido (Cat. nºs

75 e 81), e, em um caso, o contrário (Cat. nº 80). Na representação do Esquema IB, o guerreiro caído está *nu e morto* (Cat. nº 76). Em seis casos, Heitor é representado com uma *longa cabeleira* penteada em *mechas regulares* (Cat. nºs 75, 80, 81, 84, 85 e 87). Aquiles aparece com essa cabeleira uma única vez, juntamente com Heitor (Cat. nº 85).

Por duas vezes, os dois guerreiros combatem *sozinhos* (Cat. nºs 75 e 87). Nas demais, estão acompanhados de *personagens secundários*, que podem ser: a) outros guerreiros: *arqueiro* (Cat. nºs 78 e 84); b) *divindades*: Atena (Cat. nºs 77, 79, 81, 82, 85 e 86), Apolo (Cat. nºs 77, 79, 81, 85 e 86), Tétis (Cat. nº 82) e Hera (Cat. nº 86); e c) *idosos* (Cat. nº 83). Os combatentes estão *flanqueados* por Atena e Apolo em quatro casos (Cat. nºs 77, 79, 81 e 85), e Atena está *entre eles* duas vezes (Cat. nºs 80 e 86).

3.5. O Duelo entre Aquiles e Mêmnon

3.5.1 Tradição literária

O duelo entre Aquiles e Mêmnon é descrito na *Etiopida*, obra atribuída a Arctino de Mileto. Conforme o resumo de Proclo, em sua *Crestomatia*, isto é, *antologia dos mais úteis trechos dos autores*, os acontecimentos da *Etiopida* seguem aos da *Ilíada* no Ciclo Épico (cf. WEST, 2003, p. 110). Assim sendo, após o acontecimento final da *Ilíada*, ou seja, o funeral de Heitor, Proclo informa que Arctino, em sua *Etiopida*, narrou, primeiramente, a vinda da Amazona Pentessiléia a Tróia, para auxiliar os Troianos, que acaba morta em duelo com Aquiles (cf. WEST, 2003, arg. 1), e, em seguida, a vinda de Mêmnon, que morre, de igual maneira, nas mãos de Aquiles:

Mêmnon, o filho <...> de Eos, vestindo uma panóplia feita por Hefesto <...>, vem aos Troianos prestando ajuda. Tétis previne seu filho a respeito de Mêmnon. Ao suceder da batalha, Antíloco é morto por Mêmnon; Aquiles, então, mata Mêmnon (*Etiopida*; cf. WEST, 2003, arg. 2)⁹.

3.5.2 História da pesquisa

John Davidson Beazley, ao comentar a cratera do Pintor de Tyszkiewicz, no Museu de Boston (cf. Cat. nº 140), realiza um amplo estudo da iconografia do duelo entre Aquiles e Mêmnon (cf. CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 13-19).

Como sua análise iconográfica é feita a partir da relação com a tradição literária, Beazley apresenta, primeiramente, a história de Aquiles e Mêmnon, tal qual contada na

⁹ Tradução do autor, sem os acréscimos editoriais.

Etiopida, atribuída a Arctino de Mileto. Em seguida, ressalta que, como na tradição literária, Tétis e Eos, em muitas representações, flanqueiam seus filhos, Aquiles e Mêmnon, em combate; mas que, nesse vaso, a figura de Tétis é substituída pela de Atena. Depois, volta sua atenção para a figura do guerreiro caído, que, segundo o que se sabe da tradição épica, deveria ser Antíloco, como acontece de fato em alguns vasos, mas que, no entanto, é nomeado como Melanipo em uma inscrição. Várias interpretações foram propostas por estudos anteriores, levando em conta personagens com esse nome na *Ilíada*: três Troianos e um aqueu. Admitindo tratar-se de um aqueu, Beazley opta pela compreensão de ter o artista cometido um erro, nomeando Melanipo ao invés de Antíloco, e, ao mesmo tempo, não descarta uma outra, na qual o artista teria escolhido uma figura mais obscura da *aristéia* de Mêmnon, que pode ter incluído várias vítimas ao lado de Antíloco.

Por fim, apresenta uma lista de vasos com pequenas descrições. Primeiramente, aqueles com inscrições: Vaticano 309 (cf. Cat. n° 125), com Aquiles e Mêmnon sozinhos; Londres E468 (cf. Cat. n° 137), Aquiles e Mêmnon com Tétis e Eos; Louvre G342 (cf. Cat. n° 143), com Atena entre eles, e Mêmnon com traje oriental. Em seguida, lista os vasos sem inscrições. Os vasos em figuras negras não são listados, mas ele ressalta que, em muitos deles, duas figuras femininas flanqueiam os dois combatentes, os quais representam, provavelmente, Aquiles e Mêmnon na presença de Tétis e Eos. Nessas representações, as deusas aparecem, convencionalmente, em pé e inertes encorajando seus filhos, e, apenas ocasionalmente, movimentando seus braços em excitação. Entre os vasos em figuras negras, a hídria do Pintor de Rycroft, no Museu de Munique (cf. Cat. n° 133), com Eos vindo apressada com gesto de desespero, é uma exceção, embora seja comum nos vasos em figuras vermelhas.

Feitas essas observações, Beazley apresenta os vasos em figuras vermelhas, destacando terem suas representações mais qualidade do que na maioria dos anteriores. Primeiramente, expõe dois vasos com psicostasia: Villa Giulia 57912 (cf. Cat. n° 127) e Londres B639 (cf. Cat. n° 135), nos quais Aquiles e Mêmnon estão emparelhados imóveis e com Hermes entre eles com a balança. Depois, aborda outros vasos: Tarquínia RC6846 (cf. Cat. n° 138); Londres E67 (cf. Cat. n° 139), com ambas as mães aladas; Londres E77 (cf. Cat. n° 136), com Tétis e Eos, e Mêmnon caindo; Louvre G399 (cf. Cat. n° 145), com os dois heróis emparelhados imóveis, na presença apenas de Tétis.

Mary B. Moore e Dietrich von Bothmer, ao analisarem a ânfora do Pintor de Prometeu, do Museu Metropolitano de Nova Iorque (cf. Cat. n° 92), complementam

essa lista, acrescentando dez ânforas “tirrênicas”, uma com inscrições (Cerveteri, inv. ?) que nomeiam Caicos, Eos, Mêmnon, Aquiles e Diomedes, e nove outras sem inscrições: Vaticano G13, Louvre E835 (cf. Cat. n° 93), Chiusi 1804, Louvre CP10503 (cf. Cat. n° 99), Leiden PC53, Louvre E831, e Louvre CP10504 (cf. Cat. n° 104). Para eles, esses vasos, ainda que sem inscrições, representam, provavelmente, o duelo entre Aquiles e Mêmnon, pois, em todos eles, os dois combatentes estão flanqueados por duas mulheres, Tétis e Eos, que assistem ao duelo (MOORE; VON BOTHMER, 1976, p. 3-4).

Knud Friis Johansen, interessado nas representações da *Ilíada* na arte grega arcaica, não deveria tratar do duelo entre Aquiles e Mêmnon, uma vez essa cena estar relacionada a uma outra obra literária, a *Etiopida*. Todavia, lista em seu catálogo, antes dos da representação do duelo entre Aquiles e Heitor, alguns vasos, com a representação de *psicostasia*, na categoria das composições ou representações particulares que têm sido relacionadas com a *Ilíada*, mas que ele considera inseguras ou pouco confiáveis. Esse motivo ocorre duas vezes na *Ilíada*: na paisagem das Queres dos Aqueus e dos Troianos (VIII. 69-74) e na de Aquiles e de Heitor (XXII. 208-213). Em ambas, o próprio Zeus, segurando a balança, realiza a psicostasia. Em alguns vasos, é Zeus, também, que a efetiva, mas, nos vasos áticos, representa-se sempre Hermes a executando como no cálice do Pintor Esmícro, no Museu de Villa Giulia (inv. 57912; cf. Cat. n° 127): Hermes, entre os dois guerreiros, a realiza, na presença de Zeus sentado em seu trono, com Hera ao seu lado. Apesar da falta de inscrições nomeando os personagens, convencionou-se interpretar o tema não como o duelo entre Aquiles e Heitor, como seria de se esperar, mas sim como o de Aquiles e Mêmnon, que foi descrito na *Etiopida*, tendo sido popular na arte arcaica¹⁰. Johansen concorda com essa interpretação, pois esse motivo foi associado com o duelo na tragédia perdida de Ésquilo, a *Psicostasia*, e, apesar de Proclo não descrever em seu sumário da *Etiopida*, ela, sem dúvida, integrava-a. No entanto, ele afirma que, para essa interpretação estar

¹⁰ Esse é um tema debatido. Malcom Davies, por exemplo, devido à complexa relação entre arte e literatura, é mais cauteloso nessa questão. Para ele, é melhor entender que Ésquilo e os pintores estão refletindo independentemente sobre o incidente da *Etiopida*. Pensa assim por duas razões: primeiramente, há, nos vasos, uma marcante divergência na representação da divindade que segura a balança, e a presença de Zeus não é constante; em segundo lugar, as representações do duelo de Aquiles e Mêmnon entre Tétis e Eos não implicam uma dependência dos pintores da *Etiopida*, uma vez não ser seguro que esta tenha mostrado as mães literalmente presentes no campo de batalha (DAVIES, 2003, p. 54-55).

correta, as mães dos heróis, Tétis e Eos, devem estar presentes, cada qual implorando para Zeus salvar seu filho.

Annelise Kossatz-Deissmann também aborda o duelo entre Aquiles e Mêmnon em dois estudos, um sobre Aquiles e outro sobre Mêmnon. No primeiro, apresenta uma “seleção” de vinte e dois vasos, dos quais está segura da representação desse duelo (KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 172-180, 180-181)¹¹. No segundo, retoma o estudo anterior, suprimindo alguns vasos e acrescentando outros, e acaba por apresentar apenas dezoito vasos, porém classificados de maneira mais detalhada: 1. Duelo entre Aquiles e Mêmnon combinando com psicostasia; 2. Duelo entre Aquiles e Mêmnon: a) Representações garantidas, com inscrições, e b) Interpretações possíveis (KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 452-455, 460-461)¹².

3.5.3 Análise iconográfica

A cena do *duelo entre Aquiles e Mêmnon* é integrada pelos esquemas iconográficos I e II com todas as composições.

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DO DUELO ENTRE AQUILES E MÊMNON
I – O duelo ainda está <i>indefinido</i> quanto à vitória de um dos combatentes:
IA – Os dois guerreiros estão se enfrentando <i>em pé</i> : (Cat. n ^{os} 88, 89, 90, 93, 96, 97, 102, 103, 105, 110, 111, 115, 123, 124, 125, 128, 137 e 145).

¹¹ Duelo entre Aquiles e Mêmnon: Figuras negras: n^{os} 817 (Atenas MAcr 586), 818 (Londres 99.7-21.2; cf. Cat. n^o 91), 819 (Vaticano 389; cf. Cat. n^o 125), 820 (Viena 3619), 821 (Viena 3613), 822 (Hamburgo, particular; cf. Cat. n^o 94), 823 (Basiléia, comércio), 824 (Londres, comércio); figuras vermelhas: 830 (Atenas MA P24113; cf. Cat. n^o 134), 831 (Bolonha 285), 832 (Bolonha 290), 833 (Boston 97.368; cf. Cat. n^o 140), 834 (Cápua, inv. ?), 835 (Londres E77; cf. Cat. n^o 136), 836 (Londres E67; cf. Cat. n^o 139), 837 (Londres E468; cf. Cat. n^o 137), 838 (Nova Iorque 06.1021.139), 839 (Louvre G342; cf. Cat. n^o 143), 840 (Louvre G399; cf. Cat. n^o 145), 841 (Villa Giulia 57912; cf. Cat. 127), 842 (Tarquínia RC6846; cf. Cat. n^o 138), e 843 (Tasos H398; cf. Cat. n^o 129).

¹² Com psicostasia: n^{os} 17 (Viena 3619), 18 (Londres B639; cf. Cat. n^o 135), 19 (Villa Giulia 57912; cf. Cat. n^o 127), 20 (Coleção das Medalhas 385), 21 (Melbourne D391.1980; cf. Cat. n^o 141), 24 (Louvre G399; cf. Cat. n^o 145); representações garantidas: 36 (Atenas MAcr 586), 37 (Hamburgo, particular; cf. Cat. n^o 94), 38 (Vaticano 389; cf. Cat. n^o 125), 43 (Tasos H398; cf. Cat. n^o 129), 44 (Londres E468; cf. Cat. n^o 137), 45 (Boston 97.368; cf. Cat. n^o 140), e 46 (Louvre G342; cf. Cat. n^o 143); interpretações possíveis: 53 (Londres E67; cf. Cat. n^o 139), 54 (Bolonha 285), 55 (Ferrara 44885; cf. Cat. n^o 144), 56 (Bolonha 290) e 57 (Cápua, inv. ?).

IB – Os dois guerreiros estão se enfrentando em pé <i>ante um guerreiro caído</i> : (Cat. n ^{os} 94, 95, 106, 108, 109, 113, 114, 118, 121, 122A, 126, 131 e 132).
IC – Os dois guerreiros estão combatendo em pé, intermediados por Hermes, realizando a <i>psicostasia</i> : (Cat. n ^{os} 127 e 135).
II – O duelo já está <i>definido</i> pela vitória de um dos combatentes:
IIA – Um dos guerreiros está <i>fugindo</i> : (Cat. n ^{os} 101 e 120).
IIB – Um dos guerreiros está <i>recuando</i> : (Cat. n ^{os} 107, 112, 116, 117 e 119).
IIC – Um dos guerreiros está <i>caindo de joelho</i> : (Cat. n ^{os} 98 e 104).
IID – Um dos combatentes está <i>caindo de costas</i> : (Cat. n ^{os} 99, 100, 129, 134, 136, 139, 140 e 141).
IIE – Um dos guerreiros está <i>caído de joelho(s)</i> : (Cat. n ^{os} 91, 92, 122B, 130, 133, 138, 142, 143 e 144).

Dos cinquenta e oito vasos catalogados, apenas sete trazem inscrições identificando os personagens (Cat. n^{os} 92, 94, 125, 129, 137, 140 e 143); nos demais, estão ausentes, ou são sem sentido (Cat. n^{os} 96, 97, 98, 103, 104, 107 e 135). Todavia, dois *motivos* na composição tornam a identificação convincente. Fora a ânfora do Grupo de Wurzburg 199, em que os combatentes estão sozinhos, em cinquenta e cinco vezes, eles duelam *entre duas mulheres*, sozinhas ou acompanhadas de outros personagens. Nos dois casos restantes, há presença de *Hermes realizando a psicostasia* (Cat. n^{os} 127 e 135).

O Pintor C foi tanto o primeiro a pintar essa cena, como o criador do esquema IA e do motivo das duas mulheres (Cat. n^o 88). Seus contemporâneos conceberam cinco dos outros esquemas. Dois pintores do Grupo Tirrênico criaram três esquemas: o Grupo de O.L.L. criou o IB (Cat. n^o 94) e o Pintor do Gamo, os IIC e IID (Cat. n^{os} 98 e 99). O Pintor de Londres B76 elaborou o IIE, e o Pintor do Vaticano 309, o IIA. Logo em seguida, o Pintor de Berlim 1686 criou o esquema IIB; e, por fim, o Pintor Epícteto, o IC.

No que respeita ao *grupo central*, os guerreiros atacam, geralmente, com *lanças*, que, em quase todos os casos, estão posicionadas *na altura da cabeça*. Em cinco vezes somente, Aquiles a tem assim (Cat. n^{os} 99, 108, 119, 120 e 133), e, em sete, *na altura da cintura* (Cat. n^{os} 112, 130, 137, 139, 141, 142 e 145). Em um único caso, Mêmnon ataca com *lança e espada* (Cat. n^o 101). Ambos atacam com *espadas* uma única vez (Cat. n^o

140). Aquiles usa espada mais três vezes (Cat. n^{os} 136, 138 e 143), e Mêmnon, mais uma (Cat. n^o 137). Os *escudos* de defesa variam conforme a forma. Na maioria das vezes é *chanfrado*, e pode ser usado: por ambos (Cat. n^{os} 115, 116, 120, 123, 124 e 125), só por Aquiles (Cat. n^{os} 92, 100, 101, 103, 107, 111, 118, 119, 122A, 127, 128, 130, 131, 132, 140 e 144), ou só por Mêmnon (Cat. n^{os} 94, 97, 105, 108, 113 e 121). Ambos usam o escudo *redondo* onze vezes (Cat. n^{os} 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143 e 145). Os escudos costumam trazer *emblemas*; todavia, por invariavelmente os combatentes os portarem no braço esquerdo, só é mostrado de frente o do guerreiro à direita, que, na maioria das vezes, é Mêmnon. Os emblemas são: a) *águia* (Cat. n^{os} 88, 89, 102, 104 e 106), b) *estrela de pétalas* (Cat. n^o 95), c) *escamas* (Cat. n^{os} 97, 100 e 103), d) *espiral* (Cat. n^{os} 103 e 113), e) *raios* (Cat. n^o 105), f) *trípode* (Cat. n^o 107), g) *cabeça de leão* (Cat. n^o 111), h) *bola branca entre águias* (Cat. n^o 115), i) *rosácea entre bolas brancas* (Cat. n^o 116), j) *losango de bolas brancas* (Cat. n^{os} 117, 122B e 126), k) *perna* (Cat. n^{os} 118 e 128), l) *Gorgóneion entre leão e serpente* (Cat. n^o 121), m) *serpente* (Cat. n^o 122A), n) *guirlanda de louro* (Cat. n^o 122B), o) *serpente entre bolas brancas* (Cat. n^o 124), p) *rosácea entre raios* (Cat. n^o 125), q) *Gorgóneion* (Cat. n^{os} 127 e 140), r) *golfinhos* (Cat. n^{os} 131, 132 e 133), e s) *bode* (Cat. n^o 145).

Aquiles, o guerreiro vencedor está, geralmente, à esquerda, mas, em quatro vezes, Mêmnon está nessa posição (Cat. n^{os} 92, 100, 104 e 144). Mêmnon está *ferido* em três casos (Cat. n^{os} 129, 136 e 138). No primeiro e no último, há *fluxo de sangue*, e, no segundo, a *lança está fincada* no abdômen, com fluxo de sangue também. No esquema IB, o guerreiro caído, na maioria das vezes, está *morto* (Cat. n^{os} 94, 95, 108, 109, 113, 114, 126 e 140), mas, em algumas, *vivo* (Cat. n^{os} 106, 118, 122A, 131 e 132).

Ambos os guerreiros estão *vestidos* em quase todos os casos. Algumas vezes, ambos podem estar *seminus* (Cat. n^{os} 90, 96, 97, 99, 101, 103, 109, 120, 134, 137 e 144); em outras, somente Aquiles (Cat. n^{os} 93, 94 e 98), ou apenas Mêmnon (Cat. n^{os} 104, 138 e 141). Na representação do Esquema IB, o guerreiro caído está, geralmente, *vestido* e, apenas uma vez, *nu* (Cat. n^o 126). Em boa parte dos casos, Aquiles e Mêmnon são representados com uma *longa cabeleira*, às vezes penteada em *mechas regulares* (Cat. n^{os} 103, 127, 136, 139, 140, 141, 143, 144 e 145), às vezes não (Cat. n^{os} 88, 89, 107, 111, 113, 114, 121, 122A-B, 124, 130 e 131).

Os dois combatentes estão *sozinhos* uma única vez (Cat. n^o 125), nas demais estão sempre acompanhados de *personagens secundários*, que podem ser: a) *outros guerreiros*: cavaleiros (Cat. n^{os} 89, 93, 94, 98, 99, 104, 108 e 109), aurigas (Cat. n^{os} 90 e

112), e hoplitas (Cat. n^{os} 94, 104, 109, 110, 133 e 138); b) *divindades*: Atena, como *protetora* de Aquiles (Cat. n^{os} 140 e 143), Hermes realizando a *psicostasia* (Cat. n^{os} 127 e 155), e Zeus, que a assiste (Cat. n^o 127); e c) *não guerreiros*: mulheres (Cat. n^{os} 95 e 98), homens (Cat. n^{os} 96, 103, 112 e 144), Idoso (Cat. n^o 101), e jovens (Cat. n^{os} 106 e 144).

Tétis e Eos, identificadas por inscrições ou atributos (aladas), aparecem juntas (Cat. n^{os} 127, 137 e 139), ou sozinhas: Tétis (Cat. n^{os} 94 e 145), Eos (Cat. n^{os} 140 e 144). Nos demais casos, a referência é, com certeza, a elas também; todavia, a ausência de inscrições pode ser um recurso, para permitir a qualquer *mãe* que se encontre nessa situação identificar-se ali. Na maioria dos casos, elas estão postadas *inertes*, assistindo ao duelo, mas, em alguns, elas realizam um *gesto que acompanha a emissão da palavra* (Cat. n^{os} 92, 95, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 138, 141 e 142). Na ânfora do artesão Maneira do Pintor de Lisípides (Cat. n^o 122A), a mulher da esquerda faz um gesto apotropáico: *a mão envolta pelo manto*. Do mesmo modo, em quatro casos, elas seguram *guirlandas* (Cat. n^{os} 93, 95, 100 e 103).

3.6 Síntese

As análises iconográficas das cenas de duelos demonstram, mais uma vez, estarem suas composições ligadas, sobretudo, à tradição dos artesãos. Essa ligação evidencia-se pelo fato de o grosso dos esquemas (I e II), concebidos para representar o duelo entre Aquiles e Mêmnon, serem utilizados, sem modificações, em todas as cenas. Mesmo o esquema III, criado para representar a interrupção do duelo entre Ájax e Heitor, é retomado, sem retoques, para a cena de Aquiles e Heitor.

O foco da atenção deve ser posto, portanto, não nas possíveis relações com a tradição literária, mas antes na própria tradição artesã, verificando-se os esquemas iconográficos que criou e utilizou para representar cada uma dessas cenas.

CAPÍTULO 4. O RETORNO DO GUERREIRO MORTO

O último momento nodal da atividade guerreira compõe-se das representações convencionalmente chamadas de *o retorno do guerreiro morto*. O retorno envolve três etapas interligadas, que se realizam em *espaços* específicos e em *tempos* sucessivos: a *retirada* do corpo do campo de batalha, o seu *transporte* e a sua *chegada*, que pode ser *ao acampamento* ou *a casa*. Essas etapas compreendem as séries de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* e de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*.

4.1 Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon

4.1.1 Tradição literária

A cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* é descrita por Homero em sua *Ilíada* (XVI. 665-675). No canto XVI, Homero apresenta a *aristéia* de Pátroclo, na qual ele mata inúmeros dos troianos e de seus aliados (v. 257-277, 278-418). Quando Sarpédon, comandante dos Lícios, vê seus compatriotas sendo subjugados por Pátroclo, ele repreende-os por estarem amedrontados e se porem em fuga, e afirma que ele próprio o enfrentará (v. 419-426). Ao ver Sarpédon, Pátroclo salta de seu carro, e os dois lutam arremetendo-se um contra o outro (v. 427-479). Attingido no peito por um golpe de lança, Sarpédon cai no chão gemendo ainda vivo; em seguida, Pátroclo, pondo-lhe o calcanhar no peito, arranca do corpo a lança, “e assim de uma só vez arrancou dele a alma e a ponta da lança” (v. 481-505). Sarpédon é, então, despido de sua armadura, e Pátroclo a dá a seus companheiros, os Mirmidões, para levarem-na às naus (v. 663-665). Então Zeus, que do monte Ida a tudo assistia, dirige a palavra a Apolo, seu filho, também ali presente (v. 666), dizendo-lhe:

Vai tu agora, ó Febo amado, e limpa o negro sangue
de Sarpédon; tira-o do meio dos dardos e depois leva-o
para muito longe. Dá-lhe banho nas correntes do rio
e unge-o com ambrósia; veste-o com roupas imortais.
Entrega-o a dois pressurosos portadores para o levarem,
Sono e Morte, dois irmãos, eles que rapidamente o porão na terra fértil da ampla
Lícia,

onde seus irmãos e parentes lhe prestarão honras fúnebres,
com sepultura e estela: pois essa é a honra devida aos mortos
(*Ilíada* XVI. 667-675).

Apolo desce do monte e faz tudo exatamente como seu pai lhe ordena: retira o corpo do campo de batalha e, levando-o para longe, banha-o, unge-o e veste-o; por fim entrega-o aos irmãos gêmeos, Sono e Morte, os quais o transportam à Lícia (v. 676-683).

4.1.2 História da pesquisa

Os primeiros estudos da iconografia dessa cena, ainda que com objetivos diversos, voltaram-se para a questão de sua relação com a tradição literária. Kazimierz Bulas, por exemplo, trata da cena de *Sono e Morte carregando o corpo de um guerreiro* entre as *composições de gênero heroicizadas*, isto é, as cenas adaptadas às situações que o artesão deduziu do relato da epopéia. Começa com a cratera do Pintor de Eucarides (cf. Cat. n° 163), para mostrar os problemas de interpretação dessa cena. Segundo ele, Karl Robert, por um lado, apoiando-se no fato de a cena *Sono e Morte carregando o corpo de um guerreiro* ser atestada na poesia (cf. *Ilíada* XVI. 681-683), e o transportado ser Sarpédon, afirma que, certamente, o Pintor de Eucarides representou essa cena; mas, que, Heinrich von Brunn, por outro, considera o morto como Mêmnon, apoiando-se no cálice do Pintor de Nicóstenes (cf. Cat. n° 148), no qual dois hoplitas alados carregam um homem nu na presença de Íris e de uma outra mulher, que é, provavelmente, Eos. Bulas considera que von Brunn tem razão para esse vaso; porém, no que concerne aos outros em que esses detalhes não estão presentes, como na cratera do Pintor de Eucarides e na do Pintor de Diósfos (cf. Cat. n° 150), entende não poder ser resolvida a dúvida entre Sarpédon e Mêmnon (BULAS, 1929, p. 48-49).

Entretanto, como o interesse de Bulas é outro, ele volta-se para a questão da *origem* e da *evolução* dessa composição. Esse esquema provém do grupo dos *guerreiros carregando o corpo de seu companheiro*, com um *eídolon* planando acima dele, como na ânfora do Pintor de Diósfos (cf. Cat. n° 151). A segunda etapa da evolução é representada na ânfora do mesmo pintor (cf. Cat. n° 150), em que os dois guerreiros receberam *asas*. Por fim, há o lécito do Pintor de Atena (cf. Cat. n° 155), no qual dois

guerreiros alados *levantam* um cadáver¹. Para Bulas, não é possível nomear o guerreiro morto; todavia, é esse esquema, tirado da mitologia, que será adotado para as cenas da vida cotidiana (BULAS, 1929, p. 49).

Knud Friis Johansen, com o propósito específico de verificar o impacto dos poemas na arte grega arcaica, retoma e desenvolve a idéia de Bulas, tratando a cena de “Sono e Morte” na categoria das composições ou representações particulares que têm sido relacionadas com a *Ilíada*, mas que ele considera inseguras ou pouco confiáveis². Para ele, a cena representada nesses vasos é a de *Sono e Morte carregando o corpo de Mêmnon*, e não a de Sarpédon. Se, por um lado, não tem dúvidas de serem os dois demônios alados *Sono e Morte*, e um *guerreiro* o morto carregado por eles, uma vez que, no primeiro caso, Sono é designado por inscrição no vaso do Pintor de Eucarides (Cat. nº 154), e, no segundo, um *éidolon armado* flutua sobre o guerreiro na ânfora do Pintor de Diósfos (Cat. nº 150), e uma *armadura* está posta atrás dele no lécito do Pintor de Atena (Cat. nº 155); por outro lado, entende tudo estar a favor de Mêmnon: primeiramente, não há inscrições designando o guerreiro morto em nenhum vaso; em segundo lugar, diferentemente do descrito no canto XVI da *Ilíada*, o guerreiro está *nu* em todos os casos e, no lugar de Apolo, aparecem outras divindades, como Íris no cálice do Pintor de Nicóstenes (Cat. nº 148) e Hermes no cálice do Grupo de Haimon (Cat. nº 156); em terceiro lugar, há indícios, já apontados pelas pesquisas anteriores, de ser Mêmnon, e não Sarpédon, o guerreiro representado em alguns casos; e, finalmente, não há diferenças de significado nessas representações, implicando ser Mêmnon o guerreiro representado nas demais (JOHANSEN, 1967, p. 255-256)³.

¹ Bulas entende que os guerreiros alados vão, provavelmente, depositar o morto em sua tumba, “pois um elmo posto sobre um escudo no chão e três lanças fixadas na terra indicam, sem dúvida, um monumento funerário provisório” (BULAS, 1929, p. 49).

² Johansen lista seis vasos, como segue: a) Louvre F388 (cf. Cat. nº 150), b) Atenas MN 505 (cf. Cat. nº 156), c) Frankfurt 532 (cf. Cat. nº 157), d) Londres E12 (cf. Cat. nº 148), e) Louvre G163 (cf. Cat. nº 154) e f) Berlim F3252 (cf. Cat. nº 155). Na letra “a”, ele menciona outra ânfora (Nova Iorque 56.171.25; cf. Cat. nº 151), na qual, o Pintor de Diósfos empregou a mesma composição com a única diferença de que os carregadores “não são alados”, implicando não se tratar de Sono e Morte (JOHANSEN, 1967, p. 255).

³ Sobre o lécito de Frankfurt (cf. Cat. nº 157), Kurt Deppert também entende ter o pintor representado “Sono e Morte carregando o corpo Mêmnon”, vendo na mulher, atrás do morto, Eos lamentando a morte de seu filho Mêmnon, e no homem, à esquerda, Posídon, uma vez que segura, na mão direita, a calda de um *golfinho*. Para ele, a presença de Posídon é, “provavelmente, uma referência para

A partir da cratera do Pintor Eufônio, no Museu Metropolitano de Nova Iorque (Cat. nº 147), Dietrich von Bothmer realiza uma abordagem diferente. Tomando-a como a “obra prima” de Eufônio, afirma ser ela mais importante para a compreensão da cena de Sarpédon do que para estabelecer a grandiosidade do pintor. Apoiado em questões de cronologia e de inventividade artística, propõe-se a demonstrar os princípios iconográficos na representação de Sarpédon. Primeiramente, coloca a questão de como melhor reconciliar tradição literária e imagem pictórica. Diante de uma antiga tradição, nos estudos clássicos, em que filólogos e historiadores utilizam as imagens vasculares para “ilustrar graficamente” o que só podiam “imaginar” da tradição literária, ele julga ser ilusório pensar terem trabalhado os pintores como ilustradores, isto é, com um texto na mão, vertendo em imagem aquilo que o poeta compôs para ser ouvido. Para ele, os pintores provavelmente conheciam Homero de memória e quando se propunham a pintar um vaso caracterizando Sarpédon, não tinham um dicionário de mitologia para consultar, mas poderiam, conversando com seus colegas, refrescar a memória (VON BOTHMER, 1981, p. 64-65).

Apresenta, em seguida, as raras representações iconográficas de Sarpédon anteriores a Eufônio, nas quais o herói aparece em três situações: como personagem secundário no duelo entre Aquiles e Heitor; na *aristéia* de Pátroclo que culmina com sua morte; e na cena da luta pelo seu corpo⁴. Von Bothmer resgata essas cenas com o objetivo de destacar a inovação de Eufônio em relação à iconografia de Sarpédon, pois o pintor foi o primeiro a retratar um *momento posterior*, o da *remoção de seu corpo*, conforme descrito por Homero (*Ilíada* XVI. 666-683)⁵. Assim, a cratera de Nova Iorque

trazer à memória o transporte pelo mar”, relacionado à cena de Mêmnon. Se, por um lado, ele tem razão em “presumir Posídon”, devido ao *atributo* do golfinho, por outro, o mesmo não pode ser dito de sua identificação de Eos e de Mêmnon, por duas razões: a) a referência alegada da presença de Posídon é apenas suposição; e b) a mulher não traz nenhum atributo para ser identificada como Eos, o que se verifica em sua descrição: “atrás do morto, uma mulher vestindo um manto, ligeiramente inclinada à direita e com a face voltada para ele” (DEPPERT, 1968, p. 15).

⁴ Tratam-se de dois vasos coríntos, um cálice (Bruxelas, inv. ?) e uma hídria (Vaticano AST653), e do friso leste do Tesouro de Sífno em Delfos (cf. VON BOTHMER, 1981, p. 65-66, fig. 67-69, 71). Quanto ao friso do Tesouro de Sífno, ele equivoca-se ao ver Sarpédon nessa cena; pois, como demonstram os vestígios de inscrições, a representação é do “duelo entre Aquiles Mêmnon sobre o corpo de Antíloco” (cf. Brinkmann, 2006c, p. 415, fig. 59.8).

⁵ Visando estabelecer as relações da composição de Eufônio com a tradição literária, von Bothmer afirma, primeiramente, não ter Eufônio seguido, em sentido literal, o relato de Homero; pois,

permite afirmar ter sido Eufrônio o primeiro a representar o *esquema* que mostra Sono e Morte, um de frente para o outro, com o corpo de Sarpédon entre eles⁶. Analisando os pormenores da composição, von Bothmer conclui que Sono e Morte estão *partindo* com o corpo de Sarpédon em direção à Lícia, sua terra natal. Os dois *guerreiros*, que flanqueiam o grupo central, indicam o *contexto troiano*; porém, não se trata do *levantamento* do corpo, e sim de seu *transporte*, denunciado pela direção diagonal de *Hermes* e do *fluxo de sangue* no corpo de Sarpédon, indicativo do *movimento à direita* (VON BOTHMER, 1981, p. 67-71)⁷.

Feito isso, ele procura mostrar a influência do esquema de Eufrônio sobre os pintores posteriores e precisar, em cada composição, o momento representado: se a *partida* do campo de batalha ou *chegada* à Lícia, se Sono e Morte estão *levantando* o corpo de Sarpédon ou o *depositando*. Primeiramente, entende ter o Pintor de Nicóstenes (Cat. nº 148) se inspirado em Eufrônio, uma vez que, como na composição de Eufrônio, Sono e Morte estão frente a frente, com o corpo de Sarpédon entre eles. Todavia, há algumas diferenças nos detalhes. O grupo central é flanqueado por duas *mulheres*, no

Apolo foi substituído por Hermes, e a condição do corpo de Sarpédon não é aquela postulada por Zeus, porquanto está nu e ainda com ferimentos a sangrarem. Depois, considerando não ter Homero relatado o retorno de Sarpédon à Lícia, sua terra natal, entende que a peça de Ésquilo, *Os Cários* ou *Europa*, ainda que conhecida só por fragmentos, informa sobre essa situação, uma vez se passar, a cena de sua chegada, na casa de Sarpédon, com a presença de sua mãe, Laodameia. A partir dos fragmentos, pode-se dizer, sem dúvida, que o retorno de seu corpo à Lícia e seu funeral formavam o clímax da peça. Segundo von Bothmer, a tradição homérica sobre a mãe de Sarpédon (cf. *Ilíada* VI. 196-199) está refletida na representação de Eufrônio: o hoplita à esquerda de Sono é nomeado Laodamante. O nome aparece em Homero (*Ilíada* XV. 516) como um troiano; porém, ele pensa tratar-se de um “lício”, talvez, aquele morto por Neoptólemo (cf. Quinto de Esmirna, XI.20), o qual pode ser um parente de Sarpédon. Em complemento, ele argumenta que, se Ésquilo chamou sua peça *Os Cários* ao invés de *Os Lícios*, é porque os poetas, como informa Estrabão, incluíam a Lícia na Cária (VON BOTHMER, 1981, p. 69-70).

⁶ Em publicação posterior, ele alega ser esse esquema uma “criação totalmente nova” de Eufrônio (VON BOTHMER, 1992, p. 17). Todavia, como mostro mais abaixo na análise iconográfica, o esquema de Eufrônio é, em alguns aspectos, *novo* e, ao mesmo tempo, em outros, *adaptado* da cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*.

⁷ Com o propósito de ressaltar essa novidade, ele menciona o cálice da Coleção Hunt (Cat. nº 146), a primeira obra de Eufrônio sobre esse tema, na qual “Sono e Morte, dispostos em fila, carregam o corpo de Sarpédon para fora do campo de batalha”, alegando que, na representação da cratera de Nova Iorque, o pintor progrediu e desenvolveu uma visão particular da cena de Sarpédon, oferecendo-lhe uma “solução perfeita” (VON BOTHMER, 1981, p. 67).

lugar dos dois hoplitas. A da esquerda tem um *caduceu* e deve ser identificada com *Íris*; a da direita deve ser sua *mãe* ou sua *esposa*, e não *Eos*, como já foi proposto; pois, nesse caso, ela deveria ser *alada*⁸. A *postura* e o *gesto* dessa mulher indicam estar ela dando “instruções” ao grupo central. Trata-se, portanto, não do levantamento do corpo, mas de sua *deposição*, e o local é o *lar*, no qual o morto vai receber os ritos funerários. Assim, a mudança de direção para a esquerda é intencional, como se o pintor quisesse indicar uma *chegada*, ao invés de uma partida (VON BOTHMER, 1981, p. 71-73).

Do mesmo modo, julga estarem conectadas a Eufrônio as composições do Pintor de Eucarides (Cat. n° 154) e as do Pintor de Diósfos (Cat. n°s 150 e 151). Na primeira, a *posição* de Sono, *ajoelhado*, indica que estão *depositando* o corpo de Sarpédon. Nas outras duas, as *posturas* de Sono e Morte não permitem determinar se estão levantando ou depositando o corpo. Entretanto, há, nos três casos, o *eídolon* de Sarpédon flutuado sobre seu corpo. Nos dois primeiros casos, ele movimenta-se *para baixo*, e, no último, *para cima*. Como, no primeiro, é certo tratar-se de uma deposição, ele acha provável que o movimento para baixo indique a *deposição*, e para cima o *levantamento* (VON BOTHMER, 1981, p. 73-75). Ele menciona, ainda, a composição do artesão Maneira do Pintor do Dino (Cat. n° 159); porém, pensa que “se há um eco do vaso de Eufrônio, ele é muito fraco” (VON BOTHMER, 1981, p. 78)⁹.

⁸ Dietrich von Bothmer rebate as interpretações que veem, nessa cena, “Sono e Morte carregando o corpo de Mêmnon”, alegando estarem baseadas em idéias errôneas dos filólogos do século XIX, que entendiam ser a história de Sarpédon criada, posteriormente, a partir da de Mêmnon. Na ânfora do Pintor de Diósfos (Cat. n° 151), por exemplo, há, no lado B, a cena de uma *mulher alada transportando um guerreiro morto*, a qual, sem dúvida, é a de *Eos com Mêmnon*. Essa representação levantou a questão de sua relação com a cena do lado A. De uma parte, alguns autores veem nela um indício de ter o pintor representado o mesmo tema no lado A, isto é, *Sono e Morte carregando o corpo de Mêmnon*. De outra parte, von Bothmer prefere optar pela coexistência das histórias de Sarpédon e de Mêmnon, propondo ter o pintor representado as duas histórias, uma em cada lado de seu vaso. O único vaso que admite representar Mêmnon é o cálice do Grupo de Haimon (Cat. n° 156), entendendo ser “Eos” a “mulher alada” atrás do grupo central (BOTHMER, 1981, p. 75-78).

⁹ Posteriormente, von Bothmer voltou a esse tema preocupado, acima de tudo, em mostrar tanto a origem da iconografia e a inovação de Eufrônio, quanto o momento da ação, se *removendo* ou se *depositando*. Ele aborda uma série de dez vasos, como segue: n° 3 (Dallas; cf. Cat. n° 146), n° 4 (Nova Iorque 72.11.10; cf. Cat. n° 147), n° 5 (Londres E12; cf. Cat. n° 148), n° 6 (Louvre G163; cf. Cat. n° 154), n° 7 (Louvre F388; cf. Cat. n° 150), n° 8 (Nova Iorque 56.171.25; cf. Cat. n° 151), n° 9 (Berlim F3252; cf. Cat. n° 155), n° 10 (Frankfurt 532; cf. Cat. n° 157), n° 11 (Florença 12B7 e 12B15; cf. Cat. n° 158), n° 12 (Port Sunlight 5060; cf. Cat. n° 159). Sobre os n°s 5 e 6, alega que não devem ser entendidos como

A interpretação de Dietrich von Bothmer tornou-se muito influente, e boa parte dos estudos posteriores continuou instigada por suas propostas. A pesquisa mais abrangente, nesse sentido, é o de Efthymia Mintsi que analisa uma série de dez vasos, datados entre 520-470 a.C., com a representação de Sono e Morte¹⁰. De início, ressalta ter sido o tema do transporte de um herói morto por Sono e Morte introduzido pelo Pintor Eufrônio (cf. Cat. n° 146), que se inspirou no motivo do transporte do corpo de Aquiles por Ájax¹¹. A seguir, passa ao estudo detalhado do tema, com dois objetivos: precisar o momento representado em cada caso e determinar se o transportado é Sarpédon ou Mêmnon.

As cenas de *Sono e Morte carregando um corpo* podem evocar dois momentos, a *partida* ou a *chegada*: na primeira, Sono e Morte estão *levantando* o corpo; e, na segunda, eles o estão *depositando*. Nesse sentido, há certos elementos iconográficos que permitem definir, com precisão, cada um desses momentos (MINTSI, 1991, p. 12-16).

Inicialmente, há dois elementos relacionados ao corpo do morto: o *sangue* e a *veste divina*; os quais indicam o contexto do campo de batalha em Tróia. Nos dois vasos do Pintor Eufrônio (Cat. n°s 146 e 147) e no lécito do Pintor de Atena (cat. n° 157), o corpo do morto apresenta ferimentos recentes; dos quais, flui ainda o sangue. Quanto a isso, Mintsi ressalta que a representação do morto sangrando contraria tanto a tradição homérica, quanto a realidade anatômica; no primeiro caso, porque, em Homero, antes de entregar Sarpédon a Sono e Morte, Apolo o lavou e o vestiu com roupas divinas (*Ilíada* XVI. 667-669), e, no segundo, pelo fato de não ser mais possível fluir o sangue de um

Mêmnon; o n° 6 representa a chegada na Lícia; Sarpédon imberbe, nos n°s 7 e 8, indica influência de Eufrônio; o n° 9 representa um contexto funerário, ou seja, Sono e Morte estão depositando o corpo de Sarpédon; o n° 10 é um eco do n° 4; o n° 12 deve ser entendido como uma deposição (VON BOTHMER, 1994, p. 697, 698-700). A interpretação desse último vaso vem de Martin Robertson que, seguindo a relação da representação de Sarpédon com a peça de Ésquilo, estabelecida por von Bothmer, propôs tratar-se da “chegada de Sarpédon a seu lar”, sendo que o momento preciso é o da *deposição*; situação revelada pela presença dos parentes lícios de Sarpédon: dois homens e sua mãe (ROBERTSON, 1988, p. 109-120).

¹⁰ Os vasos são: 1) Dallas, Hunt (cf. Cat. n° 146), 2) Nova Iorque 72.11.10 (cf. Cat. n° 147), 3) Londres E12 (cf. Cat. n° 148), 4) Louvre G163 (cf. Cat. n° 154), 5) Louvre F388 (cf. Cat. n° 150), 6) Nova Iorque 56.171.25 (cf. Cat. n° 151), 7) Berlim F3252 (cf. Cat. n° 155), 8) Atenas MN 505 (cf. Cat. n° 156), 9) Frankfurt 532 (cf. Cat. n° 157), e 10) Gela 41 (MINTSI, 1991, p. 10).

¹¹ Para ela, Morte carrega Sarpédon em seus ombros do mesmo modo como Ájax carrega Aquiles em muitos vasos (MINTSI, 1991, p. 9).

cadáver. Todavia, entende não ignorarem Eufônio nem Homero as leis da natureza; pelo contrário, o pintor, ao representar o fluxo de sangue, visa dar um aspecto mais dramático à cena, indicando, assim, o fato de ter o herói acabado de morrer no campo de batalha. Desse modo, ela afirma, com certeza, terem os pintores escolhido representar o momento logo após a morte do guerreiro, para indicar tratar-se de uma cena de partida. O mesmo se passa no cálice de Eufônio (Cat. nº 146); pois, apesar de Sono e Morte estarem vestidos de maneira idêntica, Sono traz sobre o ombro uma espécie de *manto*, um elemento que autoriza supor tratar-se do lençol destinado a cobrir o corpo de Sarpédon. O herói já está morto, mas ainda não recebeu seu lençol; o que implica passar-se a cena em Tróia, com Sono e Morte iniciando a partida para a Lícia.

Depois, há os *outros personagens* que permitem, também, melhor situar os momentos da ação. Por um lado, nos dois vasos de Eufônio (Cat. nºs 146 e 147), a presença de *guerreiros* simboliza a guerra na qual Sarpédon sucumbiu, ou seja, o contexto do campo de batalha. No primeiro, um hoplita encabeça o cortejo e, no segundo, dois outros assistem imóveis à cena. O cortejo já está a caminho; é a primeira etapa do retorno, a partida. Por outro lado, no cálice do Pintor de Nicóstenes (Cat. nº 148), a presença de duas *mulheres* sugere tratar-se da *chegada*. A primeira, segurando um caduceu, é Íris e a segunda, com a mão no peito, em um gesto de dor, deve ser a mãe ou esposa do morto, que o recebe em casa. Tróia e as atrocidades dos combates já ficaram para trás; e os ferimentos mortais que provocaram a morte do guerreiro não são mais aparentes, pois não sangram mais.

Finalmente, em alguns vasos do início do século V a.C., aparece um elemento novo: o *éidolon* do morto. Trata-se de uma pequena figura, frequentemente armada, voando sobre o morto, um símbolo de sua alma, no momento em que deixa seu corpo. Mintsi leva em conta a hipótese de von Bothmer, segundo a qual, o *éidolon* sobe ou desce seguindo a direção do morto, a indicar a partida, quando voa para cima, e a chegada, quando voa para baixo. A direção do *éidolon* informa, portanto, o momento e, conseqüentemente, o lugar onde se passa a ação. Sobre a cratera do Pintor de Eucarides (Cat. nº 154), acha plausível considerar a direção do *éidolon* como indicação da *chegada* do morto em sua terra natal; pois, o *éidolon* voa para baixo, o morto não tem ferimentos e Sono e Morte são representados nus; indícios de ter o campo de batalha ficado para trás. Entretanto, para as duas ânforas do Pintor de Diósfos, nas quais o *éidolon* está, ora descendo (Cat. nº 150), ora subindo (Cat. nº 151), propõe uma hipótese diferente, construída a partir de outro detalhe iconográfico. Em ambas, o pintor

representa, atrás dos carregadores, duas *lanças cruzadas*; um motivo que deve ser associado às *armas* representadas, em segundo plano, no lécito do Pintor de Atena (Cat. nº 155); pois, é possível pensar que essas armas pertençam ao guerreiro e que foram depositadas sobre sua sepultura, mesmo se esta última não seja indicada no vaso. As lanças cruzadas simbolizariam, assim, o túmulo do guerreiro, e, nesse caso, o mesmo tema estaria representado nas duas ânforas: a *chegada* do corpo a seu país de origem e sua *deposição* no túmulo.

No que concerne à identidade do transportado, Mintsi entende terem os pintores representado tanto Sono e Morte carregando Sarpédon, quanto Mêmnon, sendo que o esquema foi criado para representar a história do primeiro e serviu, em seguida, de modelo para a representação do segundo (MINTSI, 1991, p. 16-20). Dos dez vasos apresentados, ela entende que os quatro primeiros representam a cena de *Sarpédon*. Os dois do Pintor Eufrônio (Cat. nºs 146 e 147) e o do Pintor de Eucarides (Cat. nº 154), não deixam dúvidas, uma vez que trazem inscrições identificadoras dos personagens. Do mesmo modo, o vaso do Pintor de Nicóstenes (Cat. nº 148), apesar de não trazer inscrições, é semelhante, na composição, ao segundo de Eufrônio, demonstrando tê-lo tomado como modelo. O vaso do Pintor de Atena (Cat. nº 155) não apresenta nenhum indício que possibilite a identificação. Os outros cinco vasos representam a cena de *Mêmnon*. As representações das ânforas do Pintor de Diósfos também não apresentam indícios para identificação; todavia, considerando que esse pintor tem o hábito de pintar, nos dois lados de seus vasos, um mesmo tema e que, na ânfora de Nova Iorque (Cat. nº 151), retratou, no lado B, Eos carregando Mêmnon, é quase certo ter representado, no lado A, Sono e Morte carregando Mêmnon. A ânfora do Louvre (Cat. nº 150) traz um tema diferente no lado B; porém, uma vez ser a composição, do lado A, semelhante à da ânfora de Nova Iorque, o pintor pode ter representado o mesmo tema. No cálice do artesão do Grupo de Haimon (Cat. nº 156), a mulher alada é Eos, tornando certa a identificação de Mêmnon. No lécito do Pintor de Haimon (Cat. nº 157), a semelhança com o vaso anterior é tanta, que torna verossímil pensar tratar-se de Mêmnon e Eos. O último vaso, um lécito do Pintor do Empório (Gela 41; cf. MINTSI, 1991, p. 19, fig. 10), traz dois *negros* que carregam um guerreiro morto, certamente Mêmnon.

Jan Bažant, em seu estudo sobre a iconografia de Morte, do mesmo modo, interessa-se pelas questões da identificação e dos momentos¹². Sobre os oito primeiros vasos (cf. Cat. n^{os} 146, 147, 148, 150, 151, 154, 155 e 159), Bažant tem certeza de ser a representação de Sarpédon, mas tem dúvidas sobre o nono (cf. Cat. n^o 157). O décimo (cf. Cat. n^o 156) entende tratar-se da cena de Mêmnon. Em dois casos (cf. Cat. n^{os} 154 e 159), está convicto de que são cenas de *deposição*, e, em cinco (cf. Cat. n^{os} 147, 148, 150, 151 e 155), acha impossível decidir se Sono e Morte estão *levantando* ou *depositando* o corpo (BAŽANT, 1994, p. 904-905, 906-908).

Em seu estudo sobre Morte e Sono na arte grega, Haiganuch Sarian realiza uma abordagem diferente e com outra preocupação. Interessada no aspecto funerário dessa iconografia, confronta as *expressões figurativas* de Morte e Sono na arte com a *tradição literária*, com vistas a evidenciar *crenças, elaboração poética e comportamento religioso* (SARIAN, 1994-1995, p. 63).

De início, apresenta a versão da *Teogonia* de Hesíodo, na qual Morte e Sono são apresentados como irmãos gêmeos, filhos da Noite. Hesíodo, todavia, dá dos irmãos uma imagem contrastada: Sono é “tranquilo e doce aos homens”, enquanto Morte tem o “coração de ferro e alma de bronze”. Depois, mostra como a versão de Hesíodo inspirou a imagem em baixo-relevo da arca de Cípselo, um ex-voto dos Cipsélidas de Corinto à deusa Hera em seu santuário de Olímpia. Em uma das métopas do friso decorativo, Morte e Sono são representados ainda crianças nos braços de sua mãe; Morte como uma “criança branca” e Sono como uma “criança negra” (SARIAN, 1994-1995, p. 63-64).

A seguir, passa às representações de Morte e Sono nos vasos, analisando, primeiramente, aquelas em que os dois têm a função de “portadores do herói morto após ter-se singularizado na guerra”. Ainda que se possa, em algumas delas, identificar o herói como Mêmnon, conforme a tradição da *Etiopida*, sem dúvida, trata-se do modelo homérico, segundo o qual, Zeus encarrega Morte e Sono de transportar o corpo de Sarpédon, seu filho morto por Pátroclo, até a Lícia, sua pátria, para receber os ritos funerários e ser sepultado (*Ilíada* XVI. 419-683). O translado do corpo de Sarpédon é visto, por exemplo, na cratera do Pintor Eufrônio (Cat. n^o 147), na qual Morte e Sono

¹² Ele analisa uma série de dez vasos, listados como segue: n^o 2 (Dallas; cf. Cat. n^o 146), n^o 3 (Nova Iorque 72.11.10; cf. Cat. n^o 147), n^o 4 (Londres E12; cf. Cat. n^o 148), n^o 5 (Nova Iorque 56.171.25; cf. Cat. n^o 151), n^o 6 (Louvre F388; cf. Cat. n^o 150), n^o 7 (Berlim F3252; cf. Cat. n^o 155), n^o 8 (Louvre G163; cf. Cat. n^o 154), n^o 9 (Port Sunlight 5060; cf. Cat. n^o 159), n^o 12 (Frankfurt 532; cf. Cat. n^o 157), n^o 13 (Atenas MN 505; cf. Cat. n^o 156).

são concebidos de forma idêntica, como *guerreiros alados*, e na cratera do Pintor de Eucarides (Cat. nº 154), que representa, possivelmente, o mesmo episódio, mas com outra concepção; pois, apesar de serem mostrados novamente sem nenhum contraste, estão *nus* e *alados*. Nesse último caso, desapareceu, por completo, a atmosfera guerreira (SARIAN, 1994-19995, p. 64-65).

Por fim, analisa a categoria vasos funerários, os léцитos de fundo branco, que apresentam cenas com Morte e Sono em outro contexto, o da “deposição do morto em sua tumba”. Nesses vasos áticos, que aparecem a partir do segundo quartel do século V a.C., e são utilizados em contexto funerário, Morte e Sono revestem-se de significação especial; estão ligados ao comportamento popular das práticas funerárias. Eles continuam sendo representados portando o morto; todavia, já não se trata mais de transportar o corpo do morto à sua terra natal, como no caso de Sarpédon; o mito homérico, que permanece apenas no esquema iconográfico, está agora acomodado às práticas funerárias. A presença da *tumba* e a *categoria* do vaso inserem as cenas nesse contexto mais amplo “em que se evidencia a crença na heroicização do morto, privilegiado pelo traslado à tumba, por mãos de deuses que personificam Morte e Sono” (SARIAN, 1994-1995, p. 65-66).

Uma outra abordagem é realizada por Michael Turner que, alegando ser habitual, nos estudos iconográficos da cerâmica figurada, a prática de interpretar uma única imagem isolada de seu contexto, propõe uma análise a partir do conceito de iconologia, segundo o qual todos os detalhes de um vaso são considerados, a imagem como um todo e o seu contexto (TURNER, 2003-2004, p. 53-55).

Turner analisa cinco vasos com a cena de Sarpédon, de modo a demonstrar que suas representações são de natureza simbólica e estão relacionadas a Dioniso, tanto como *deus do vinho* quanto como *deus da morte* (TURNER, 2003-2004, p. 57-75). A conexão com Dioniso é estabelecida, acima de tudo, pelos *motivos florais* da ornamentação. No cálice de Eufônio (Cat. nº 146), essa conexão se dá pelos motivos de *palmetas* e *flores de lótus*, presentes tanto no medalhão, quanto emoldurando as cenas nos dois lados do vaso¹³. Na cratera de Eufônio (Cat. 147), a conexão é estabelecida

¹³ Turner estabelece a relação da flor de lótus com Dioniso, levando em conta que: a) em Homero, a flor de lótus, como o vinho, é capaz de induzir a um estado inicial de êxtase, no qual a pessoa se vê fora de seu corpo, condição que espelha o processo da morte; b) iconograficamente, a flor de lótus está ligada a muitas crenças religiosas, no interior das quais, ela é um símbolo da nova vida, do renascimento; c) no final do século VI a.C., período da atuação de Eufônio, a palmeta de lótus tornou-se o ornamento

pelos mesmos motivos na faixa ornamental na parte inferior do vaso. Na cratera do Pintor de Eucarides (Cat. nº 154), além da faixa de *palmetas de lótus*, na parte superior, a parte inferior contém uma cena com *sátiros* dançando, uma referência ao mundo de Dioniso. Na olpa do Pintor do Vaticano G49 (Cat. nº 152), a conexão se estabelece pelas faixas de *folhas de hera* e de *palmetas de lótus*, no lábio e no pescoço respectivamente¹⁴. Por fim, no lécito do Grupo de Haimon (Cat. nº 153), pelos *botões de flor de lótus* estilizados em seu ombro.

No curso de sua análise, Turner procurou, ainda, precisar os *momentos* representados. No cálice de Eufrônio (Cat. nº 146), tomando o *escudo chanfrado* carregado por Morte como uma indicação do universo *heróico* e comparando essa representação com a do lécito do Pintor de Atena (Cat. nº 155), que tem sido interpretada como Sono e Morte *depositando* Sarpédon junto de suas armas (escudo chanfrado, espada e duas lanças), conclui serem de Sarpédon o escudo chanfrado e a lança carregados por Morte, o que implicaria estarem Sono e Morte *retornando* com seu corpo para o sepultamento. Na cratera de Eufrônio (Cat. nº 147), entende Sono e Morte estarem *retirando* o corpo de Sarpédon. Na do Pintor de Eucarides (Cat. nº 154), tem dúvidas se estão *levantando* ou *depositando* o corpo. Na olpa do Pintor do Vaticano G49 (Cat. nº 152), por entender ser uma *pira*, encimada por um *escudo* e duas *lanças*, o monumento abaixo do corpo do morto, e julgar haver uma *estela* à direita¹⁵, propõe estarem Sono e Morte *depositando* o corpo de Sarpédon, para receber os ritos funerários. No lécito do Grupo de Haimon (Cat. nº 153), há uma *palmeira*, representada atrás do corpo do morto, que, segundo ele, é tanto uma referência a *Apolo*, quanto uma indicação do contexto troiano. Considerando esse contexto e a posição da perna esquerda de Sarpédon dobrada para trás, entende estar o corpo de Sarpédon *sendo removido* do campo de batalha.

principal das estelas funerárias; e d) Dioniso tem, nesse contexto, uma posição fundamental como deus da Morte (TURNER, 2003-2004, p. 61-64).

¹⁴ As *folhas de hera*, além serem um símbolo de Dioniso, são, também, um motivo ornamental comum nas olpas e, frequentemente, estão associadas à representação de uma cena com Dioniso (TURNER, 2003-2004, p. 73).

¹⁵ Na imagem é visível somente as duas lanças e parte do escudo, o restante da pira e da estela depende da reconstituição de linhas incisadas para o esboço da pintura: seis linhas horizontais para a pira e duas verticais para a estela (TURNER, 2003-2004, p. 72).

4.1.3 Análise iconográfica

Com outra preocupação, que a de verificar as possíveis relações dessa iconografia com a tradição literária, retomo as questões colocadas pelas pesquisas anteriores sobre a identificação dos personagens e dos momentos representados, porém, com a finalidade de inseri-las em uma nova concepção dos esquemas iconográficos.

A cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon*, apesar de anteceder, na ordem dos acontecimentos épicos, a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, é mais recente do que ela do ponto de vista do surgimento dos esquemas iconográficos. A temporalidade das ações foi tomada da cena de Aquiles e adaptada para a de Sarpédon, indo *do campo de batalha* em Tróia à *Lícia*, sua terra natal.

As composições variam segundos os *motivos*. Sono e Morte podem estar: I – *Retirando* o corpo de Sarpédon *do campo de batalha*; II – *Transportando* o corpo de Sarpédon; e III – *Chegando* com o corpo de Sarpédon *a sua terra natal*. As ações são caracterizadas, acima de tudo, pelas *posturas* de Sono e Morte. Na primeira ação, eles estão *levantando* o corpo do chão; na segunda, estão *caminhando* com o corpo já erguido nas costas de Morte e sustentado nos braços de Sono; e, na última, a presença de *personagens não guerreiros* indica que estão se *abaixando* para depositar o corpo.

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DE SONO E MORTE CARREGANDO O CORPO DE SARPÉDON	
I – Sono e Morte retirando o corpo de Sarpédon do campo de batalha:	
(Cat. n ^{os} 147, 150, 151, 153, 154, 156A-B e 158).	
II – Sono e Morte transportando o corpo de Sarpédon:	
(Cat. n ^{os} 146 e 149).	
III – Sono e Morte chegando com o corpo de Sarpédon a sua terra natal:	
(Cat. n ^{os} 148, 157 e 159 A-B).	
Outra representação:	
(Cat. n ^o 152)	

Dos quatorze vasos catalogados, apenas três trazem inscrições possibilitando a identificação certa dos personagens (Cat. n^{os} 146, 147 e 154)¹⁶. Todavia, não vejo motivo significativo, nos demais vasos, para pensar em Mênnon ao invés de Sarpédon;

¹⁶ Há mais quatro vasos com inscrições; porém, são *sem sentido* (Cat. n^{os} 149, 150, 151 e 155).

pelo contrário, entendo que tudo aponta para Sarpédon. Primeiramente, essa composição foi criada por Eufrônio para representar o seu translado; em segundo lugar, as composições dos vasos restantes são semelhantes e indicam influência desse pintor; e, por fim, não há, em nenhum desses vasos, inscrições ou atributos exclusivos que permitam a identificação de Mêmnon ou de Eos¹⁷.

O Pintor Eufrônio iniciou os dois primeiros esquemas, representando, inicialmente, Sono e Morte *transportando* o corpo de Sarpédon (Cat. nº 146), e, depois, *retirando-o* do campo de batalha (Cat. nº 147). O terceiro esquema foi, primeiramente, representado pelo Pintor de Nicóstenes (Cat. nº 148). O Pintor do Vaticano G49 (Cat. nº 152) compôs uma *outra representação*: a presença do que pode ser uma *pira funerária* ou uma *sepultura* indica tratar-se de uma *deposição*¹⁸. A diferença das outras representações de chegada reside no fato de que o grupo central está sozinho e a chegada não é à casa, onde é recebido por um outro personagem, mas o local mesmo do sepultamento.

Apesar de nenhum dos pintores ter representado os três esquemas, o Pintor Eufrônio conhece o conjunto deles; pois, na cena de Ájax carregando o corpo de Aquiles, representou, além de Ájax *retirando* o corpo de Aquiles *do campo de batalha* (Cat. nº 193), Ájax *chegando* com o corpo de Aquiles *a casa* (Cat. nº 192). Considerando terem sido esses esquemas criados para representar a cena de Ájax *carregando o corpo de Aquiles* e ter recebido Eufrônio influências dos pintores mais antigos em suas representações dessa cena¹⁹, não se pode afirmar, como o faz Dietrich

¹⁷ A *mulher alada*, no cálice do artesão do Grupo de Haimon (Cat. nº 156), pode ser tanto Íris quanto Eos, uma vez terem as duas esse atributo. Considerando ter, anteriormente, o Pintor de Nicóstenes (Cat. nº 148) introduzido Íris em sua representação, prefiro identificá-la como sendo essa deusa.

¹⁸ A pintura do vaso está bastante deteriorada, além de poucos fragmentos de verniz, restam apenas linhas incisadas que serviram de esboço para a pintura. Michael Turner pensa tratar-se de uma *pira*, na qual será realizada a *cremação* (cf. TURNER, 2003-2004, p. 72-73). John H. Oakley argumenta que o esboço das linhas incisadas não permite uma posição definitiva, mas entende ser a presença dessa estrutura, pira ou sepultura, uma “reminiscência” do desejo de Hera (*Ilíada* XVI. 450-457) e da ordem de Zeus dada a Apolo (OAKLEY, 2002, p. 245-248). Seja como for, ambos estão de acordo de que se trata, nessa representação, da *deposição* do corpo de Sarpédon na Lícia.

¹⁹ Cf. Dietrich von Bothmer, para o qual “o resgate do corpo de Aquiles é uma longa tradição iconográfica continuada e adotada por Eufrônio” (VON BOTHMER, 1992, p. 17). Nesse sentido, ele aponta influências das representações mais antigas de Ájax *carregando o corpo de Aquiles* sobre as de Eufrônio (Cat. nº 192), que se revelam na *escala da couraça de Ájax* (Pintor Clítias e Pintor de Frinos;

von Bothmer, ser a representação de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon* uma “criação totalmente nova” de Eufrônio (VON BOTHMER, 1992, p. 17); pois, ainda que a composição do grupo central seja nova e a espacialização seja diferente, a temporalidade das ações da cena de Aquiles permanece: retirando, transportando e chegando²⁰. Porém, seu entendimento de ter Eufrônio exercido influência sobre os demais pintores desse tema é procedente²¹.

O *grupo central* é composto por Sarpédon, o *carregado*, e pelos dois *carregadores*, Sono e Morte. Sarpédon, geralmente, é representado *nu*. Em alguns casos, ele porta as *cnêmides* (Cat. n^{os} 146, 147, 149 e 152), mas elas são tão discretas, que sua “nudez” permanece em evidência. Com menos frequência, ele é representado com uma *longa cabeleira* penteada em *mechas regulares* (Cat. n^{os} 146, 147, 150, 153 e 154) e com os *ferimentos com fluxo de sangue* (Cat. n^{os} 146, 147, 149, 150 e 158).

Sono e Morte são, geralmente, representados com *trajes guerreiros*; exceto na cratera em cálice do Pintor de Eucarides, na qual estão *nus* (Cat. n^o 154). Na maioria das vezes, eles são *alados* (Cat. n^{os} 147, 148, 150, 153, 154, 155, 156A-B, 157 e 159), e, nas outras, *sem asas* (Cat. n^{os} 146, 149, 151, 152, 158). O Pintor Eufrônio foi o iniciador desses três motivos (Cat. n^{os} 146 e 147).

O *éidolon* de Sarpédon também é bastante representado (Cat. n^{os} 150, 151, 152, 154 e 159); ele geralmente está *descendo* e uma vez *subindo* (Cat. n^o 151). O critério da direção do movimento do *éidolon*, utilizado por Dietrich von Bothmer, para determinar se o corpo de Sarpédon está sendo *levantado* ou *depositado*, não é seguro²²; não havendo indício, como a pira ou a sepultura na olpa do Pintor do Vaticano G49 (Cat. n^o 152), prefiro tomar essas representações como a *retirada do campo de batalha*.

cf. Cat. n^{os} 160 e 162), no *tufo de cabelo emergindo de seu elmo* (Classe da Coleção das Medalhas 218; cf. Cat. n^o 186), na *longa cabeleira de Aquiles* (Pintor de Antímenes; cf. Cat. n^o 195). Tudo isso tornou-se, segundo ele, parte do vocabulário de Eufrônio (VON BOTHMER, 1992, p. 16).

²⁰ Além disso, veja-se Efthymia Mintsi que entende ter o Pintor Eufrônio se inspirado, em seu primeiro vaso (Cat. n^o 146), no transporte do corpo de Aquiles por Ájax (MINTSI, 1991, p. 9).

²¹ Assim, o Pintor de Diósfos (cf. Cat. n^{os} 150 e 151), que “tirou sua inspiração de Eufrônio” (cf. VON BOTHMER, 1992, p. 24), e os pintores de Nicóstenes (Cat. n^o 148) e de Eucarides (Cat. n^o 154), que revelam semelhanças de desenho e de composição com Eufrônio (cf. WILLIAMS, 1992, p. 85).

²² Veja-se, por exemplo, Jan Bažant, o qual não está convencido sobre essa questão (BAŽANT, 1994, p. 906-908). Além disso, na ânfora do Pintor de Diósfos (cf. Cat. n^o 150), ao mesmo tempo em que o *éidolon* está descendo, o corpo ainda está *sangrando*; indício que favorece o contexto do campo de batalha e indica tratar-se da retirada do corpo.

Os motivos das *lanças cruzadas*, nas duas ânforas do Pintor de Diósfos (Cat. n^{os} 150 e 151); da *armadura disposta em forma de estela*, no lécito do Pintor de Atena (Cat. n^o 155); e da *palmeira*, no lécito do Grupo de Haimon (Cat. n^o 153), são significativos. Efthymia Mintsi entende serem as lanças uma referência ao túmulo, implicando o contexto da *deposição* (MINTSI, 1991, p. 14); entretanto, a meu ver, tanto as lanças, quanto a armadura são disposições provisórias para se referir ao que vai se passar posteriormente, marcando, antes de tudo, o contexto do campo de batalha. A palmeira, como argumenta Michael Turner, é, provavelmente, uma alusão a Apolo, a indicar o campo de batalha (TURNER, 2003-2004, p. 74-75). Assim sendo, em todos esses casos, Sono e Morte estão *retirando* o corpo de Sarpédon *do campo de batalha*.

O grupo central é representado *sozinho* em metade dos casos (Cat. n^{os} 149, 150, 151, 152, 153, 154 e 155), mas o Pintor Eufrônio já havia, desde seu primeiro vaso (Cat. n^o 146), introduzido *personagens secundários* que o acompanham, os quais podem ser: a) *guerreiros*: hoplitas (Cat. n^{os} 146, 147, 157 e 158); b) *divindades*: Hermes (Cat. n^{os} 147 e 156A-B), Íris (Cat. n^{os} 148 e 156A-B) e Posídon (Cat. n^o 157); e c) *não guerreiros*: mulheres (Cat. n^{os} 147, 156A-B) e homens (Cat. n^{os} 156A-B).

Os hoplitas são, por um lado, os únicos presentes nos esquemas I e II; mas, por outro, apenas *acompanham* o grupo central. As divindades e os não guerreiros estão presentes somente no esquema III. Entre as divindades, Íris *orienta* o grupo central em uma vez (Cat. n^o 148), Hermes o *conduz* em duas outras (Cat. n^o 156A-B), e Posídon parece apenas *observar* o grupo central. No que tange aos não guerreiros, o grupo central é *recebido* duas vezes por uma *mulher* (Cat. n^{os} 148 e 157) e uma vez por um *homem* (Cat. n^o 159).

4.2 Ájax carregando o corpo de Aquiles

4.2.1 Tradição literária

A cena de Ájax carregando o corpo de Aquiles é descrita na *Etiopida*, obra atribuída a Arctino de Mileto. Aquiles, após haver matado Mêmnon, investe contra os Troianos e é morto por Páris com a ajuda de Apolo. Trava-se, então, uma luta em torno do corpo de Aquiles, e Ájax, com Odisseu na retaguarda, levantando nas costas o corpo, retira-o do campo de batalha diante das muralhas de Tróia e o transporta até as naus, no acampamento dos Aqueus. Eis o resumo desse episódio na *Crestomatia* de Proclo:

Aquiles, intencionado a fazer recuar os Troianos e entrar juntamente na cidade, é morto por obra de Páris e de Apolo. <...> Acontecendo uma intensa luta em

torno de seu cadáver, Ájax <...> erguendo[-o], leva[-o] até as naus, com Odisseu, de um lado ao outro, combatendo os Troianos (*Etiopida*; cf. WEST, 2003, arg. 3)²³.

4.2.2 História da pesquisa

O primeiro estudo abrangente da iconografia de Ájax carregando o corpo de Aquiles foi realizado por Susan Woodford, que abordou sessenta e um vasos áticos e os dividiu em nove grupos iconográficos, conforme os personagens representados²⁴. Esses grupos compõem dois contextos básicos, nos quais a morte de Aquiles é representada: a

²³ Tradução do autor, sem os acréscimos editoriais.

²⁴ Os vasos estão listados, conforme os grupos, em seu Apêndice I (WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 36-38), como segue: *A. Sozinhos: movimento à direita*: 1. Florença 4209 (cf. Cat. n° 160A), 2. Florença 4209 (cf. Cat. n° 160B), 3. Vaticano 317 (cf. Cat. n° 162), 4. Florença 3893 (cf. Cat. n° 161), 5. Oxford V512 (cf. Cat. n° 225); *B. Sozinhos: movimento à esquerda*: 1. Munique 1470 (cf. Cat. n° 177A), 2. Munique 1470 (cf. Cat. n° 177B), 3. Leipzig T356 (cf. Cat. n° 170), 4. Coleção das Medalhas 262 (cf. Cat. n° 247), 5. Louvre F323 (cf. Cat. n° 203), 6. Nova Iorque 96.18.63 (cf. Cat. n° 246), 7. San Simeon 9848 (cf. Cat. n° 172); *C. Com Tétis*: 1. Berlim F1718 (cf. Cat. n° 166), 2. Londres B279 (cf. Cat. n° 242), 3. Bruxelas R314 (cf. Cat. n° 243), 4. Tarquínia (cf. Cat. n° 205), 5. Ferrara 172 (cf. Cat. n° 236); *D. Com Tétis, guerreiro ou guerreiros (outro homem que Peleu)*: 1. Nova Iorque 56.171.20 (cf. Cat. n° 182), 2. Bruxelas R313 (cf. Cat. n° 230), 3. Nova Iorque 26.60.20 (cf. Cat. n° 181), 4. Louvre F201 (cf. Cat. n° 194), 5. Munique 1884 (cf. Cat. n° 227), 6. Louvre F228 (cf. Cat. n° 212), 7. Melbourne 1729.D4 (cf. Cat. n° 179), 8. Londres B172 (cf. Cat. n° 206), 9. Louvre F305 (cf. Cat. n° 221), 10. Louvre CP10585 (cf. Cat. n° 195), 11. Taranro 52195 (cf. Cat. n° 216); *E. Com Tétis e Peleu*: 1. Adolphseck 4 (cf. Cat. n° 184), 2. Toulouse 26.097, 3. Vaticano 441 (cf. Cat. n° 209), 4. Siracusa 21926 (cf. Cat. n° 204), 5. Villa Giulia 47934, 6. Munique 1537 (cf. Cat. n° 213), 7. Siracusa 24509bis (cf. Cat. n° 240), 8. Tarquínia RC5652 (cf. Cat. n° 220), 9. Leiden PC51 (cf. Cat. n° 223); *F. Com Tétis, Peleu e guerreiros*: 1. Altemburgo 203 (cf. Cat. n° 189), 2. Vaticano 370 (cf. Cat. n° 217), 3. Atenas MN 433 (cf. Cat. n° 164A); *G. Com guerreiros somente (sem personagens femininos ou idoso)*: 1. Bruxelas R312 (cf. Cat. n° 233), 2. Wurzburg 330, 3. Nova Iorque, Royal Athena (cf. Cat. n° 234), 4. Londres, Sotheby's (cf. Cat. n° 188), 5. Orleans, 6. Atenas MN 429 (cf. Cat. n° 229), 7. Baden, Ros (cf. Cat. n° 224), 8. Munique 1712 (cf. Cat. n° 214), 9. Munique SL458 (cf. Cat. n° 196), 10. San Simeon 9876; *H. Com Tétis (?) e outra personagem feminina*: 1. Vaticano G42 (cf. Cat. n° 207), 2. Altemburgo 211 (cf. Cat. n° 168), 3. Londres, Hamilton (cf. Cat. n° 238), 4. Tarquínia RC1646 (cf. Cat. n° 175), 5. Dublin 1921.91 (cf. Cat. n° 190); *J. Outras representações*: 1. Munique 1415 (cf. Cat. n° 199), 2. Filadélfia 3442 (cf. Cat. n° 165), 3. Munique 1519 (cf. Cat. n° 215), 4. Bruxelas, Mignot (cf. Cat. n° 187), 5. Coleção das Medalhas 333 (cf. Cat. n° 244), 6. Bolonha 575 (cf. Cat. n° 208), 7. San Simeon 9815 (cf. Cat. n° 201), 8. Beverley Hills, Summa (cf. Cat. n° 197). Woodford equivoca-se na interpretação do vaso F₃ (Atenas MN 433), pois não é Tétis o personagem representado, mas sim um *jovem*, tanto no lado A, quanto no B (cf. Cat. n° 164A-B).

guerra na qual morreu e a família que deixou enlutada. Quando Ájax e Aquiles estão sozinhos ou acompanhados de outros guerreiros, trata-se do *contexto da guerra* (Grupos A-B e G); e, quando, além dos personagens anteriores, há outros, como mulher e idoso, trata-se do *contexto familiar* (Grupos C-F e H)²⁵.

O contexto da guerra foi o primeiro a ser representado. De início, Woodford destaca que o tema de *um guerreiro carregando seu companheiro morto do campo de batalha* remete a uma apreciada tradição heróica. Representações desse tema aparecem desde o período geométrico recente; sem especificar, todavia, a identidade dos dois guerreiros. O Pintor Clítias, por volta de 570 a.C, foi o primeiro a fazer isso, nomeando, com inscrições, *Ájax* e *Aquiles* (A₁₋₂; cf. Cat. nº 160A-B). Ájax movimenta-se à *direita*, com Aquiles *nu* e *desarmado* sobre os ombros. Apesar de Clítias ter particularizado os dois guerreiros e enriquecido a cena de significado e expressão, ele representou Ájax na pose *Knielauf* (“movimentando ajoelhado”), que é, segundo Woodford, ambígua, pois pode sugerir estar Ájax tanto *caminhando*, como *levantando*. Uma ambiguidade resolvida pelo Pintor de Frinos (A₃; cf. Cat. nº 162), ao mostrar Ájax *correndo* (WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-27).

As representações de Ájax com o corpo de Aquiles movimentando-se à direita tornaram-se raras, e, no início da segunda metade do século VI a.C., o Pintor Exécias representou Ájax movimentando-se à *esquerda*, com Aquiles *vestido de sua armadura* sobre as costas (C₁; cf. Cat. nº 166)²⁶. Não há mais nenhuma ambiguidade no movimento, Ájax já está, firmemente, *caminhando*. Os personagens não são designados por inscrições; um “atributo” de Aquiles, contudo, torna a cena reconhecível: *Tétis*, sua mãe²⁷. O Pintor Exécias pintou o mesmo tema, mas com Ájax e Aquiles *sozinhos* (B₁₋₂; cf. Cat. nº 177A-B). Teoricamente, pode-se tomar essa cena como genérica, na qual qualquer par de nomes de heróis pode ser relacionado, mas a similaridade, segundo ela,

²⁵ O Grupo J engloba *representações irregulares* em comparação às anteriores, que se encaixam, todavia, em um ou outro dos dois contextos.

²⁶ Susan Woodford trata, detalhadamente, da questão dos possíveis significados dos movimentos à direita e à esquerda no Apêndice II. Para ela, o movimento à *direita* é apenas uma convenção antiga que continuou sendo adotada, e o movimento à *esquerda* foi criado pelo Pintor Exécias com a finalidade de por em evidência a *armadura* de Aquiles (WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 39-40).

²⁷ Apoiada nessa idéia de atributo, Woodford entende que, quando Tétis está presente, é certo tratar-se de Ájax com o corpo de Aquiles, e que, na ausência dela, essa interpretação não é possível (WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 27).

do esquema com o do vaso anterior, sugere que o pintor estivesse também pensando em Ájax e Aquiles (WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 27).

Essa primeira representação do Pintor Exécias introduziu, ainda, o segundo contexto, o familiar. Durante o último quartel do século VI a.C., a cena Ájax e Aquiles sozinhos (Grupos A e B) continuou sendo, frequentemente, representada; outros personagens, todavia, passaram a ser adicionados, colocando os dois heróis, ora em um contexto, ora em outro²⁸. Nesse sentido, segundo Woodford, quando os pintores estão interessados no contexto familiar (Grupos C-F e H), eles mostram a figura de *Tétis*, e, quando interessados no contexto da guerra (Grupo G), excluem as figuras da *mulher* e do *idoso*, para pôr totalmente o foco na batalha (WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 28-30).

Ao longo de sua análise, Woodford tece alguns comentários sobre a *identificação* dos personagens nos vasos sem inscrições, bem como sobre os *momentos* representados. Ela só tem certeza de serem Ájax e Aquiles, quando Tétis está presente (Grupos C-F); fora isso, pode ser qualquer outro par de heróis. No grupo H, ela não está totalmente convicta de ser Tétis uma das mulheres que flanqueiam o grupo central. Nos grupos E-F, ela entende ser o idoso o pai de Aquiles, Peleu. Quanto aos momentos, ela interpreta que, nos grupos C-D, Tétis está *conduzindo* o grupo central. No grupo E, o grupo central está *sendo recebido*, ora por Peleu (E₁₋₆; cf. Cat. n^{os} 184, 209, 204, 213), ora por Tétis (E₇₋₉; cf. Cat. n^{os} 240, 220, 223). No grupo G, um arqueiro está, do mesmo modo que Tétis, *conduzindo* o grupo central (G₁; cf. Cat. n^o 233). No contexto da guerra, Ájax pode estar *levantando* o corpo de Aquiles sobre os ombros (G₈; cf. Cat. n^o 214).

Logo em seguida ao estudo de Woodford, Mary B. Moore abordou a iconografia de Ájax carregando o corpo de Aquiles a partir da obra do Pintor Exécias. Começa por ressaltar que se, por um lado, Ájax desempenha um papel essencial em alguns dos mais importantes episódios da Guerra de Tróia, como o da luta pelo corpo de Pátroclo e o do resgate do corpo de Aquiles, por outro lado, há poucas representações desse herói nos vasos áticos, especialmente em figuras negras, que valorizam bastante as cenas épicas e heróicas. Nesse contexto, é que se destaca a obra do Pintor Exécias, uma vez ter sido o

²⁸ Woodford ressalta ter o próprio Pintor Exécias retratado os dois contextos: a) na ânfora de Berlim (C₁; cf. Cat. n^o 166), em que Tétis *acolhendo* Ájax com o corpo de Aquiles, e b) na ânfora de Filadélfia (J₂; cf. Cat. n^o 165), com Ájax *levantando* o corpo de Aquiles do chão, em meio a uma luta (WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 28).

único a demonstrar especial interesse por Ájax. Duas representações que incluem Ájax, a cena do *jogo de damas* e a da *luta pelo corpo de Pátroclo*, aparecem, pela primeira vez, em sua obra; e os episódios de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* e de seu *Suicídio* receberam, por parte desse pintor, um tratamento novo e único (MOORE, 1980, p. 417).

Com a finalidade de destacar as inovações do Pintor Exécias, Moore apresenta, primeiramente, o tratamento dado a esse episódio por pintores anteriores. Inicia com Clítias, o primeiro pintor de vaso a representar essa cena (Cat. nº 160A-B), com Ájax levantando Aquiles em seus ombros, para o levar ao acampamento dos Aqueus, onde receberá os ritos funerários. Em seguida, examina os vasos dos pintores de Heidelberg (Cat. nº 161) e de Frinos (Cat. nº 162), os quais representaram a cena com a mesma composição do Pintor Clítias: *movimento à direita*, com Aquiles *nu e desarmado* (MOORE, 1980, p. 424).

Analisa, então, dois dos primeiros vasos do Pintor Exécias, nos quais retomou esse tema, representando-o três vezes (cf. Cat. nºs 166 e 177A-B). A mudança mais significativa é a da direção do movimento; pois, nas três representações, Ájax se move *à esquerda*, com *passos lentos*, indicando a *dificuldade* devido ao peso do corpo de Aquiles. As composições variam, ainda, nos detalhes. Em todos os casos, os dois heróis estão *vestidos e armados* similarmente: quítion curto, couraça, elmo (com penacho característico), cnêmides e escudo chanfrado. Nas duas últimas representações (Cat. nº 177A-B), Ájax e Aquiles estão sozinhos; mas, na primeira (Cat. nº 166), Exécias introduziu um *mulher*, que, segundo a autora, deve ser Tétis (MOORE, 1980, p. 425-425)²⁹.

Constatando que a representação de Ájax carregando o corpo de Aquiles tornou-se muito frequente por volta de 530 a.C, época do Pintor Exécias, Moore examina dez vasos de outros pintores de figuras negras contemporâneos, para mostrar como trataram esse tema sob a influência dele³⁰. Para Moore, Ájax está, em todos esses casos,

²⁹ Os vasos do Pintor Clítias (Cat. nº 160), do Pintor de Frinos (Cat. nº 162) e um outro do Pintor Exécias (Cat. nº 165) trazem inscrições, identificando os personagens, mas Exécias, nas três representações supracitadas (cf. Cat. nºs 166 e 177A-B), não colocou inscrições. Moore entende ter ele feito isso, por julgar que os mesmos poderiam ser identificados sem dificuldades (MOORE, 1980, p. 425).

³⁰ As características básicas da influência de Exécias são: *movimento à esquerda*, *impressão de peso* e introdução de *outros personagens*. Os vasos listados são: Altemburgo 211 (cf. Cat. nº 168: Pintor

transportando o corpo de Aquiles *para o acampamento dos Aqueus*. Todavia, segundo ela, o Pintor Exécias introduziu, também, a representação de um *momento anterior*, o de *Ájax retirando* o corpo de Aquiles do campo de batalha (cf. Cat. n° 165). São poucas as representações desse momento, e as duas conhecidas, ambas do Grupo de Leagro (cf. Cat. n°s 199 e 214), são diferentes da de Exécias, uma vez que mostram um *momento ligeiramente anterior* ao seu, algo entre o *levantamento* e o *carregamento*. Na primeira, Ájax já ergueu o corpo de Aquiles do chão, mas ainda não o pôs sobre os ombros, e, na segunda, Ájax está ajoelhado já com o corpo de Aquiles nos ombros e prepara-se para levá-lo (MOORE, 1980, p. 430-431).

Em seu estudo sobre a iconografia de Ájax, Annelise Kossatz-Deissmann apresenta uma seleção de vinte e cinco vasos, nos quais entende representar-se a cena *Ájax carregando o corpo de Aquiles para o acampamento dos Aqueus*³¹. Kossatz-Deissmann entende estarem essas representações conectadas tanto ao relatado na *Etiopida* de Arctino de Mileto, quanto à *Odisséia* de Homero³². O texto de Homero

do Vaticano 365), Atenas 433 (cf. Cat. n° 164: Pintor do Camelo), Melbourne 1729.D4 (cf. Cat. n° 179: Círculo do Pintor Exécias), Bolonha 565 (cf. Cat. n° 178: Próximo do Pintor Exécias), Nova Iorque 26.60.20 (cf. Cat. n° 181: Pintor de Londres B235), Leipzig T356 (cf. Cat. n° 170: hoje, re-atribuído ao próprio Pintor de Exécias), Tarquínia RC1646 (cf. Cat. n° 175: sem atribuição), Nova Iorque 56.171.20 (cf. Cat. n° 182: Pintor de Antímenes), Adolphseck 4 (cf. Cat. n° 184: Relacionado ao Pintor de Antímenes) e Munique SL458 (cf. Cat. n° 196: Maneira do Pintor de Lisípides). Nesse último, o movimento é à direita, mas, para ela, a *impressão* de peso demonstra a influência de Exécias (MOORE, 1980, p. 427-429). Entre esses pintores de figuras negras, pode ser incluído um de figuras vermelhas, o Pintor Eufrônio (cf. Cat. n°s 192 e 193), que, segundo Dietrich von Bothmer, também foi influenciado por Exécias (VON BOTHMER, 1992, p. 17).

³¹ Os vasos estão listados pela ordem alfabética das cidades, como segue: n° 866 (Adolphseck 4; cf. Cat. n° 184), n° 867 (Altemburgo 203; cf. Cat. n° 189), n° 868 (Altemburgo 211; cf. Cat. n° 168), n° 869 (Atenas, Canellopouos; cf. Cat. n° 218), n° 870 (Baden, Ros; cf. Cat. n° 224), n° 871 (Berlim F1718; cf. Cat. n° 166), n° 872 (Florença 3893; cf. Cat. n° 161), n° 873 (Florença 4209; cf. Cat. n° 160), n° 874 (Melbourne 1729.D4; cf. Cat. n° 179), n° 875 (Munique SL458; cf. Cat. n° 196), n° 876 (Munique 1470; cf. Cat. n° 177), n° 877 (Munique 1415; cf. Cat. n° 199), n° 878 (Munique 1712; cf. Cat. n° 214), n° 879 (Nova Iorque 56.171.20; cf. Cat. n° 182), n° 880 (Oxford 512; cf. Cat. n° 225), n° 881 (Filadélfia 3442; cf. Cat. n° 165), n° 882 (Vaticano 317; cf. Cat. n° 162), n° 883 (Tarquínia RC5652; cf. Cat. n° 220), n° 884 (Viena 3607), n° 885 (Basileia, comércio; cf. Cat. n° 191), n° 886 (Beverley Hills, comércio; cf. Cat. n° 197), n° 887 (Bonn, privado), n° 888 (Leipzig T356; cf. Cat. n° 170), n° 889 (Coleção das Medalhas 537; cf. Cat. n° 248), e n° 890 (Viena 3722; cf. Cat. n° 186).

³² [Espectro de Agamêmnon:] “Afortunado filho de Peleu, divino Aquiles, tiveste a sorte de tombar em Tróia, distante de

inclui Tétis e as Ninfas na cena, o que explica, segundo ela, a presença de uma ou mais mulheres nas cenas figuradas (KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 185-191, 192-193).

Em continuidade ao seu estudo do armamento do guerreiro, François Lissarrague aborda a série do *retorno do guerreiro morto*³³. Mais uma vez é necessário ressaltar o caráter inovador de sua abordagem, voltada, acima de tudo, às questões de natureza histórica. Nesse sentido, propõe-se a levar em conta o conjunto dos vasos conhecidos, com a finalidade de precisar a relação que mantém, no interior das imagens, os diferentes atores. Em comparação com a série do armamento, na do retorno, o jogo das tensões e das trocas entre categorias e espaços reencontra-se de maneira ainda mais clara. O espaço figurado, nessa série, tem um caráter de *transição*, uma vez tratar-se de *acompanhar o morto para entregá-lo aos seus parentes*. Trata-se, assim, de uma *passagem do corpo ao cadáver*; passagem em torno da qual as *categorias*, anteriormente definidas, idoso, mulher, arqueiro e hoplita, desempenham plenamente seus papéis (LISSARRAGUE, 1990, p. 71).

Esses papéis são revelados por meio da seriação, a partir das categorias que compõem o espaço figurado: o *grupo central* e os *personagens secundários*. O grupo central, constituído pelo carregador e pelo carregado, pode ser representado *sozinho* ou acompanhado de personagens secundários: *divindades*, *personagens armados* ou *não*

Argos; contigo morreram muitos outros, a flor
dos argivos combatia contigo. Teu corpo jazia
no turbilhão do pó, imensamente grande. Em tua
mente se apagara o embate de carros. E nós, na
lida o dia todo, até a tempestade de Zeus terminar
a refrega. Mas te trouxemos da batalha, estendemos
teu corpo na nave, purificamos tua pele com água
tépida e te ungimos. Lágrimas copiosas nossas te
regaram, cobriam-te cabelos arrancados das nossas
cabeças. A notícia de tua morte trouxe tua mãe de
úmidas profundezas, acompanhada de ninfas”.

(*Odisséia* XXIV. 36-48. Tradução de Donaldo Shüler).

³³ Lissarrague prefere, deliberadamente, nomear essa série de *retorno do guerreiro morto*. Chega mesmo a ventilar a possibilidade de tratar-se de Ajax carregando Aquiles, considerando serem ambos designados por inscrições nas imagens mais antigas (cf. Cat. n^{os} 160 e 162) e terem sido essas imagens, de alguma maneira, o protótipo que inspirou toda a tradição ática posterior. Opta, entretanto, por uma leitura metafórica das cenas em que o morto, anônimo, pode ser visto como um morto em combate, heroicizado (LISSARRAGUE, 1990, p. 72-82).

armados. A orientação do grupo central é importante, mas não pelo fato de movimentar-se à direita ou à esquerda, e sim pelo *lugar* e pela *atitude* dos outros personagens em relação a ele: quando estão *diante* dele, podem precedê-lo ou acolhê-lo; quando estão *atrás*, segui-lo ou apartar-se (LISSARRAGUE, 1990, p. 82-85)³⁴.

³⁴ Lissarrague lista os vasos como segue: *Carregador/carregado (sem outro personagem)*: 1. Florença 4209 (cf. Cat. n° 160); 2. Vaticano 317 (cf. Cat. n° 162); 3. Florença 3893 (cf. Cat. n° 162); 4. Oxford 512 (cf. Cat. n° 225); 5. Berlim F1802 (cf. Cat. n° 163); 6. Berlim F1879 (cf. Cat. n° 231); 7. Munique 1470 (cf. Cat. n° 177); 8. San Simeon 9848 (cf. Cat. n° 172); 9. Bonn, privado; 10. Bolonha 565 (cf. Cat. n° 178); 11. Nova Iorque 96.18.63 (cf. Cat. n° 246); 12. Perdido; 13. Louvre CP12695 (cf. Cat. n° 211); 14. Coleção das medalhas 262 (cf. Cat. n° 247); 15. Louvre F323 (cf. Cat. n° 203); 16. Leipzig T356 (cf. Cat. n° 170); 17. Viena 3607 (cf. Cat. n°); 18. Viena 3722 (cf. Cat. n° 186); 19. Coleção das Medalhas 537 (cf. Cat. n° 248). *Presenças divinas*: 20. Atenas MN 433 (cf. Cat. n° 164B); 21. Altemburgo 211 (cf. Cat. n° 168); 22. Malibu 77.AE.5 (cf. Cat. n° 232); 23. Bolonha 575 (cf. Cat. n° 208); 24. Beverley Hills, Summa (cf. Cat. n° 197). *Cenas de batalha*: 25. Filadélfia 3442 (cf. Cat. n° 165); 26. Munique 1415 (cf. Cat. n° 199); 27. Atenas, Canellopoulos (cf. Cat. n° 218); 28. Baden, Ros (cf. Cat. n° 224); 29. Munique 1712 (cf. Cat. n° 214); 30. Orléans; 31. Atenas MN 429 (cf. Cat. n° 229); 31bis. Zurique, comércio; 31ter. São Petersburgo 1850 (cf. Cat. n° 235). *Carregador/carregado e personagens armados*: 32. Munique SL458 (cf. Cat. n° 196); 33. San Simeon 5436; 34. Wurzburg 330; 35. Tóquio, Mikazuki; 36. Londres, Sotheby's (cf. Cat. n° 188); 37. Bruxelas R312 (cf. Cat. n° 233); 38. Nova Iorque, Royal Athena (cf. Cat. n° 234); 39. Tarquínia RC7368 (cf. Cat. n°); 40. Louvre CP12404. *Carregador/carregado e personagens não armados*: 41. Belim F1718 (cf. Cat. n° 166); 42. Bruxelas R314 (cf. Cat. n° 243); 43. Ferrara 172 (cf. Cat. n° 236); 44. Londres B279 (cf. Cat. n° 242); 44bis. Raleigh 74.1.6 (cf. Cat. n° 228); 45. Villa Giulia 74900; 46. Dublin 1921.91 (cf. Cat. n° 190); 47. Louvre F270 (cf. Cat. n° 222); 48. Atenas MN 1052; 49. Vaticano G42 (cf. Cat. n° 207); 50. Tarquínia RC1646 (cf. Cat. n° 175); 51. Metz F1185 (cf. Cat. n° 210); 52. Londres, Hamilton (cf. Cat. n° 238); 52bis. San Antonio 86.134. 48 (cf. Cat. n° 226); 53. Adolphseck 4 (cf. Cat. n° 184); 54. Siracusa 21926 (cf. Cat. n° 204); 55. Munique 1537 (cf. Cat. n° 213); 56. Toulouse 26097; 57. Vaticano 441 (cf. Cat. n° 209); 58. Villa Giulia 47934; 59. Siracusa 24509bis (cf. Cat. n° 240); 60. Leiden PC51 (cf. Cat. n° 223); 61. Tarquínia RC5652 (cf. Cat. n° 220); 62. Coleção das Medalhas 333 (cf. Cat. n° 244). *Carregador/carregado, personagens armados e não armados*: 63. Louvre F228 (cf. Cat. n° 212); 64. Tarquínia (cf. Cat. n° 205); 65. Munique 1884 (cf. Cat. n° 227); 66. Bruxelas R313 (cf. Cat. n° 230); 67. Nova Iorque 26.60.20 (cf. Cat. n° 181); 68. Basiléia, comércio (cf. Cat. n° 191); 69. Bruxelas, Mignot (cf. Cat. n° 187); 70. Louvre CP10585 (cf. Cat. n° 195); 71. São Petersburgo B2066 (cf. Cat. n° 180); 72. Louvre F201 (cf. Cat. n° 194); 73. Munique 1519 (cf. Cat. n° 215); 74. Baltimore 48.17 (cf. Cat. n° 183); 75. Limoges 80.58 (cf. Cat. n° 185); 76. Nova Iorque 56.171.20 (cf. Cat. n° 182); 77. Altemburgo 203 (cf. Cat. n° 189); 78. Louvre F305 (cf. Cat. n° 221); 79. Atenas MN 433 (cf. Cat. n° 164A); 80. Atenas (cf. Cat. n°); 81. San Simeon 9815 (cf. Cat. n° 201); 82. Estados Unidos, privado; 83. Londres B172 (cf. Cat. n° 206); 84. Vaticano 370 (cf. Cat. n° 217); 85. Taranto 52195 (cf. Cat. n° 216); 86. Melbourne 1729.D4 (cf. Cat. n° 179). *Vasos fragmentários ou inéditos*: 87. Agrigento; 88. Agrigento C847 (cf. Cat. n° 237);

Concebendo a série dessa maneira, Lissarrague passa, então, à análise das *categorias* e dos *espaços*. Em sua concepção, são dois os espaços representados: o da *guerra* e o *doméstico*. O espaço da guerra é marcado pela presença exclusiva de *personagens armados*, enquanto que o doméstico, pela presença de *personagens não armados* (LISSARRAGUE, 1990, p. 85-93).

Principia pela presença discreta, mas importante, das *divindades*. Atena está presente em duas imagens (cf. Lista n^{os} 21 e 20)³⁵. Na primeira, a deusa, usando elmo, evidencia o espaço guerreiro; mas, postada simetricamente à mulher, designa também a cidade em armas. É a ambigüidade cidade/lar que permite a presença de Atena nesse contexto. Na segunda imagem, localizada atrás do grupo central e voltada para o exterior da imagem, Atena marca o espaço da guerra. Hermes, do mesmo modo, aparece duas vezes (cf. Lista n^{os} 23-24). Na primeira, está em posição de acolhimento, marcando o espaço da guerra; na segunda, ele segue o grupo central, sendo acolhido por uma mulher, o que evidencia o espaço doméstico.

No espaço da guerra, há, segundo ele, duas representações distintas: *cena de batalha* (cf. Lista n^{os} 25-31) e de *guerreiros acompanhando o morto* (cf. Lista n^{os} 32-40), em uma espécie de desfile estático. Em algumas imagens, o grupo central é flanqueado por dois *arqueiros* (cf. Lista n^{os} 36-40), que estão frequentemente gesticulando e correndo. De todos os personagens que acompanham o morto, o arqueiro é, depois da mulher, o mais frequente, pois partilha com ela duas características essenciais: sua mobilidade e sua gestualidade. Assim, é comum dois arqueiros flanquearem o grupo central, como acontece com duas mulheres (cf. Lista n^{os} 47-52), mas jamais dois idosos, e raramente dois hoplitas (cf. Lista n^o 33).

A *mulher* está sempre presente nas combinações com personagens não armados, o que indica ser essencial seu papel. Quando um único personagem acompanha o grupo central, é uma mulher (cf. Lista n^{os} 41-45). Ao invés de tomar essa mulher como Tétis, mãe de Aquiles, Lissarrague prefere ler metaforicamente como *mãe do morto*, pois, frequentemente, em outros casos, aparece em combinação com um *idoso* (cf. Lista n^{os} 53-62). Seja qual for a relação da mulher com o morto, sua presença inscreve a cena no

89. Bolonha 97; 90. Bryn Mawr P.90; 91. Greifswald 149; 91bis. Atenas MNACr 1.2416 (cf. Cat. n^o 202); 92. Londres, Christie's (cf. Cat. n^o 239); 93. Londres, comércio; 94. Villa Giulia; 95. Malibu 77.AE.7.

³⁵ Para não sobrecarregar o texto com citações por extenso dos vasos, uma vez ser minha listagem diferente, mantenho a numeração de sua lista, transcrita na nota anterior com as referências ao meu catálogo.

espaço doméstico. Estando associados uma *mulher* e um *idoso* em torno do grupo central, há duas situações: quando o idoso está diante do grupo central em posição de *acolhimento* e a mulher atrás, os dois estão *imóveis* (cf. Lista n^{os} 53-58); sendo o inverso, a mulher diante do grupo central em posição de acolhimento e o idoso atrás, este continua imóvel, enquanto ela se movimenta (cf. Lista n^{os} 59-61).

Nas combinações mistas, em que se encontram as categorias de *armados* e de *não armados*, há duas espacializações, dependendo se elas se misturam ou não em torno do grupo central, ou se o espaço é ou não polarizado em torno dele. Com dois personagens, o espaço é sempre polarizado, armados de um lado e não armados de outro. Quase sempre, um personagem não armado precede o grupo (cf. Lista n^{os} 63-68, 71, 74-77, 79-81, 83-85); sendo um personagem armado a preceder o grupo, trata-se de um arqueiro (cf. Lista n^{os} 69-70, 72-73, 78). A combinatória torna-se mais complexa quando há três personagens. O espaço continua, em geral, polarizado, com o personagem armado, frequentemente, atrás do grupo central, seguindo uma lógica linear da imagem: o corpo do morto deixa o espaço da guerra em direção ao doméstico (cf. Lista n^o 76). Todavia, por vezes, as categorias se misturam, e, nesse caso, o personagem armado suscetível a entrar no espaço doméstico é o arqueiro (cf. Lista n^{os} 77-80, 85). O *arqueiro* desempenha, assim, um papel importante, pois é o personagem que dispõe de maior mobilidade na imagem, ocupando todos os lugares em torno do grupo central, ou seja, seguindo, precedendo ou acolhendo o grupo central.

Lissarrague finaliza seu estudo, ressaltando que o espaço reunido pelo guerreiro carregador do herói morto em combate não é algo indefinido; muito ao contrário, trata-se da paisagem da *cidade* delimitada por personagens que mantêm relações entre si: mulher, idoso, guerreiro, arqueiro. A mobilidade e as posições desses diferentes personagens evocam a cidade, uma cidade una e solidária ao guerreiro morto em batalha.

4.2.3 Análise iconográfica

Do mesmo modo que na cena anterior, as interpretações realizadas pelas pesquisas anteriores sobre a identificação dos personagens e dos momentos representados são retomadas e tratadas dentro de uma nova concepção dos esquemas iconográficos.

Comparada à cena de *Sono e Morte carregando Sarpédon*, a de *Ájax carregando o corpo de Aquiles* é tanto similar, quanto distinta. Se, por um lado, a temporalidade das

ações é a mesma, *retirando*, *carregando* e *chegando*; por outro, a *especialização* é diferente. Ao mesmo tempo em que os artesãos acrescentam, em boa parte de suas composições, personagens não guerreiros, para representar a chegada do guerreiro morto em sua casa, sendo recebido por seus familiares, eles, também, representam a chegada apenas com personagens guerreiros, fazendo, assim, as três etapas se passarem em Tróia, indo do campo de batalha ao acampamento dos Aqueus.

Além disso, suas composições são, no geral, diferentes, mais precisas e diversificadas. Diferentes, porque *um guerreiro sozinho* carrega seu companheiro morto em suas costas. Mais precisas porque os pintores caracterizam, claramente, quando o guerreiro está *levantando* ou já *carregando* seu companheiro. E mais diversificadas pela *variedade de personagens* que os recebem, tanto entre os guerreiros, como entre os não guerreiros.

Assim sendo, a identificação das etapas depende das *posturas do carregador* e da *presença de personagens secundários*. Estando envolvidos apenas *guerreiros*, as três etapas podem ser representadas, indo *do campo de batalha ao acampamento*, e, havendo personagens *não guerreiros*, apenas a etapa final, *a chegada a casa*.

Isso implica em quatro esquemas iconográficos, que variam conforme os *motivos*. No esquema I, Ájax está *retirando* o corpo de Aquiles *do campo de batalha*. Ájax e Aquiles podem estar *sozinhos* (IA) ou *acompanhados* de outros guerreiros (IB). No esquema II, Ájax está *transportando* o corpo de Aquiles. Eles podem, igualmente, estar *sozinhos* (IIA) ou *acompanhados* de outros guerreiros (IIB). No esquema III, Ájax está *chegando* com o corpo de Aquiles *ao acampamento*. Nessa chegada, eles podem ser recebidos por um *arqueiro* (IIIA) ou por um *hoplita* (IIIB). No esquema IV, Ájax está *chegando* com o corpo de Aquiles *a casa*. Aqui, eles pode ser recebidos por um *idoso* (IVA) ou por uma *mulher* (IVB).

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DE ÁJAX CARREGANDO O CORPO DE AQUILES
I – Ájax <i>retirando</i> o corpo de Aquiles <i>do campo de batalha</i> :
IA – Ájax e Aquiles <i>sozinhos</i> : (Cat. n ^{os} 160A-B, 225, 231, 246 e 248).
IB – Ájax e Aquiles <i>acompanhados</i> de outros guerreiros: (Cat. n ^{os} 165, 193, 199, 214, 218, 224, 229, 232 e 235).
II – Ájax <i>transportando</i> o corpo de Aquiles:

IIA – Ájax e Aquiles <i>sozinhos</i> : (Cat. n ^{os} 161, 162, 163A-B, 170, 171, 172, 173, 174, 177A-B, 178, 186, 202, 203, 211, 231 e 247).
IIB – Ájax e Aquiles <i>acompanhados</i> de outro guerreiro: (Cat. n ^o 196).
III – Ájax <i>chegando</i> com o corpo de Aquiles <i>ao acampamento</i> :
IIIA – Ájax e Aquiles sendo recebidos por um <i>arqueiro</i> : (Cat. n ^{os} 188, 233 e 234).
IIIB – Ájax e Aquiles sendo recebidos por um <i>hoplita</i> : (Cat. n ^o 245).
IV – Ájax <i>chegando</i> com o corpo de Aquiles <i>a casa</i> :
IVA – Ájax e Aquiles sendo recebidos por um <i>idoso</i> : (Cat. n ^{os} 164A, 180, 184, 198, 201, 204, 209, 213 e 219).
IVB – Ájax e Aquiles sendo recebidos por uma <i>mulher</i> : (Cat. n ^{os} 166, 168, 175, 176, 181, 182, 183, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 195, 197, 205, 206, 207, 210, 212, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 230, 236, 238, 240, 241, 242, 243 e 244).
Outras representações:
(Cat. n ^{os} 164B, 167, 179, 194, 208, 215, 237 e 239).
Representações incertas:
(Cat. n ^{os} 169 e 200).

Dos oitenta e nove vasos catalogados, apenas seis trazem inscrições nomeando os personagens (Cat. n^{os} 160A-B, 162, 165, 193, 199 e 248). Todavia, não há motivo forte para se pensar em outra cena que na de Ájax carregando o corpo de Aquiles³⁶; pelo contrário, dos vasos conhecidos com essa composição, somente eles são nomeados por inscrições, e, na falta delas, a história de Aquiles, pelo lugar que ocupa na tradição épica, é a mais natural de vir à mente.

³⁶ Nesse sentido, não se justifica a proposta de Paolo Orsi, para as duas ânforas do Museu de Siracusa (Cat. n^{os} 204 e 240), de tratar-se de “Enéias carregando Anquise” (ORSI, 1906, col. 296, 470); pois, em todas as representações conhecidas dessa cena, Anquise está vivo, vestindo chiton e caracterizado como idoso (cf. WOODFORD, LOUDON, 1980, p. 30-31), e, nos vasos de Siracusa, o guerreiro transportado está morto e em trajes guerreiros. De igual maneira, não procede a cogitação de Fernand Mayence, sobre uma ânfora do Museu de Bruxelas (Cat. n^o 233), de tratar-se de “Menelau carregando Pátroclo” (MAYENCE, 1926, p. 3), que é tida, por Lilly Kahil, como “não segura” (KAHIL, 1997, p. 838, n^o 35). Ajunte-se a isso, a postura de John Davidson Beazley sobre essa mesma ânfora, que mudou de seu entendimento inicial de se tratar de “Enéias e Anquise” (cf. BEAZLEY, 1956, p. 483, n^o 1), para “Ájax carregando o corpo de Aquiles” (cf. BEAZLEY, 1971, p. 157, n^o 9bis).

O Pintor Clítias iniciou o esquema I, a *retirada do campo de batalha*, bem como o motivo de *Ájax e Aquiles sozinhos* (IA) nessa situação (Cat. nº 160A-B). Em todos os casos, Ájax está *levantando nas costas* o corpo de Aquiles (Cat. nºs 160A-B, 225, 231, 246 e 248); no último, do Pintor Dúris, Ájax parece estar *apoiando-se em sua lança* para facilitar o levantamento (Cat. nº 248).

Apesar de o Pintor Clítias ter realizado a representação mais antiga, cerca de 570 a.C., o Pintor Exécias foi o primeiro, entre 540 e 520 a.C., a conceber o conjunto das ações: *retirando* (Cat. nº 165), *transportando* (Cat. nºs 170 e 177) e *chegando* (Cat. nº 166)³⁷. Ele iniciou o esquema IB, em que Ájax e Aquiles estão *acompanhados* de outros guerreiros (Cat. nº 165). A maioria das ações se dá no contexto da *luta pelo corpo de Aquiles*, na qual os outros guerreiros combatem na retaguarda de Ájax, para permitir sua retirada (Cat. nºs 165, 193, 199, 214, 218, 224, 229, 232). Em um único caso, o contexto da retirada do campo de batalha é indicado por um *guerreiro caído*, pelo qual passam Ájax e Aquiles (Cat. nº 235). Nessas ações, Ájax pode estar: a) *levantando Aquiles do chão* (Cat. nº 165), b) *levantando Aquiles nas costas* (Cat. nºs 193, 214 e 232), c) com Aquiles *já posto em pé e amparado nos braços* (Cat. nºs 199 e 231), e d) *já retirando Aquiles nas costas* (Cat. nºs 218, 224, 229 e 235).

O esquema II, Ájax *transportando* o corpo de Aquiles, bem como o motivo dos dois *sozinhos* (IIA), foi iniciado pelo Pintor de Heidelberg (Cat. nº 161). Nessa situação, Ájax, *já com Aquiles nas costas*, pode estar: a) *correndo* (Cat. nºs 161, 162 e 163A-B), ou b) *caminhando* (Cat. nºs 170, 171, 172, 173, 174, 177A-B, 178, 186, 202, 203, 211 e 247). O primeiro motivo foi iniciado, também, pelo Pintor de Heidelberg, no qual Ájax está sempre *correndo à direita*; o segundo, pelo Pintor Exécias, com Ájax, geralmente, *caminhando à esquerda*, exceto na ânfora do artesão da Classe da Coleção das Medalhas 218 (Cat. nº 186), na qual ele caminha à direita. O esquema IIB foi criado e

³⁷ Nenhum dos pintores, entretanto, representou os três esquemas segundo todos os motivos; Exécias utilizou apenas os esquemas IB, IIA e IVB. Nos anos seguintes, entre 520 e 515 a.C., Eufônio, que, como já anteriormente ressaltado, conhecia o conjunto dos esquemas, utilizou somente os IB e IVB (Cat. nºs 193 e 192, respectivamente). No mesmo período, entre 520 e 500 a.C., quem pintou a cena o maior número de vezes e de esquemas, foram os pintores do Grupo de Leagro: IB (Cat. nºs 199, 214, 224, 229), IIA (Cat. nº 203), IIIA (Cat. nº 188), IVA (Cat. nº 204), e IVB (Cat. nºs 187, 216, 217, 223 e 228); mas, não representaram os esquemas IA e IIIB. Os demais artesãos representaram apenas um dos esquemas.

usado exclusivamente pelo artesão Maneira de Lisípides. Nessa representação, *Ájax, seguido por um Hoplita*, está *caminhando à direita* (Cat. nº 196).

O Grupo de Leagro foi o criador, por volta de 520 a.C., do esquema III, em que *Ájax está chegando* com o corpo de Aquiles *ao acampamento*, bem como do motivo do recebimento por um *arqueiro* (IIIA; cf. Cat. nº 188). Anos mais tarde, entre 500 e 490, o Pintor de Michigan pintou esse motivo em duas ânforas da Classe da Faixa com Pontos (Cat. nºs 233 e 234), classe de ânforas pequenas com conexões com o Grupo de Leagro (cf. BOARDMAN, 1997a, p.150). Nos três casos, ocorrem representações com quatro personagens, em que o grupo central movimenta-se *à esquerda* e está *flanqueado por arqueiros*³⁸. No mesmo período, entre 500 e 480 a.C., um artesão anônimo criou o esquema IIIB, em que *Ájax e Aquiles* são recebidos por um *hoplita* (Cat. nº 245). Trata-se de um desenvolvimento do esquema anterior: o grupo central movimenta-se, também, *à esquerda*, mas está *flanqueado por dois pares de hoplita e arqueiro*.

O esquema IV, em que *Ájax está chegando* com o corpo de Aquiles *a casa*, foi criado na mesma época, cerca de 540 a.C., por dois artesãos, o Pintor do Camelo e o Pintor Exécias³⁹. O Pintor do Camelo iniciou o esquema IVA, em que *Ájax e Aquiles* são recebidos por um *idoso* (Cat. nº 164A). Em todas as composições, o grupo central movimenta-se *à esquerda* e, por isso, o idoso o recebe sempre nesse lado. As composições variam segundo o número de personagens envolvidos. Quando há *cinco personagens* envolvidos, o grupo central está flanqueado pelo *idoso* e um par formado por *arqueiro e jovem* (Cat. nº 164A) ou por *hoplita e arqueiro* (Cat. nº 201); havendo

³⁸ Essas composições são as mesmas de algumas do esquema IVB, em que figuram uma ou duas personagens femininas. Compare, por exemplo, a ânfora do Grupo de Leagro com a do Pintor de Londres B235 (Cat. nº 181); a primeira do Pintor de Michigan com a de um artesão anônimo (Cat. nº 210) e a segunda com a do Pintor do Vaticano 365 (Cat. nº 168). Elas só se diferenciam pelo fato de, no primeiro caso, uma mulher ocupar o lugar do arqueiro à esquerda na condição de recebedora do grupo central, e, nos outros dois, duas mulheres estarem nos lugares dos arqueiros. Essas semelhanças trazem duas implicações importantes: uma no sentido de fortalecer a identificação dessas cenas envolvendo somente guerreiros com a *chegada ao acampamento*, e outra no de mostrar influências no interior mesmo da tradição dos artesãos, uma vez que os artesãos do esquema III têm contato entre si e podem ter se inspirado nas composições do esquema IV, que são mais antigas de dez a trinta anos.

³⁹ Não é possível determinar qual dos dois o fez primeiro; o Pintor do Camelo é apresentado antes simplesmente pelo fato de ser um dos companheiros do Pintor Lido, que esteve em atividade entre 560 e 540 a.C. (cf. BOARDMAN, 1997a, p. 52-54); enquanto que o Pintor Exécias esteve em atividade entre 545 e 530 a.C. (cf. BOARDMAN, 1997a, p. 56-58).

quatro personagens, flanqueiam o grupo central o *idoso* e um *arqueiro* (Cat. n^{os} 180 e 219), ou o *idoso* e uma *mulher* (Cat. n^{os} 184, 198, 204, 209 e 213)⁴⁰.

O Pintor Exécias iniciou o esquema IVB, em que Ájax e Aquiles são recebidos por uma *mulher* (Cat. n^o 166). Nessas composições, o *grupo central* movimenta-se, na maioria das vezes, à *esquerda*, e, por vezes, à *direita*; a *mulher* que o recebe aparece, assim, tanto numa como noutra posição, sem que se estabeleça um padrão. As composições variam, como no esquema anterior, segundo o número de personagens envolvidos. Quando há *três personagens*, a *mulher está sozinha* recebendo o grupo central (Cat. n^{os} 166, 228, 236, 241, 242 e 243). Havendo *quatro personagens*, a *mulher* flanqueia o grupo central com vários outros personagens: *outra mulher* (Cat. n^{os} 168, 175, 190, 207, 210, 222, 226 e 238), um *hoplita* (Cat. n^{os} 176, 205, 212 e 227), um *arqueiro* (Cat. n^{os} 181, 187, 191, 195 e 230), o deus *Hermes* (Cat. n^o 197), e um *idoso* (Cat. n^{os} 220, 223 e 240). Com *cinco personagens*, a *mulher* pode estar: a) à esquerda, *sozinha*, com *hoplita e arqueiro* à direita (Cat. n^{os} 182, 183 e 185) ou com *arqueiro e idoso* (Cat. n^o 189); b) à direita, *acompanhada* de um *homem*, com *arqueiro* à esquerda (Cat. n^o 192), ou *acompanhada* de um *arqueiro*, com outro *arqueiro* à esquerda (Cat. n^o 221). As composições com *seis personagens* são as menos padronizadas; os únicos elementos repetitivos são: o grupo central sempre flanqueado por dois personagens de cada lado e a *mulher* sempre *acompanhada*. São apenas quatro casos: nos três primeiros, ela está à esquerda e, no último, à direita. Ela pode estar acompanhada de: um *homem*, com *hoplita e jovem* do outro lado (Cat. n^o 206); um *arqueiro*, com *arqueiro e hoplita* do outro lado (Cat. n^o 216); um *idoso*, com *hoplita e arqueiro* do outro lado (Cat. n^o 217); e uma *outra mulher*, com *mulher e jovem* do outro lado (Cat. n^o 244)⁴¹.

⁴⁰ Os artesãos do Círculo do Pintor de Antímenes foram os que mais representaram esse esquema: três de nove ocorrências, sempre com o motivo *idoso e mulher* (Cat. n^{os} 184, 198 e 213).

⁴¹ Quem mais se interessou por esse esquema foram os contemporâneos, o Pintor de Antímenes e seu círculo (Cat. n^{os} 182, 183, 185, 195, 197 e 212) e o Grupo de Leagro (Cat. n^{os} 187, 216, 217, 223 e 228). O Pintor de Antímenes está ligado, por sua maneira de narrar, aos pintores do Grupo E, e, por extensão, ao Pintor Exécias. O Grupo de Leagro tem uma predileção por hídria e, ao trabalhar com uma forma que lembra a do Pintor de Antímenes, demonstra algum tipo de relação com esse pintor (cf. BOARDMAN, 1997a, 109-111). A predileção pelo tema, iniciado pelo Pintor Exécias, e as ligações entre o Pintor de Antímenes e o Grupo de Leagro permitem supor que esses últimos receberam alguma influência do Pintor Exécias. Acrescente-se a isso as observações feitas por Mary B. Morre a respeito da

Existem cinco representações, do esquema IV, que são tanto diferentes das anteriores, quanto entre si; não permitindo, assim, um agrupamento. Nessas *outras representações*, o grupo central movimenta-se à *esquerda* e pode ser recebido por: a) um *jovem*, com um *arqueiro* e a deusa *Atena* do outro lado (Cat. nº 164B); b) um *homem*, com uma *mulher* do outro lado (Cat. nº 167), ou um *homem sozinho* (Cat. nº 237); c) um *hoplita*, acompanhado de *arqueiro* e dois *hoplitas*, com uma *mulher* e dois *hoplitas* do outro lado (Cat. nº 179); d) um *arqueiro*, com uma *mulher* (Cat. nº 194) ou com um *idoso* do outro lado (Cat. nº 215); e) uma *mulher*, com um *carro* e um *hoplita* entre ela e o grupo central (Cat. nº 239). Há, ainda, uma outra representação em que o grupo central movimenta-se à *esquerda* e é recebido pelo deus *Hermes*, com um *hoplita* do outro lado (Cat. nº 208). Trata-se de uma cena de *chegada*, mas não há como determinar o local da mesma, que pode ser tanto o *acampamento* (esquema III), quanto um *outro lugar* qualquer.

Devido ao estado fragmentário dos vasos, duas representações permanecem *incertas*. No primeiro, um fragmento de cálice de um artesão anônimo (Cat. nº 169), aparecem apenas partes de *Ájax*, perna esquerda e escudo chanfrado, e de *Aquiles*, braço direito, cabeleira e escudo chanfrado, voltados à *direita*. A posição da perna de *Ájax* ainda levemente flexionada e a do braço de *Aquiles* com a mão rente ao chão permitem supor que *Ájax* está *acabando de levantar o corpo* de *Aquiles*, o que inscreveria esse vaso no esquema IA. No segundo, uma enócoa fragmentária do artesão da Classe de Altemburgo (Cat. nº 200), aparecem apenas as partes superiores de quatro personagens: *Ájax* e *Aquiles* movimentando-se à *esquerda*, e uma *mulher* à direita, acompanhada de um *arqueiro*. Não é possível, portanto, determinar quem *recebe* o grupo central; a presença da *mulher*, entretanto, indica que é uma cena de *chegada a casa*.

O *grupo central* é composto de *Aquiles*, o *carregado*, e de *Ájax*, o *carregador*. *Ájax* e *Aquiles* são, geralmente, representados em *trajes guerreiros*. *Aquiles* está *nu* em oito casos (Cat. nºs 160A-B, 162, 163A-B, 193, 199, 225, 232 e 248), e *Ájax* *seminu* em dois casos (Cat. nºs 160A-B e 248) e *nu* em um (Cat. nº 163A-B). Das oito vezes em que *Aquiles* está *nu*, em seis, ele é representado com uma *longa cabeleira* penteada com *mechas regulares* (Cat. nºs 160A-B, 162, 163A-B, 193, 199 e 225); motivo presente,

influência de Exécias sobre seus contemporâneos (MOORE, 1980, p. 427-429) e as de Dietrich von Bothmer acerca da influência do mesmo pintor sobre Eufrônio (VON BOTHMER, 1992, p. 17).

ainda, quando porta traje guerreiro (Cat. n^{os} 161, 195, 214, 218 e 224). Ájax também é representado com essa cabeleira: três vezes em par com Aquiles (Cat. n^{os} 160A-B, 225 e 248)⁴² e uma vez sozinho (Cat. n^o 186). O *elmo* de Aquiles aparece, três vezes, envolto por uma *coroa de mirto* (Cat. n^{os} 166, 177 e 196), e o de Ájax, uma vez (Cat. n^o 196). Uma característica particular de Aquiles é a representação de seu *eídolon* (Cat. n^{os} 187, 190 e 214).

Em quase todos os casos, eles portam seus *escudos*, que são, na maioria das vezes, *chanfrados*. Os escudos são *redondos* somente quatro vezes (Cat. n^{os} 191, 197, 199 e 238); dentre as quais, apenas uma vez com Aquiles (Cat. n^o 197), caso único em que o artesão Maneira do Pintor de Antímenes quis representar os escudos de ambos redondos. O *escudo chanfrado* é, enfaticamente, uma característica do grupo central; pois, aparece uma só vez com um personagem secundário, o *hoplita* que *recebe* o grupo central na ânfora de um artesão do Círculo do Pintor Exécias (Cat. n^o 179)⁴³. Os escudos não são representados em poucos casos (Cat. n^{os} 160A-B, 161, 162, 163A-B, 225, 232 e 248); na maioria deles, Aquiles está *nu*, despido de sua armadura, exceto em um (Cat. n^{os} 161). Três vezes Ájax tem escudo e Aquiles não (Cat. 164A-B, 199 e 205), e uma vez, o contrário (Cat. 218).

Os escudos costumam ter *emblemas*. Os *motivos* são bastante diversos e receberam atenção diferenciada dos artesãos, uma vez que os representaram com maior ou menor frequência. Pela disposição do carregador e do carregado, os escudos portados por Ájax são os únicos mostrados de frente, permitindo, facilmente, a identificação dos emblemas, que são: a) *dupla flor de lótus* (Cat. n^o 164A), b) *águia e serpente* (Cat. n^{os} 164B, 208 e 216), c) *águia e pantera* (Cat. n^o 177A), d) *pantera* (Cat. n^{os} 165 e 170), e) *cabeça de pantera* (Cat. n^{os} 174, 188, 229 e 235), f) *cabeça de pantera entre águias* (Cat. n^o 166), g) *cabeça de pantera entre leões* (Cat. n^{os} 171 e 177A), h) *cabeça de pantera entre serpentes* (Cat. n^{os} 201 e 214), i) *cabeça de pantera entre raios* (Cat. n^{os} 209, 210 e 240), j) *cabeça de pantera entre círculos brancos* (Cat. n^{os} 213 e 228), k) *rosácea entre serpentes* (Cat. n^{os} 167, 181, 185, 212, 241 e 242), l) *rosácea entre raios*

⁴² No fragmento de cálice do Pintor Dúris (Cat. n^o 248), não aparece a cabeça de Aquiles, mas é provável que Aquiles tenha sido representado com esse motivo; como, por exemplo, no cálice por um artesão à sua Maneira (Cat. n^o 85).

⁴³ Em uma outra vez, outros personagens aparecem com o escudo chanfrado (cf. Cat. n^o 199); mas, nesse caso, são Neoptólemo e Menelau, o primeiro em duelo com Enéias e o segundo com Páris, compondo, na verdade, outras cenas.

(Cat. n^{os} 172, 189, 207, 243, 245 e 247), m) *rosácea entre águias* (Cat. n^o 182), n) *rosácea entre bolas brancas* (Cat. n^o 205), o) *rosácea entre flores* (Cat. n^o 219), p) *galos brigando* (Cat. n^o 168), q) *serpente e leão* (Cat. n^o 175), r) *bola(s) branca(s)* (Cat. n^{os} 183, 184, 204 e 206), s) *bola branca entre serpentes* (Cat. n^{os} 194, 227 e 246), t) *bola branca entre águias* (Cat. n^{os} 211 e 239), u) *bola branca entre raios* (Cat. n^{os} 230 e 233), v) *golfinhos* (Cat. n^o 197), x) *Gorgóneion entre pares de panteras* (Cat. n^o 217), y) *Gorgóneion entre rosáceas* (Cat. n^o 226), z) *águia entre serpentes* (Cat. n^o 223). Os emblemas dos escudos portados por Aquiles são difíceis de serem observados; pois, quando chanfrados, são representados, invariavelmente, de perfil. Nos casos em que a observação é possível, os emblemas são: a) *pantera* (Cat. n^o 166), b) *Gorgóneion* (Cat. n^{os} 167, 170, 173, 177A e 214), c) *cabeça de leão* (Cat. n^o 177B), d) *máscara de sileno* (Cat. n^{os} 183, 184, 185, 208, 212, 219 e 228), e) *bola(s) branca(s)* (Cat. n^{os} 189, 194, 198, 204, 207, 215, 230, 234 e 245), f) *guirlanda de hera* (Cat. n^o 211), g) *círculos com ponto e estrelas* (Cat. n^o 216), h) *cabeças de pantera* (Cat. n^o 218).

O grupo central é representado *sozinho* em quase um quarto dos casos⁴⁴; entretanto, na maioria das vezes, ele está acompanhado de *personagens secundários*, que podem ser: a) *guerreiros*: arqueiro (Cat. n^{os} 164A-B, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 191, 194, 195, 200, 201, 215, 216, 217, 219, 221, 230, 233, 234 e 245) e hoplita (Cat. n^{os} 165, 176, 179, 182, 183, 185, 192, 193, 196, 199, 201, 205, 206, 208, 212, 214, 216, 217, 218, 224, 227, 229, 232, 239 e 245); b) *divindades*: Atena (Cat. n^{os} 164B e 232) e Hermes (Cat. n^{os} 197 e 208); c) *não guerreiros*: idoso (Cat. n^{os} 164A, 180, 184, 198, 201, 204, 209, 213 e 219), mulher (Cat. n^{os} 166, 168, 175, 176, 181, 182, 183, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 195, 197, 205, 206, 207, 210, 212, 217, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 230, 236, 238, 240, 241, 242, 243 e 244), jovem (Cat. n^{os} 164A-B, 206 e 244), homem (Cat. n^{os} 167, 192, 206 e 237) e outra mulher (Cat. n^{os} 168, 175, 190, 207, 210, 222, 226 e 238).

A representação dos *personagens guerreiros* é bastante equilibrada; pois, *arqueiro* e *hoplita* são representados vinte e cinco vezes cada um, aparecendo em quarenta e quatro⁴⁵ dos oitenta e nove vasos. As *divindades* também têm representação balanceada, apesar de aparecerem poucas vezes. Entre os *personagens não guerreiros*, o *idoso* e a *mulher* estão em destaque. O *idoso* é representado nove vezes e a *mulher* trinta

⁴⁴ Cf. os vasos listados nos esquemas IA e IIA.

⁴⁵ Em seis casos, eles são representados no mesmo vaso (Cat. n^{os} 182, 183, 185, 201, 217 e 245).

e seis. Eles jamais são designados por inscrições; não estão, todavia, no anonimato absoluto; pois, aparecem em correspondência com Peleu e Tétis, nas cenas de armamento e de partida, são o *pai* e a *mãe* do guerreiro morto. A *outra mulher* também tem representação expressiva, oito vezes; já o *jovem* e o *homem* são pouco representados, quatro vezes cada um.

Os *gestos* realizados pelos personagens não guerreiros são variados, porém, recorrentes. O *idoso* aparece, na maioria das vezes, *inerte* (Cat. n^{os} 164A, 189, 198, 204, 209, 213, 220, 223 e 240); algumas vezes realiza um gesto que acompanha a *emissão da palavra* (Cat. n^{os} 180, 201, 215 e 217) e, em outras, tem a *mão na cabeça* (Cat. n^{os} 184 e 219). A *mulher* aparece, na maioria das vezes, realizando um gesto que acompanha a *emissão da palavra* (Cat. n^{os} 166, 167, 168, 184, 194, 205, 207, 209, 212, 217, 220, 221, 223, 227, 228, 236, 238, 241, 242 e 243) e, em outras, ela pode estar *balançando os braços* (Cat. n^{os} 175 e 213), com os *braços envoltos* (Cat. n^{os} 176, 206, 216, 222, 230, 240 e 244), ou ter *a(s) mão(s) na cabeça* (Cat. n^o 179, 182, 183, 185, 189, 192, 198, 204 e 210) *no peito* (Cat. n^{os} 187, 190 e 191), *envolta pelo manto* (Cat. n^o 197)⁴⁶. O *jovem* está sempre *inerte* (Cat. n^{os} 164A-B, 206 e 244). Das quatro vezes em que o *homem* é representado, em uma realiza um gesto que acompanha a *emissão da palavra* (Cat. n^o 167), e, nas outras, está *inerte* (Cat. n^{os} 192, 206 e 237). A *outra mulher* só aparece nas cenas em que flanqueia o grupo central com a mulher, mãe do guerreiro. Quando está *parada*, pode realizar um gesto que acompanha a *emissão da palavra* (Cat. n^{os} 168, 207 e 238), ter *a(s) mão(s) na cabeça* (Cat. n^{os} 175, 210 e 226), *no peito* (Cat. n^o 190), ou *envolta pelo manto* (Cat. n^o 222).

4.3 Síntese

Assim como nos capítulos anteriores, as análises iconográficas das cenas de Sarpédon e de Aquiles demonstram estarem suas composições ligadas, em primeiro lugar, à tradição dos artesãos. Na cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, fica evidente como, no interior da própria tradição artesã, as composições surgem em um momento e influenciam por um tempo; para, em seguida, serem reformuladas, passando as novas a dominarem em outro momento. Na cena de *Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon*, a relação com a tradição artesã é ainda mais patente, pelo fato de os artesãos adaptarem, para um tema novo, os esquemas criados para a cena de Aquiles.

⁴⁶ Em dois casos, não é possível determinar seus gestos (Cat. n^{os} 195 e 239).

Essas constatações indicam, mais uma vez, que, mais importante do que perguntar pelas relações das representações dos artesãos com a tradição literária, é necessário colocar o foco na própria tradição artesã, verificando os esquemas iconográficos que elaborou para cada uma delas.

CAPÍTULO 5. A GUERRA DE TRÓIA NO IMAGINÁRIO ATENIENSE

A guerra esteve presente em, praticamente, toda a história da Grécia antiga. A História que nasce com Heródoto, no século V a.C., é a história de uma guerra, a guerra entre os gregos e os persas. Tucídides, logo em seguida, dedica seu esforço na tentativa de esclarecer as razões da guerra entre Atenas e Esparta e, na tentativa de demonstrar ser essa guerra a maior de todas, passa em revista todas as anteriores. Nos poemas mais antigos de que se tem notícia, a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, o poeta canta, em seus versos, a guerra que permanecerá, de maneira marcante, na memória dos gregos por toda a sua história: a Guerra de Tróia. Em torno desse tema, formou-se o *Ciclo Épico*, o conjunto literário que conta essa guerra do início ao fim.

Evento fundamental para os gregos antigos, a Guerra de Tróia é matéria de dúvidas para grande parte dos arqueólogos, historiadores e helenistas atuais que questionam a veracidade de seu acontecimento, ao menos como relatado pela tradição literária (cf. CARLIER, 1999; DE ROMILLY, 1999; DUCREY, 1999). Mesmo partilhando desse questionamento, o foco de minha atenção não recai nem na historicidade da Guerra de Tróia, nem em sua história propriamente dita, mas no significado atribuído a ela pelos atenienses nos séculos VI-V a.C. em suas representações iconográficas.

Meu interesse volta-se para o lugar da guerra no imaginário ateniense. Por imaginário, entendo o sistema de representações coletivas, isto é, o conjunto de idéias e de valores próprios da sociedade ateniense. Esse imaginário expressa-se, como qualquer outro, por discursos, imagens, ritos, práticas, performances. Ele comporta mitos, crenças, conceitos; constrói identidades e exclusões; divide e aponta, no social, semelhanças e diferenças (cf. BACZKO, 1985).

Se, nesse sentido, afirmo ser a Guerra de Tróia um elemento constitutivo do imaginário ateniense nos séculos VI-V a.C.; remeter sua iconografia às representações dos atenienses sobre a atividade guerreira em seu próprio tempo; serem suas imagens pintadas manifestações da imagem que a cidade de Atenas faz de si mesma em relação à guerra; e ser a Guerra de Tróia um acontecimento presente na memória coletiva dos atenienses, no qual a cidade fundamenta seus valores, sua sociedade e os respectivos papéis sociais de seus cidadãos; é por entender haver uma relação entre imagens e

sociedade e serem as imagens construções do imaginário social, que permitem uma aproximação às representações coletivas.

Ao afirmar que a Guerra de Tróia está na memória coletiva dos atenienses, quero dizer que ela é um de seus conteúdos essenciais, ou seja, um conjunto de imagens do passado, que a sociedade ateniense conserva e reconhece enquanto elemento significativo da sua história; conjunto que, na realidade, é o resultado de um constante trabalho de seleção e de reconstrução do próprio passado, a partir das experiências do presente¹.

5.1 Guerra e sociedade

Essa concepção implica haver uma estreita relação entre guerra e sociedade. Todavia, nem sempre esses dois temas estiveram associados; por isso, um balanço historiográfico, ainda que breve, faz-se necessário.

A historiografia da guerra passou, no século XX, por uma transformação. Conforme Yvon Garlan (1999b), essa mudança deveu-se a um olhar para o mundo contemporâneo, um mundo marcado pela guerra, por conflitos envolvendo libertações nacionais e causas sociais, pelo desenvolvimento das forças de destruição, pela ameaça permanente de uma catástrofe nuclear. Essas marcas levaram os historiadores a considerar seriamente o fato militar em todas as suas implicações e a pensar a história de maneira diferente.

No caso da história militar grega, os historiadores abandonaram os métodos essencialmente descritivos e se voltaram para uma reflexão temática e problemática da guerra, desembocando em uma *sociologia da guerra*. No final da Segunda Guerra Mundial, Hilda Lockhart Lorimer (1947) deu o primeiro impulso rumo a uma história sociológica da guerra na Grécia antiga, ao estabelecer relações entre armamento e sociedade. Com isso, ela questionou a idéia, construída sobre as fontes escritas, de que a evolução do armamento e das táticas de combate deu-se por uma “revolução dos hoplitas”, argumentando, sobretudo a partir dos dados arqueológicos, ter havido, ao contrário, uma evolução relativamente lenta do armamento e do modo de combate, conjugada com a das práticas sociais.

Logo depois, nos anos que se seguiram ao fim da guerra, André Aymard (1967) realizou, na perspectiva teórica da escola historiográfica dos *Annales*, seminários

¹ Para esse conceito de memória coletiva, veja-se Maurice Halbwachs (2006).

temáticos sobre os reféns, o saque, os mercenários, a vitória, a derrota, e tantos outros que demonstravam uma sociologia da guerra na Antiguidade Clássica. Ele formou toda uma geração de pesquisadores, que, a partir dos anos sessenta, dedicaram-se, na linha de pesquisa aberta por ele, a estudar não mais *as* guerras, mas *a* guerra, entendida agora como um *fenômeno* social, econômico, religioso, cultural etc., em sua “longa duração”, isto é, sua *permanência* na História (cf. GARLAN, 1999b).

Significativas e marcantes, nessa direção, foram as conferências proferidas, em 1965, no Centro Louis Gernet, em Paris, na França, dedicadas aos *Problemas da guerra na Grécia antiga*, onde, sob a direção de Jean-Pierre Vernant, uma grande equipe de especialistas dedicava-se a estudar a guerra, partilhando a idéia de que, para os gregos da época clássica, ela era natural. Essa concepção decorre do fato de que os gregos organizados em pequenas cidades, orgulhosas de sua independência e desejosas em afirmar sua supremacia, viam, na guerra, a expressão normal da rivalidade que preside as relações entre seus Estados, sendo que a paz, isto é, momentos de tréguas, inscreviam-se como tempos perdidos na trama dos conflitos. Adeptos de uma abordagem antropológica e histórica, que buscava compreender as relações entre guerra e sociedade, partilhavam da compreensão de que essa presença, natural e necessária da guerra, não se constituía, na vida social grega, em um domínio à parte, com suas instituições, seus valores, sua ideologia, mas que, antes, confundia-se com a vida comunitária do grupo, tal qual ela exprime-se nas estruturas do Estado. Portanto, a guerra não está apenas submissa à cidade, a serviço da política, ela é a própria política, identificando-se, assim, com a cidade, pois o papel do guerreiro coincide com o de cidadão, ou seja, ele manifesta-se como guerreiro, uma vez que ele é um agente político com o poder de decidir as questões comuns do grupo (cf. VERNANT, 1999).

5.2 Guerra e religião

A abordagem sociológica, portanto, concebe a guerra como um fenômeno que abrange todas as dimensões da realidade - humana, política, econômica, social e cultural-; foram, porém, os aspectos políticos da guerra que receberam maior atenção. Com o passar do tempo, outros elementos foram ganhando espaço no interesse da historiografia.

Na França, em 1999, inúmeros estudos sobre guerra e sociedade no mundo grego na época clássica² dispensaram boa parte da atenção à dimensão religiosa da guerra. Madeleine Jost (1999a) postula, por exemplo, que a relação entre guerra e religião é mais ampla que o simples estudo dos ritos, pois engloba tanto o papel da religião no desencadeamento ou na suspensão dos combates, como a repercussão da guerra sobre a religião; o que é um importante aspecto da relação entre guerra e sociedade na época clássica. Em outro estudo, Jost (1999b), além de apresentar as divindades atuantes na esfera da guerra, destaca que os gregos sentiam-se fortemente ligados aos imperativos religiosos e que havia, no plano das crenças, uma grande estabilidade na concepção das relações entre as divindades e os homens em situações de guerra.

Louise Bruit-Zaidman (1999), de igual maneira, entende que, na relação entre guerra e religião, é necessário considerar não apenas as instituições religiosas e os ritos, mas, também, as representações que estruturam o imaginário social. Considerando permitirem essas representações a compreensão da natureza e da significação das práticas religiosas, Bruit-Zaidman destaca que os deuses permeiam todos os aspectos da vida social, todas as atividades, privadas ou públicas, da vida dos cidadãos, inclusas aí, a concepção e a realização da guerra.

Jean-Pierre Vernant (1996b; 1996d) já havia realizado, nesse sentido, alguns estudos sobre o tema morte na Grécia arcaica, o *ideal heróico da bela morte*, o qual eu entendo ser o fundamento da concepção da atividade guerreira dos atenienses nos séculos VI-V a.C.. A idéia de bela morte, segundo ele, refere-se ao conjunto de representações e de valores atribuídos à morte, que orienta a maneira de ser e de agir do guerreiro³.

Em Homero, a bela morte designa o jovem guerreiro que, na flor da idade, na plenitude de sua virilidade, morre, corajosamente, valentemente, em batalha:

Tudo fica bem ao homem novo

² Esse foi o tema dos concursos *CAPES* – Certificat d’aptitude au professorat de l’enseignement secondaire (Certificado de habilitação à docência no ensino médio) e *Agrégation* (Admissão ao cargo de professor universitário), para as áreas de Geografia e de História no ano de 1999. Foi nessa ocasião que foram re-editadas as já clássicas obras de Jean-Pierre Vernant (1999) e de Yvon Garlan (1999a; 1999b).

³ Valor refere-se à maneira de ser ou de agir que um indivíduo ou uma coletividade reconhecem como ideal e que torna desejáveis ou estimáveis os indivíduos, os grupos ou as condutas a que ele é atribuído (cf. FERREÓL, 2007, p. 108).

chacinado na guerra, quando jaz golpeado pelo bronze afiado.

Morto embora esteja, tudo nele é belo, tudo o que está à vista.

(*Ilíada* XXII. 71-73).

A idéia de bela morte remete, portanto, a um *ideal heróico*, no qual essa maneira de morrer confere ao guerreiro morto uma iniciação ao conjunto de qualidades, prestígios e valores pelos quais, ao longo de suas vidas, *os melhores*, aqueles que compõem a elite heróica, entram em competição.

Aquiles, o melhor dos Aqueus (*Ilíada* II. 769), e Heitor, o melhor entre os Troianos (*Ilíada* VI. 477), são os representantes máximos desse ideal no poema. Aquiles escolhe uma vida breve que trará a “glória imperecível”, em detrimento de uma vida longa sem ela (*Ilíada* IX. 410-416); Heitor, mesmo convencido de que perecerá diante de Aquiles, deseja, em sua condição de guerreiro, transformar sua morte em “glória imperecível” (*Ilíada* XXII. 304-305).

A bela morte, dessa maneira, eleva o guerreiro, ameaçado pela morte a desaparecer, a ser esquecido, a um estado de glória. A busca por essa glória reveste-se de pleno sentido em uma cultura em que cada um existe em função dos outros, ou seja, sob os olhos e pelos olhos dos outros, na qual a reputação, o renome, é tudo o que conta para uma pessoa. Se a morte é o esquecimento; existir, ao contrário, é, seja vivo ou morto, encontrar-se reconhecido, estimado, honrado, em suma, glorificado.

O guerreiro, nesse estado, ainda que fisicamente morto, permanece vivo. Tido entre os melhores, como herói, ele passa a ser objeto de um canto de louvor, de um relato de seus feitos, de seu destino glorioso. Exaltado, o herói é inscrito na memória social, passando a viver na lembrança de todos que o admiram.

A glória imperecível que o herói adquire abre-lhe, também, o acesso a uma inalterável juventude. A beleza excepcional do corpo juvenil, sua virilidade, seu vigor, sua força, permanece manifesta justamente ali no cadáver inerte e sem vida.

Assim, o ideal heróico, segundo Vernant (1996c; 2001), constitui uma das respostas que os gregos elaboraram face ao problema do declínio inexorável das forças, do envelhecimento contínuo, da fatalidade da morte. Essa idealização da morte é, portanto, a tentativa heróica de não cair na obscuridade do esquecimento, de se fundir na massa indistinta dos anônimos, de afastar o horror do caos, do informe, da falta de sentido, e de afirmar a permanência social desta individualidade humana que, por natureza, deve, necessariamente, desaparecer. Eis a solução que o ideal heróico dá à condição humana: encontrar na morte o meio de ultrapassar essa condição, vencer a

morte pela própria morte, dando a ela um sentido que não tem, pois a morte, quanto a isso, é totalmente desprovida.

Essa concepção do ideal heróico da bela morte inscreve a atividade guerreira na esfera religiosa. Conforme Arnold van Gennep (1909), todo indivíduo passa, no curso de sua vida, por vários estatutos sociais, com transições marcadas por *ritos de passagem*, elaborados diversamente pelas sociedades. O nascimento é a ocasião do primeiro deles, a vinda ao mundo. O período de crescimento é, geralmente, dividido em vários estágios, como a infância, a adolescência e a juventude. Entretanto, é o acesso à vida adulta que, frequentemente, vem acompanhado de ritos, chamados de *ritos de iniciação*. Através desses ritos, por exemplo, o homem e a mulher tornam-se esposo e esposa; a mulher torna-se mãe; o homem, um guerreiro. A morte é, certamente, o último rito de passagem, pelo qual se confere ao defunto as novas propriedades, que permitirão os contatos futuros com o mundo dos vivos. Segundo van Gennep, todos esses ritos decompõem-se em categorias secundárias, que se realizam em três fases: a de *agregação*, na qual o indivíduo adquire um novo estatuto; a de *margem*, na qual o indivíduo está entre dois estatutos; a de *separação*, na qual o indivíduo sai de seu estado anterior.

Os três momentos nodais da atividade guerreira, o armamento e a partida do guerreiro, os duelos e o retorno do guerreiro morto em batalha, são *ritos de passagem*. No primeiro, realiza-se um *rito de iniciação*, no qual o jovem grego adquire o *estatuto de guerreiro*. No segundo, o guerreiro encontra-se em uma fase de *latência*, pois ao mesmo tempo em que já foi admitido como *guerreiro*, ainda não é, necessariamente, um *herói*, uma condição que dependerá de sua performance. Por fim, no terceiro, realiza-se um *rito de separação*, no qual o guerreiro sai do estatuto de *cadáver* e passa ao de *belo morto*.

5.3 A guerra envolve toda a cidade

São as relações estabelecidas entre guerra e sociedade e guerra e religião que permitem afirmar estar toda a sociedade ateniense envolvida com a guerra. Em todos os três momentos nodais da atividade guerreira, o *armamento e a partida do guerreiro*, os *duelos* e o *retorno do guerreiro morto em batalha*, participam as categorias essenciais dessa sociedade: os *guerreiros*, hoplitas, arqueiros e cavaleiros; e os *não guerreiros*, homens, mulheres, idosos e jovens. Os *papéis sociais* desempenhados por cada uma

dessas categorias devem ser apreendidos, portanto, no contexto da sociedade ateniense e de seu imaginário.

5.3.1 O armamento e a partida do guerreiro

Na cena de armamento, os esquemas iconográficos colocam em primeiro plano um *guerreiro* e uma *mulher*, sua mãe, que lhe entrega sua *armadura*. Apesar de ser de natureza guerreira, e voltada, primeiramente, para o guerreiro, esta é única cena em que um personagem não guerreiro, a mulher, compõe, com tanto destaque, o grupo central. Ela está presente em todas as imagens, portando a panóplia do guerreiro. A mulher tem, portanto, uma função essencial: a de fazer de seu filho um guerreiro, ou seja, ela realiza um rito de passagem através do qual seu filho é admitido como guerreiro. Ao fazerem dos homens guerreiros, “as mulheres dão guerreiros à cidade” (LISSARRAGUE, 1984, p. 42).

Com vistas a ressaltar o significado e as implicações dessa função da mulher⁴, faço um contraste com os ritos realizados na *efebia*. A efebia está relacionada à equivalência entre tornar-se cidadão e tornar-se guerreiro (cf. BRUI-ZAIDMAN, 1999). Na efebia primitiva, de datação incerta, a entrada na idade adulta e na vida cidadina supunha que o jovem grego fosse capaz de defender a cidade. Assim, a *efebia* era, ao mesmo tempo, uma iniciação à vida guerreira e uma confirmação da integração do guerreiro no grupo político. A efebia foi integrada na cidade de Atenas na festa da Apatúria, que marcava o momento da vida do jovem ateniense, no qual ele era admitido na fratria de seu pai, o qual jurava ser seu filho um legítimo ateniense. O mito destinado

⁴ O papel da mulher na Grécia antiga, sobretudo no contexto da guerra, ainda é matéria debatida e inconclusa. Dyfri Williams (1983), por um lado, em um estudo dedicado aos problemas de interpretação da representação da mulher nos vasos atenienses, entende que a pintura desses vasos foi feita, essencialmente, a partir de uma visão masculina, na qual as atitudes sociais referentes às mulheres ecoam o preconceito preservado em outras fontes históricas. François Lissarrague (1991), por outro, trabalhando uma série de vasos áticos dos séculos VI-V a.C., entende ter tido a mulher ateniense, desse período, uma participação mais efetiva na guerra. Lissarrague destaca, quanto a isso, que, nas cenas de armamento, o lugar das mulheres é mais importante do que os documentos escritos nos fazem supor. Pois, frequentemente, é uma mulher que se encontra diante do guerreiro entregando-lhe sua armadura, o que significa que guerra não é um simples negócio de homens, ela concerne à cidade inteira, ela implica a participação das mulheres. No mesmo sentido vai o estudo de Pascal Payen (2004), que, a partir de fontes literárias e iconográficas, defende ter havido entre mulheres e homens um conjunto de interferências e de complementações, no respeito à função combatente.

a explicar essa festa a associa a um duelo entre um rei de Atenas e um da Beócia. Esse duelo, acontecendo em uma localidade fronteira, estabelece uma aproximação com o juramento do jovem efebo de proteger as fronteiras da cidade (cf. VIDAL-NAQUET, 1999).

Se na efebia, era o homem, o pai do efebo, que iniciava seu filho na condição de cidadão e de guerreiro, na cena do armamento, é a mulher, a mãe do guerreiro, que exerce essa função. Os artesãos, ao representarem a mulher nesse papel, não estão, provavelmente, retratando uma prática de sua época; porém, considerando serem as imagens portadoras de significados partilhados, essa representação indica a existência de concepções divergentes, na sociedade ateniense, em relação à participação das mulheres na esfera da guerra.

Os artesãos exprimem, ainda, outros *valores* da sociedade ateniense, relacionados tanto à vida cotidiana quanto à atividade guerreira. A representação de *Aquiles atrelando seus cavalos* tem uma importância fundamental para o guerreiro⁵. O cavalo, atrelado a um carro de guerra, é o complemento indispensável da panóplia heróica. Nenhum combatente pode ser tido como valoroso se não possui um ou mais cavalos (cf. SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981).

Nos esquemas I e II, a *armadura* do guerreiro ocupa o lugar central. A armadura é, ao mesmo tempo, o complemento do guerreiro e o prolongamento de seu corpo (MONSACRÉ, 1984). No campo da atividade guerreira, o corpo e a armadura partilham uma série de propriedades. Semelhante a uma segunda pele, a armadura é adaptada, ajustada e unida às partes do corpo que ela protege. Essa estreita correspondência entre o corpo do guerreiro e a armadura, além do fato de que ela é a primeira condição para o combatente ser eficaz, serve para sublinhar as qualidades físicas do guerreiro. Bem ajustada ao corpo do guerreiro, a armadura é o seu duplo. A armadura é, de certa maneira, o próprio guerreiro. Não há uma fronteira nítida entre as qualidades propriamente individuais de um guerreiro e aquelas de sua armadura. De certo modo, a armadura, sendo igual ao guerreiro, encarna em si mesma os sinais reconhecíveis de sua potência.

Assim são Aquiles e sua armadura, terrificando seus adversários:

Aos Troianos deslassou os membros o pávido tremor,
apavorados, quando viram o Pelida de pés velozes

⁵ Cf. Cat. nº 3 para a cena do armamento e Cat. nº 47 para a de partida.

refulgente nas suas armas

(*Iliada* XX. 44-46).

No primeiro esquema iconográfico, várias imagens contém, no seu centro, a mulher entregando ao guerreiro um *escudo chanfrado encimado por um elmo*⁶. O escudo chanfrado, segundo um código iconográfico, remete à idéia de heroísmo⁷. E elmo e escudo, assim dispostos, parecem representar uma sorte de duplo do guerreiro, um guerreiro ideal, do qual ele se revestirá para a guerra.

A mulher, Tétis, oferece, também, ao guerreiro, Aquiles, uma *coroa*, a qual dá à imagem uma significação simbólica; ela traduz a profecia de Tétis, relatada por Aquiles:

Na verdade me disse minha mãe, Tétis dos pés prateados,
que um dual destino me leva até o termo da morte:
se eu aqui ficar a combater em torno da cidade de Tróia,
perece o meu regresso, mas terei um renome imorredouro;
porém se eu regressar a casa, para a amada terra pátria,
perece o meu renome glorioso, mas terei uma vida longa,
e o termo da morte não virá depressa ao meu encontro
(*Iliada* IX. 412-413).

Assim, o escudo destina-se à guerra, enquanto a coroa à glória (cf. TOUCHEFEU-MEYNIER, 2000). Aquiles vai à guerra, portanto, como um herói destinado à glória imperecível⁸.

Os *emblemas* dos escudos tinham significados simbólicos, relacionados às atitudes com a quais o guerreiro pretendia atuar na guerra. No entanto, por falta de informações seguras, só se pode fazer conjecturas, e, assim mesmo, somente para alguns. A *pantera* se estiver associada a Dioniso, significa o *aspecto bestial e selvagem* da energia divina por ele inspirada (cf. LISSARRAGUE, 1987)⁹. O *gorgóneion*, a máscara

⁶ Cf. Cat. n^{os} 1, 4, 6, 8, 9 e 10.

⁷ Anthony M. Snodgrass (1967; 1986) defendeu a idéia de que esse escudo não tenha existido, sendo apenas uma criação iconográfica dos pintores do período geométrico, que permaneceu como um mecanismo favorito dos artistas gregos, para indicar que a cena foi tomada da épica heróica. John Boardman (1983), descontente com a opinião corrente de que esse escudo tem apenas um caráter mítico e heróico, a partir de um estudo mais detalhado da evolução de sua representação, cogitou a possibilidade de sua existência. Haiganuch Sarian (1989) defende sua existência, entendendo que se trata do escudo micênico.

⁸ Cf. Cat. n^o 11, e, também o n^o 22.

⁹ Cf. Cat. n^o 1.

da Górgona, pode significar o *furor da carnificina* (cf. VERNANT, 2006)¹⁰. A *serpente* está associada ao morto em várias cenas funerárias nos vasos do período geométrico, nas quais ela simboliza o morto, pintada sobre a estela ou habitando o túmulo (cf. GARLAND, 1985). À luz dessa associação, a serpente pode significar a *bela morte* à qual Aquiles está destinado¹¹.

A corporeidade humana é um fenômeno social e cultural, e o corpo está carregado de significados simbólicos, sendo, portanto, objeto de representações e imaginários (cf. LE BRETON, 2007). Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a relação do homem com o mundo é construída: as atividades perceptivas, a produção da aparência, as técnicas do corpo, o conjunto de gestos, a expressão dos sentimentos, etc.

A existência é, essencialmente, corporal. Os usos físicos que o homem faz de seu corpo dependem de um conjunto de sistemas simbólicos. Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência humana, seja no plano individual, seja no coletivo. Através do corpo, o homem, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com sua sociedade, apropria-se da vida e a traduz aos outros.

Os artesãos expressam a corporeidade de seus personagens através de vários artifícios iconográficos. Um deles é a representação do guerreiro *nu*, como um meio de fazer referência ao heroísmo, isto é, à *nudez heróica* (cf. BONFANTE, 1989)¹². Outro é a *longa cabeleira* do guerreiro. Os Aqueus são nomeados por Homero, em várias ocasiões, pelo epíteto de “Aqueus de longos cabelos” (cf. *Ilíada* IX. 45). O jovem guerreiro tinha uma longa cabeleira desde a idade da efebia, que eles tratavam com grande cuidado em momento de perigo, como o da guerra. Essa cabeleira estava associada à cabeleira da Górgona. A beleza viril do guerreiro, realçada por uma cabeleira longa, comporta, nessa associação, um aspecto aterrorizante, cujo efeito, no campo de batalha, é um sinal de vitória (cf. VERNANT, 2006). Na cena do armamento, a *longa cabeleira*, com seu *aspecto terrificante*, demonstra a concepção que o guerreiro

¹⁰ Cf. Cat. n^{os} 2, 15 e 28.

¹¹ Cf. Cat. n^{os} 33 e 34.

¹² Aquiles é representado *nu* ou *seminu* em várias imagens (Cat. n^{os} 3, 6, 7, 10, 11, 14, 17, 18, 21, 24, 30 e 38).

tem de si mesmo; nas cenas de duelo, implica o sentimento que pretende provocar em seus adversários¹³.

Os artesãos representam, do mesmo modo, os *sentimentos* dos personagens. Eles não chegam a mostrar Aquiles chorando em lágrimas, mas, apresentando-o *envolto pelo manto e cabisbaixo*¹⁴, retratam os sentimentos que provocam o choro e fazem derramar as lágrimas. No Aquiles entristecido e consternado, os artesãos exprimem um dos valores integrantes do guerreiro, o *choro* (cf. MONSACRÉ, 1984). A guerra é, por excelência, uma fonte lágrimas, uma vez que acarreta a morte. As lágrimas não são reservadas aos familiares dos guerreiros mortos em combate, os heróis também choram. Ao mesmo tempo em que aceitam o combate, no qual arriscam a própria vida sem algum temor, não permanecem insensíveis à perda de um amigo. Em Homero, todos os grandes heróis, por um motivo ou outro, choram. Aquiles ao ser informado da morte de Pátroclo, seu estimado amigo, chora desesperadamente, vertendo lágrimas escaldantes (*Ilíada* XVIII. 1-27). O guerreiro é herói tanto por sua coragem em face da morte, quanto por sua proximidade da dor. É essa *dor* de Aquiles que os artesãos representam em suas imagens. Mais uma vez é a mulher, Tétis, mãe de Aquiles, que se faz presente de maneira marcante *entregando* a nova armadura e *consolando* seu filho¹⁵.

Os demais personagens que acompanham o grupo central têm um papel menos destacado. A deusa *Atena* é a única divindade representada. O que a deusa aprecia em um homem não é a sua fúria, mas sim a prudência e a dignidade (cf. OTTO, 2005). No incidente da *Ilíada* em que Aquiles está enfurecido com Agamêmnon por causa de Briseida (*Ilíada* I. 194-214) e já pronto a atacá-lo com sua espada, Atena, postada atrás de Aquiles, toca-o e revela-lhe que, se ele mantiver a calma nesse momento, mais tarde ele será recompensado. A presença de Atena na cena de Aquiles sendo consolado por Tétis pode significar algo semelhante¹⁶. Ela está postada logo atrás de Aquiles *aconselhando* a ter prudência e dignidade na guerra.

¹³ Aquiles é representado com uma *longa cabeleira* em várias imagens (Cat. n^{os} 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 21, 25, 27, 31, 34 e 35).

¹⁴ Envolto pelo manto: (Cat. n^{os} 27, 29, 32, 33, 37 e 39); Cabisbaixo: (Cat. n^{os} 27, 28, 29, 31, 35, 37 e 39).

¹⁵ Cf. Cat. n^{os} 28 e 29.

¹⁶ Cf. Cat. n^o 29.

Os companheiros de guerra de Aquiles, *hoplitas*, *arqueiro* e *jovens* são bastante representados, mas participam como meros acompanhantes ou observadores¹⁷. Entre os não guerreiros, o *idoso* e a outra *mulher*, também, são bem representados¹⁸. O idoso, outrora guerreiro, marca a presença como o depositário da *autoridade política* (cf. LISSARRAGUE, 1984)¹⁹, mas participa na cena do armamento apenas como observador. A outra mulher tem uma participação mais significativa. Em um caso, ela segura um *ramo de mirto* a ser oferecido a Aquiles²⁰. O ramo de mirto significa o destino iminente da morte, e é dado àquele que está destinado a morrer (CHIRASSI, 1968, p. 23)²¹.

Na cena da partida de Aquiles, três personagens não guerreiros compõem o grupo central no esquema I: a *mulher*, o *idoso* e o *jovem*. São essas as categorias da sociedade ateniense que os artesãos valorizaram em suas escolhas, para as porem em relação com a do *guerreiro*, que delas se despede em sua partida.

Apesar de os artesãos terem começado com a representação da *despedida de uma mulher*, foi a da *despedida de um idoso* que recebeu, da parte deles, maior atenção, retratando-a seis vezes contra apenas duas da mulher²². A representação da *despedida de um jovem* também foi bem recorrente, mas em todos os casos ela está inerte²³.

O idoso desempenha um papel fundamental nessas representações. Na qualidade de *pai* do guerreiro, pai de Aquiles, ele tem a função de *aconselhar*, de dar *instruções* e de fazer *recomendações* ao guerreiro que parte para a guerra, no caso Aquiles (cf. *Ilíada*

¹⁷ Hoplitas (Cat. n^{os} 3, 6, 11, 15, 23, 24, 26 e 30), arqueiro (Cat. n^{os} 23, 24, 25 e 26), jovens (Cat. n^{os} 15, 18, 19, 20, 21, 22, 27 e 36).

¹⁸ Idoso (Cat. n^{os} 2, 6, 8, 9, 12, 16, 17, 18, 29 e 32), outra mulher (Cat. n^{os} 6, 8, 9, 12, 19, 20, 22, 30 e 34).

¹⁹ Nas cenas de armamento e de partida do guerreiro, o idoso é uma figura convencional, para representar o pai do guerreiro (cf. WOODFORD; LOUDON, 1980).

²⁰ Cf. (Cat. n^o 12).

²¹ Além das referências literárias, Ileana Chirassi aponta, a esse respeito, uma representação tardia em um sarcófago, na Campana romana, na qual Afrodite está dando um ramo de mirto a Mirtilo, seu filho, prestes a morrer (CHIRASSI, 1968, p. 23).

²² Despedida de uma mulher (Cat. n^{os} 40 e 43), despedida de um idoso (Cat. n^{os} 41, 44, 45, 46, 47 e 47).

²³ Cf. Cat. n^{os} 48, 50, 51 e 52.

IX. 253-258; XI. 785-788). Sua *mão direita levantada*, um gesto que acompanha a emissão da palavra, evidencia seu ato de falar²⁴.

A atuação da mulher acontece em outro plano, o religioso. Na maioria das vezes, ela tem a *mão envolta pelo manto*²⁵. 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. Uma vez que ele ocorre em certas sequências sacrificiais, assumindo um forte valor religioso, provavelmente de prece, ele o entende como “gesto de recolhimento, de concentração psicológica ligada à agonia do momento” (LISSARRAGUE, 1990, p. 90).

Duas outras interpretações são possíveis. Na cena de partida, pode exprimir sentimento de *ansiedade* por causa do filho que estará distante e em perigo na batalha²⁶ e, na de retorno, *tristeza* por sua perda. Todavia, prefiro entender como um gesto *apotropaico*, isto é, cuspir na prega do manto para *afastar o mal*²⁷. Na cena de partida, significaria um *pedido de proteção* para o filho que parte para guerra; na de retorno, a *precaução para o êxito dessa última passagem*.

O idoso e a mulher participam de maneira equilibrada no esquema II, em que o *guerreiro está realizando a libação* para sua partida²⁸. A libação remete a cena para a esfera religiosa, e essas representações evidenciam crenças comuns aos guerreiros e aos não guerreiros.

²⁴ Cf. Cat. n^{os} 44 e 45.

²⁵ Cf. Cat. n^o 43. A mulher realiza esse mesmo gesto na despedida de um idoso (Cat. n^{os} 44, 45 e 46), e na cena do retorno de Aquiles (Cat. n^{os} 197 e 222).

²⁶ David Schaps (1982) enfatiza como é marcante, na experiência da mulher, o sofrimento que passa em relação a seus parentes distantes e correndo risco de vida nas batalhas. Plutarco apresenta, em seu *Apotegmas das laconianas*, uma situação que contém a esfera emocional desse sofrimento: “Uma delas, que tendo enviado seus filhos (...) à guerra (...), aguardava com ansiedade o resultado da batalha” (Cf. 241C, 7).

²⁷ Haiganuch Sarian chamou-me a atenção para a presença desse gesto em Teofrasto, *Os caracteres*,: “Se vê um louco ou um epilético, arrepia-se e cospe na prega do manto” (cf. TEOFRASTO, XVI, 14).

²⁸ Cf. Cat. n^{os} 42 e 53.

Os rituais para tornarem os deuses favoráveis em tempos de guerra são os mesmos que os da vida cotidiana em tempos de paz. As libações têm uma parte importante nesses rituais. A libação pode estar associada ao sacrifício sangrento ou se constituir como um ritual autônomo com sua própria coerência. Nessa última acepção, a libação pode marcar uma partida ou um retorno, colocando os atos familiares sob a proteção dos deuses (cf. BRUIT-ZAIDMAN; SCHMITT-PANTEL, 2002).

A libação consiste em derramar algumas gotas de líquido, como o vinho, pronunciando-se algumas palavras. De maneira geral, a libação não tem somente uma função apotropaica, isto é, como um meio para repelir a má sorte, ela faz parte de inúmeros rituais, e sela, de certo modo, uma aliança seja entre os mortais, seja, simbolicamente, entre um deus e os mortais (cf. TOUCHEFEU-MEYNIER, 2000). Geralmente, a mulher verte o vinho na fíala, do qual uma parte, aquela dos deuses, será derramada no chão, enquanto que o resto será bebido por cada um dos participantes. Realizando essa libação, que é oferta e partilha, a mulher marca os laços que unem uns aos outros os membros do grupo e afirma a relação que une esse grupo aos deuses (cf. LISSARRAGUE, 1984).

5.3.2 Os duelos

Na segunda fase, o jovem ateniense, agora um guerreiro, deve, no acontecer da guerra, provar sua força física, seus valores, sua excelência, mas, também, sua força moral, colocando sua vida em risco de morte. Em suma, o guerreiro deve servir, por sua morte, a cidade à qual pertence; a única que pode fazer dele um herói, celebrar os seus feitos e estabelecer-lhe um culto.

Essa é uma concepção da vida, da qual fazem parte os valores guerreiros. A guerra é condição necessária para que o guerreiro possa, por seus feitos, se constituir como herói. A guerra é a via de acesso ao heroísmo (MONSACRÉ, 1984). A guerra, para os gregos, tem um caráter agonístico, isto é, uma luta, um concurso, no qual os dois oponentes portam-se com estima mútua e enfrentam-se com lealdade. Sob o olhar dos deuses, todos os atos do guerreiro devem respeitar a concepção agonística da guerra (cf. VERNANT, 1999).

Durante o século VII a.C., muitas das cidades gregas adotaram um novo tipo de armamento, a panóplia hoplítica, e uma nova formação tática, a falange. Essa nova forma de fazer a guerra afetou fortemente o comportamento do guerreiro. Uma enorme distância separa, agora, o guerreiro hoplita do guerreiro arcaico. Esse último, tal qual

retratado na epopéia homérica, condensa sua atividade guerreira em feitos individuais, como o duelo, no qual o guerreiro enfrenta seu oponente, sobretudo, para provar sua excelência, bravura e coragem. A esses combates individuais, a falange opõe uma ação coletiva, na qual o grupo está acima do indivíduo (cf. DETIENNE, 1999).

Os artesãos, entretanto, muito raramente representam esse tipo de combate e, motivados pela tradição épica, privilegiaram, desde a época do surgimento da guerra hoplítica, a representação dos combates em duelo (cf. SCHEFOLD, 1972).

Homero descreve algumas batalhas em grandes formações, mostrando o combate de tropas numerosas lideradas por seus chefes (*Ilíada* IV. 427-430). Nessas batalhas, os guerreiros põem-se em linhas, posicionam suas lanças para frente, apóiam os escudos uns nos outros e começam o combate. Todavia, na maior parte das vezes, os exércitos, dos Aqueus e dos Troianos, posicionam-se lateralmente como espectadores de dois guerreiros, cada um representando um dos exércitos, que se enfrentam em um combate ritual, definido por regras específicas e comuns, o duelo.

Na *Ilíada*, para dar dramaticidade às suas cenas, Homero, frequentemente, estabelece uma comparação entre a sorte dos combatentes em duelo e a de uma presa, um touro ou um gamo, face a seu predador, o leão (cf. SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981). Do mesmo modo que a presa do leão está fadada à morte diante de sua ferocidade e força suprema, o duelo é, para o guerreiro, um risco real, um prelúdio da morte.

O estado de latência do guerreiro, nesse momento da atividade guerreira, fica manifesto nas atuações de Aquiles e de Agamêmnon na guerra em Tróia. Em uma sociedade do face a face, como a grega, o guerreiro deve, para ser reconhecido, enfrentar seus oponentes em uma incessante competição pela glória, pois se encontra sob o olhar de outro, e só existe por esse olhar. O guerreiro é o que os outros veem de si. Sua identidade coincide, portanto, com a avaliação que a sociedade faz dele (cf. VERNANT, 1996a; 1996e).

Esse é o espírito de Aquiles ao desejar a glória:

Que eu não morra é de forma passiva e inglória, mas por ter feito
algo de grandioso, para que os vindouros de mim oiçam falar!
(*Ilíada* XXII. 304-305).

O seu único critério de honra, isto é, a sua atitude de colocar a cada dia, a cada momento, no combate, sua vida em perigo, demonstra o mesmo espírito. Aquiles pode dizer: “[ponho] constantemente em risco minha vida na guerra” (*Ilíada* IX. 322). Mas

esse não é o caso de Agamêmnon aos olhos de Aquiles, que o reprova com duras palavras:

“Pesado de vinho! Olhos de cão! Coração de gamo!
 Armares-te para a guerra juntamente com o povo,
 ou fazeres uma emboscada com os príncipes dos Aqueus:
 isso nunca tu ousaste no coração. Tal coisa para ti seria morte
 (*Ilíada* I. 225-228).

Aquiles e Agamêmnon representam, portanto, dois tipos de homens: Aquiles um guerreiro valoroso e honrado, que receberá a glória imperecível e terá seus feitos celebrados, permanecendo na memória coletiva; e Agamêmnon o anti-herói, a negação de todos esses valores.

Além da busca pela glória e da atitude de pôr a vida em risco, outro valor fundamental do código guerreiro é que o inimigo deve ser afrontado em um face a face, em pleno dia, com forças iguais, até o fim. Os oponentes devem estar de acordo, com respeito ao combate. Em Homero, encontram-se vários exemplos desse código nos desafios que precedem os duelos (cf. LETOUBLON, 1983). O desafio no duelo entre Ájax e Heitor é exemplar:

[...] Ájax Telamônio
 postou-se perto de Heitor e proferiu palavras de ameaça:
 “Heitor, agora ficarás a saber em combate corpo a corpo
 como são os guerreiros que existem entre os Dânaos
 além de Aquiles, desbravador de varões, com ânimo de leão.
 Mas ele está nas recurvas naus preparadas para o mar,
 Furioso contra Agamêmnon, pastor das hostes.
 Porém nós somos de raça e podemos enfrentar-te,
 E somos muitos. Mas dá tu início ao combate e à guerra”.
 A ele deu resposta o alto Heitor do elmo faiscante:
 “Ájax Telamônio, criado por Zeus, condutor das hostes!
 Não me ponhas à prova como se eu fosse um rapaz franzino
 ou uma mulher, que nada sabe de façanhas guerreiras.
 Conheço bem as batalhas e as matanças dos homens.
 Sei manejar para a direita e para a esquerda o meu escudo
 de couro curtido: é isso que considero pelejar como deve ser.
 Sei investir contra a chusma de carros puxados por éguas velozes;

e sei executar em cerrado combate a dança de Ares furibundo.

Mas pela pessoa que és não te quero ferir desprevenido,

Mas de forma frontal, se acaso tal me for concedido”

(*Iliada* VII. 224-243).

A necessidade que o guerreiro tem de triunfar em um duelo leal e de confirmar a excelência, afrontando a de um outro, aparece na boca de Heitor, quando se refere ao iminente duelo com Aquiles. Seus pais, Príamo e Hécuba, suplicam-lhe para entrar na cidade e não enfrentar Aquiles:

[...] Mas não persuadiram o coração de Heitor,

que aguardou até se aproximar o enorme Aquiles.

[...] Mas depois, agitado, assim disse ao seu magnânimo coração:

“Ai de mim! Se eu passar os portões e entrar para lá dos muros,

[...] Para mim teria sido mais proveitoso

defrontar Aquiles e regressar depois de o ter morto,

ou então ser gloriosamente morto por ele à frente da cidade”

(*Iliada* XXII. 90-110).

A característica fundamental do combate hoplítico, nos períodos arcaico e clássico, é justamente essa, a de afrontar seu inimigo lealmente de frente, em terreno aberto, no corpo a corpo, seguindo o ritual em vigor (cf. DELAUAUD-ROUX; GONTIER; LIESENFELT, 1999).

O guerreiro grego do período clássico encontra, assim, na mitologia, os modelos de comportamentos valorosos que deve imitar, isto é, os grandes feitos dos heróis, os quais ecoam em toda literatura grega desde Homero. Os heróis da Guerra de Tróia constituem a referência para o conjunto dos gregos, especialmente para os atenienses (cf. LAFOND, 1999).

Os personagens que Homero apresenta não são homens ordinários, eles são heróis. Homero os designa como homens acabados, completos, como *os melhores*, superiores aos outros, que permanecem, entretanto, simples mortais, mesmo quando são filhos de deuses e de deusas, como Aquiles e Sarpédon. Em suma, esses heróis de Homero representam, no limite da condição humana, as qualidades às quais pode aspirar um homem (cf. DE ROMILLY, 1999).

Esse é o comportamento do herói e o ideal que o guerreiro ateniense, dos séculos VI-V a.C., deseja imitar no campo de batalha, e que os artesãos, seus contemporâneos, representam em seus vasos.

Quando os artesãos representam *o duelo indefinido quanto à vitória de um dos combatentes*, são esses valores que retratam. Pois os dois estão se enfrentando com a *mesma postura*, a qual indica estarem em *iguais condições de vencer*. Páris e Menelau, Enéias e Diomedes, Ájax e Heitor, Aquiles e Heitor e Aquiles e Mêmnon, todos experimentaram esse momento crucial, no qual nada está definido e a morte é um risco real. Entretanto, foi justamente nessa situação que demonstram seus mais altos valores, ao enfrentarem, cada um, seu oponente com respeito, como igual, com lealdade, bravura e coragem, em suma, portaram-se como heróis²⁹.

No duelo entre Aquiles e Mêmnon em que eles combatem em pé, intermediados por Hermes, realizando a *psicostasia*³⁰, a pesagem das almas representa uma confirmação sobrenatural do inevitável, a morte de Mêmnon. O significado da divindade segurando a balança reside no fato de que a presença de um imortal é própria a mortes importantes (cf. VERMEULE, 1981). A presença de Zeus, sentado em seu trono, assistindo à pesagem das almas, reforça ainda mais essa idéia³¹. A morte de Mêmnon, sob os golpes de Aquiles, não é uma morte qualquer, é a morte de um *herói*.

Nos duelos *ante um guerreiro caído*, um outro valor é posto em cena, o da necessidade de *resgatar o corpo* do companheiro morto em batalha³². A raiva em combate dos guerreiros homéricos é tal, que a morte do inimigo não basta, é necessário injuriar o morto, ultrajando seu cadáver. Ultraja-se pela *decapitação*, como faz Ájax cortando a cabeça de Anfímaco; Peneleu, a de Ilioneu; coisa que pretendia Heitor fazer com Pátroclo (cf. *Ilíada* XIII. 202-205; XIV. 496-498; XVIII. 175-180). Ultraja-se, ainda, pelo *abandono* do corpo no campo de batalha, para ser comido pelos cães e pelos pássaros, ultraje que temiam acontecer Aquiles com o corpo de Pátroclo e Príamo com o de Heitor (cf. *Ilíada* XIX. 23-27; XXIV. 405-423).

Pássaros e cães, na *Ilíada*, são os comedores dos cadáveres após a vitória de um dos combatentes em duelo e se tornaram uma convenção, inclusive na arte, para o medo

²⁹ Páris e Menelau (Cat. n^{os} 54, 55 e 57), Enéias e Diomedes (Cat. n^{os} 59 e 60), Ájax e Heitor (Cat. n^{os} 67 e 72) e Aquiles e Mêmnon (Cat. n^{os} 88, 89, 90, 93, 96, 97, 102, 103, 105, 110, 111, 115, 123, 124, 125, 128, 137 e 145). O duelo entre Aquiles e Heitor só foi representado com o duelo indefinido ante um guerreiro caído (Cat. n^o 76).

³⁰ Cf. Cat. n^{os} 127 e 135.

³¹ Cf. Cat. n^o 127.

³² Páris e Menelau (Cat. n^o 56), Ájax e Heitor (Cat. n^{os} 66 e 70), Aquiles e Heitor (Cat. n^o 76) e Aquiles e Mêmnon (Cat. n^{os} 94, 95, 106, 108, 109, 113, 114, 118, 121, 122A, 126, 131 e 132).

e para o ultraje (cf. VERMEULE, 1981). Eles são os carniceiros por excelência, que infligem ao guerreiro morto o mais terrível dos ultrajes, a destruição da integridade física de seu cadáver, que impede a passagem ao Hades. Eles representam, portanto, para o guerreiro, uma *negação*, a de não poder ser tido como morto (cf. SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981). Sem cadáver não há corpo, sem corpo não há belo morto, sem belo morto não há nem herói, nem glória.

Quando Heitor cai sob os golpes de Aquiles, os Aqueus se aproximam e admiram a beleza juvenil e viril do guerreiro morto, mesmo sendo o inimigo:

[Aquiles] do cadáver arrancou a lança de bronze
e pô-la de lado; depois dos ombros lhe despiu as belas armas
ensanguentadas. Acorreram os outros filhos dos Aqueus,
que contemplaram a estatura do corpo e a beleza arrebatadora
de Heitor (*Iliada* XXII. 367-371).

O clímax dos ultrajes no poema de Homero é o de Aquiles com o corpo de Heitor (*Iliada* XIV. 1-21). Sua tentativa era a de impedir Heitor, pela desfiguração de seu corpo, de receber os ritos funerários, sem os quais ele não pode, efetivamente, ser glorificado (cf. VERNANT, 1996b).

Os *duelos indefinidos* praticamente deixaram de ser representados por volta de 500 a.C.³³. As cenas de duelos foram, gradativamente, deixando de ser representadas entre 480 e 450 a.C.³⁴. Depois de 480 a.C., as representações dos *duelos definidos pela vitória de um dos combatentes* tornaram-se raras³⁵.

Os desaparecimentos dos duelos indefinidos e das cenas de duelo, bem como o declínio das representações dos duelos definidos, podem ter relação com a “ideologia da vitória” que se formou em Atenas nesse período. Yves Lafond (1999) interessado na

³³ A exceção é um único vaso, datado cerca de 450 a.C., com o duelo entre Aquiles e Mêmnon; os demais deixam de representar esse esquema antes: Paris e Menelau cerca de 500 a.C. (Cat. nº 57), Enéias e Diomedes cerca de 550-540 a.C. (Cat. nº 60), Ájax e Heitor cerca de 500-490 a.C. (Cat. nº 72) e Aquiles e Heitor cerca de 520 a.C. (Cat. nº 76).

³⁴ Os duelos entre Páris e Menelau, Enéias e Diomedes e Ájax e Heitor foram representados pela última vez cerca de 480 a.C. (Cat. nºs 58, 65 e 74); o duelo entre Aquiles e Heitor, cerca de 460 a.C.; e o entre Aquiles e Mêmnon, cerca de 450 a.C. (Cat. nºs 87 e 145).

³⁵ O duelo entre Aquiles e Heitor foi representada apenas duas vezes (Cat. nºs 86 e 87), cerca de 460 a.C.; o entre Aquiles e Mêmnon, quatro vezes (Cat. nºs 141, 142, 143 e 144), cerca de 470-460 a.C.. Os duelos entre Páris e Menelau (Cat. nº 58), Enéias e Diomedes (Cat. nº 65) e Ájax e Heitor (Cat. nº 74), foram assim representados pela última vez cerca de 480 a.C.

ideologia ateniense, entendida como o conjunto de representações e de comportamentos que define um modelo da Atenas democrática, estudou os discursos sobre a guerra, entre 490 e 322 a.C., tais quais expressos nos textos literários e epigráficos e nas representações figuradas. A batalha de Maratona teve fortes consequências na mentalidade dos atenienses: o prestígio dos combatentes e a idealização da figura do soldado hoplita. Os hoplitas passaram a encarnar a cidade e a ser o fundamento de seu exército. Maratona representou, nesse sentido, a colocação em prática de um esquema ideal, no qual o exército ateniense passou ser composto somente por hoplitas e a ascensão ao estatuto de soldado-cidadão assentou-se sobre uma moral da batalha, da qual um dos componentes essenciais é a moral hoplítica. Conforme esse novo valor guerreiro, a preservação da coesão do grupo tem que ser mantida a todo custo; mesmo que o soldado esteja em risco de ser ferido mortalmente, ele não pode deixar sua fileira na falange, pois o êxito do combate, a vitória, depende da manutenção dessa formação fechada.

As vitórias obtidas nas Guerras Médicas levaram os gregos a modificar a imagem que faziam de si mesmos; as cidades gregas passaram a contar e a reconstituir sua vitória, celebrando essa geração gloriosa. Os relatos homéricos continuaram a ser única *memória* histórica dos gregos, mas as Guerras Médicas modificam sua compreensão. Essas guerras não fizeram surgir somente uma coalizão militar, elas se tornaram uma referência a todo debate político no interior das cidades e geraram um sentimento comum entre os gregos, produzindo sua unidade (cf. PICARD, 1995).

No contexto dessa ideologia da vitória, é que o duelo indefinido não tem mais cabimento, o único duelo que continua a despertar os interesses é aquele que desemboca na vitória. As cenas de duelo desaparecem, porque, ao longo desse período, vai se acentuando, paulatinamente, que não há mais lugar para os feitos individuais, típicos dos valores guerreiros anteriores, e que tudo deve ser feito em comum, de maneira coletiva, sobretudo a guerra. Nas celebrações dessas vitórias, expressas nas dedicações, nas oferendas, nos epitáfios etc., o herói não tem mais um nome individual, como tinha Aquiles; o herói passa a ser um ateniense, um espartano, um grego.

Seja como for, no período em que as cenas de duelos foram representadas, os artesãos exprimiram, através delas, inúmeros valores guerreiros, como a nudez heróica, a longa cabeleira, o escudo chanfrado e os emblemas dos escudos.

A *nudez heróica* insinua serem heróis os guerreiros que combatem em duelo. Menelau, Enéias, Diomedes, Ájax, Heitor, Aquiles e Mêmnon foram, inúmeras vezes, assim postos em cena³⁶. Páris constitui-se na única exceção.

Com seu aspecto *aterrorizante*, a *longa cabeleira* implica, no contexto de um duelo, a imagem que um combatente quer provocar em seu oponente: o pavor e preannunciar sua derrota. Em todos os duelos, os combatentes são representados, frequentemente, com uma longa cabeleira. De todos esses guerreiros que combatem em duelo, somente Diomedes não é assim apresentado³⁷.

O *escudo chanfrado*, que remete à idéia de heroísmo, só não foi representado como arma de defesa nas mãos de Páris³⁸. No que concerne aos *emblemas* dos escudos, chanfrados e redondos, apenas três, a *gorgóneion*, o leão e o javali, são passíveis de lhes serem atribuídos um significado simbólico.

A *gorgóneion*, a máscara da Górgona, figura, na *Ilíada*, em um contexto guerreiro: sobre a égide de Atena e como emblema do escudo de Agamêmnon. Na égide Atena, “está a cabeça monstruosa da Górgona, terrível e medonha” (*Ilíada* V. 741-742). No escudo de Agamêmnon, “coroava-o como grinalda a Górgona de terrível aspecto, que olhava, medonha” (*Ilíada* XI. 36-37). Nesse contexto guerreiro, de enfrentamento impiedoso, a Górgona é uma Potência de Terror, associada ao pavor, à derrota e à perseguição que gela os corações (cf. VERNANT, 2006).

O escudo de Mêmnon, em seu duelo com Aquiles, traz a *gorgóneion* como emblema em três ocasiões distintas. Na primeira, o duelo está indefinido e a máscara da Górgona pode significar que ele deseja provocar em Aquiles o pavor e insinuar que o

³⁶ Menelau (Cat. n° 56), Enéias (Cat. n°s 59 e 61) e Diomedes (Cat. n° 61), Ájax (Cat. n° 69) e Heitor (Cat. n°s 69 e 74), Aquiles (Cat. n°s 75, 77, 79, 81, 83 e 85) e Heitor (Cat. n°s 77, 79, 80, 83 e 85), Aquiles (Cat. n°s 90, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 109, 120, 134, 137 e 144) e Mêmnon (Cat. n°s 90, 96, 97, 99, 101, 103, 104, 109, 120, 134, 137, 138, 141 e 144).

³⁷ Páris (Cat. n° 56) e Menelau (Cat. n°s 55, 56 e 58), Enéias (Cat. n°s 61, 63 e 64), Ájax e Heitor (Cat. n°s 67, 68, 69, 70 e 73), Heitor (Cat. n°s 75, 80, 81, 84, 85 e 87) e Aquiles (Cat. n° 85), Aquiles e Mêmnon (Cat. n°s 88, 89, 103, 107, 111, 113, 114, 121, 122A-B, 124, 127, 130, 131, 136, 139, 140, 141, 143, 144 e 145).

³⁸ Menelau (Cat. n°s 56 e 57), Enéias e Diomedes (Cat. n° 60), Ájax e Heitor (Cat. n°s 67 e 72), Aquiles (Cat. n°s 92, 100, 101, 103, 107, 111, 115, 116, 118, 119, 120, 122A, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 132, 140 e 144) e Mêmnon (Cat. n°s 94, 97, 105, 108, 113, 115, 116, 120, 121, 123, 124 e 125). O duelo entre Aquiles e Heitor é o único em que ambos os combates portam sempre o escudo redondo (Cat. n°s 75 a 87).

mesmo será derrotado³⁹. Nas outras duas, a vitória do duelo já está definida a favor de Aquiles; pois, na cena em que Hermes está realizando a psicostasia, a morte de Mêmnon já está determinada, e, na outra, está caindo de costas, golpeado por Aquiles⁴⁰. O significado é, evidentemente, outro; porém, indecifrável.

Nas analogias consagradas ao *leão*, Homero associou o herói a um animal relevante, e, nesse processo, o animal tornou-se o modelo do herói, representando seu estado de espírito. O leão, símbolo heróico por excelência, aparece na *Ilíada* como um personagem central, qualificando, exclusivamente, os guerreiros tidos como heróis em suas atitudes no combate. Quase todas as cenas de violência são ilustradas por uma comparação com o leão: o herói está só no meio de seus inimigos como está o leão diante dos homens que o cercam para matar; o herói, como o leão, realiza seu feito graças ao seu valor inerente, a *força*; e o leão, como o herói, está possuído da *fúria* guerreira; o herói realiza sua *aristéia*, alcançando a *vitória* sobre seus inimigos, como o leão mata e devora sua presa, apesar da resistência dos pastores e camponeses (cf. SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981).

Uma *cabeça de leão* decora os escudos de Páris no duelo com Menelau e de Mêmnon no com Aquiles⁴¹. Em ambos os casos, o duelo está indefinido quanto à vitória de um dos oponentes. Portanto, Páris e Mêmnon anunciam aos seus oponentes, Menelau e Aquiles, a força e fúria com as quais os enfrentam, e a certeza de suas vitórias.

Homero considera o *javali* um animal tão forte quanto o leão (*Ilíada* XII. 41), formando com ele o par de animais mais perigoso ao caçador. Em suas comparações, Homero associa o herói ao javali, que, como o leão, põe em fuga seus oponentes (*Ilíada* XVII. 281-283). Todavia, o javali não é o modelo ideal do herói; não é de seu feito atacar, mas apenas defender-se. A implicação maior do javali é a *morte*; no enfrentamento com o javali, a morte está sempre na iminência de acontecer (cf. SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981). Nas representações artísticas, a luta com o javali envolve o perigo de morte, e ele aparece, frequentemente, associado ao morto, ocupando seu lugar nos monumentos funerários, exprimindo poder e perigo (cf. VERMEULE, 1981).

³⁹ Cf. Cat. n° 121.

⁴⁰ Cf. Cat. n°s 127 e 141.

⁴¹ Cf. Cat. n°s 55 e 111.

O javali é o emblema do escudo de Aquiles em uma vez na qual ele persegue Heitor⁴². O emblema, nesse caso, está intimamente ligado ao ato de Aquiles colocar Heitor em fuga. Heitor foge da força superior de seu perseguidor e da morte iminente.

Os valores guerreiros englobam, também, as crenças religiosas, que ditam aos guerreiros os rituais e a ações a serem realizadas em todos os momentos da guerra. Elemento essencial dessas crenças é que os deuses, em caso de guerra, não permanecem neutros; eles tomam partido por um dos lados. Na *Ilíada*, no curso da Guerra de Tróia, cada um dos deuses fez sua escolha, entre os Aqueus e os Troianos. Afrodite, por exemplo, ficou ao lado dos Troianos para favorecer Páris, por lhe ter designado a mais bela das deusas; enquanto que Atena escolheu os Aqueus, para se de vingar do mesmo Páris que não lhe outorgou essa honra, da qual ela se julgava merecedora. Quando Páris está em perigo, Afrodite o salva; do mesmo modo que Atena acode Aquiles, quando necessário. Os deuses intervêm, portanto, nas guerras humanas, e, conseqüentemente, a vitória ou a derrota não podem acontecer somente pela ação humana ou pelo mero acaso.

Os gregos acreditavam que todo saber e todo êxito procedem dos deuses, e que os pensamentos e as decisões humanas se dão por obra divina. Portanto, os deuses se manifestam não só nos fenômenos da natureza e nos acontecimentos fatais, mas também no que move o ser humano interiormente, determinando sua atitude e suas ações (cf. OTTO, 2006).

Os artesãos, nesse sentido, representaram inúmeras vezes os deuses atuando nos combatentes em duelo: *Afrodite* salva Páris⁴³ e Enéias⁴⁴, uma vez ajudada por *Ártemis*⁴⁵; *Atena*⁴⁶ protege e incentiva Ájax⁴⁷ e Aquiles⁴⁸; *Apolo* faz o mesmo com Heitor⁴⁹; e *Tétis*

⁴² Cf. Cat. n° 84.

⁴³ Cf. Cat. n°s 57 e 58.

⁴⁴ Cf. Cat. n°s 60, 61, 63 e 64.

⁴⁵ Cf. Cat. n° 58. *Ártemis* não é uma deusa guerreira, mas ela tem certo papel na condução da guerra. *Ártemis* intervém na guerra, não para lutar, mas para guiar e salvar (cf. VERNANT, 2006).

⁴⁶ *Atena* se dá a conhecer por meio de seu modo de atuar e exercer sua influência. Incita ânimo aos guerreiros (*Ilíada* II. 446-454). É companheira do herói em seus empreendimentos, presente sempre que é preciso animá-lo, inspirá-lo e alegrá-lo com sua celeste aproximação (cf. OTTO, 2005). O que Atena quer do guerreiro e o que lhe inspira são valores como a audácia, a valentia e a vontade de vencer; todavia, tudo isso ficaria vazio sem a prudência e a lucidez, seus dons supremos (cf. OTTO, 2006).

⁴⁷ Cf. Cat. n°s 71 e 74. No segundo vaso, Atena chega mesmo a tocar em Ájax.

⁴⁸ Cf. Cat. n°s 77, 79, 81, 82, 85 e 86.

e *Eos* que, também, protegem, incentivam e clamam por seus filhos Aquiles e Mêmnon⁵⁰.

Além desses personagens centrais das cenas de duelos (os combatentes e os deuses), os artesãos representaram, ainda, outras categorias da sociedade ateniense. Entre os *guerreiros*, aparecem o hoplita⁵¹, o cavaleiro⁵², o arqueiro⁵³ e o auriga⁵⁴; entre os *não guerreiros*, estão o homem⁵⁵, o idoso⁵⁶, o jovem⁵⁷ e a mulher⁵⁸. Nenhum deles, todavia, tem participação significativa; na maioria das vezes, apenas marcam presença.

A mulher tem uma participação ativa nas representações do duelo entre Aquiles e Mêmnon nas pessoas de Tétis e Eos. Nas vezes em que as duas mulheres não são designadas por inscrições, elas podem ser tomadas, metaforicamente, como as *mães* dos guerreiros. Quando elas realizam um *gesto que acompanha a emissão da palavra*⁵⁹, isso implica que as mulheres, na condição de mães dos guerreiros, têm direito ao *lógos*, ao discurso, que possibilita intervir nos assuntos guerreiros.

5.3.3 O retorno do guerreiro morto

A terceira fase tem um caráter metafórico, pois antecipa os ritos funerários que o guerreiro morto receberá; os únicos que poderão concretizar a passagem do estado de cadáver ao de morto. Todavia, segundo seus códigos iconográficos, os artesãos realizam uma prefiguração desses ritos, representando, não o cadáver, mas o *belo morto*, isto é, o corpo do herói morto em batalha.

A passagem do cadáver ao herói foi percebida por François Lissarrague, ao associar as representações do retorno do guerreiro morto em batalha ao ideal heróico da bela morte:

⁴⁹ No duelo com Ájax (Cat. n^{os} 71 e 74); no duelo com Aquiles (Cat. n^{os} 77, 79, 81, 85 e 86).

⁵⁰ Cf. Cat. n^{os} 127, 137 e 139.

⁵¹ Cf. Cat. n^{os} 62, 66, 69 e 70.

⁵² Cf. Cat. n^o 59.

⁵³ Cf. Cat. n^{os} 70, 78 e 84.

⁵⁴ Cf. Cat. n^{os} 90 e 112.

⁵⁵ Cf. Cat. n^{os} 54, 55, 61, 96, 103, 112 e 144.

⁵⁶ Cf. Cat. n^{os} 54, 68, 69, 73, 83 e 101.

⁵⁷ Cf. Cat. n^{os} 68, 106 e 144.

⁵⁸ Cf. Cat. n^{os} 95, 98 e 122A.

⁵⁹ Cf. Cat. n^{os} 92, 95, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 138, 141 e 142.

Os pintores, para apresentar o morto em combate, retomam a tradição épica da “bela morte” [...]. Do mesmo modo que a epopéia tem a função de cantar os feitos dos heróis, e que não há heroísmo possível sem um aedo para perpetuá-lo na memória, a imagem desempenha esse papel comemorativo fazendo do morto um herói épico. [...] É a passagem do cadáver ao herói que mostram essas imagens, desempenhando elas também, à sua maneira, o papel de uma memória épica (LISSARRAGUE, 1984, p. 46-47).

As imagens não têm, todavia, relação com os funerais oficiais reservados aos mortos na guerra, para os quais eram trazidas as cinzas do morto. Os artesãos não representam essa cerimônia cívica, eles encenam um transporte do guerreiro, em uma transição entre o campo de batalha e o espaço doméstico e urbano ao qual ele retorna para ser acolhido e velado por seus familiares. As imagens referem-se à ideologia guerreira da epopéia; a manipulação dos cadáveres ocorre em outro contexto e serve para encenar um uso diferente da morte, no qual o morto é heroicizado (cf. LISSARRAGUE, 1991).

Com seus esquemas iconográficos, os artesãos representam, antes de tudo, um valor da sociedade ateniense, sem o qual não pode haver bela morte, os cuidados com o corpo do guerreiro morto. Primeiramente, é preciso *retirar* o corpo do guerreiro do campo de batalha, depois *transportá-lo*, e, por fim, *chegar* com ele ao destino desejado. Mas, ao retratarem essas etapas do retorno do guerreiro, os artesãos representam, também, o *belo morto*.

Por seus feitos, sua vida breve, seu destino heróico, o guerreiro morto encarna valores como a beleza, a juventude, a virilidade e a coragem, que o fazem escolher a morte para ganhar a glória, dando-lhe uma excelência e uma perenidade que a vida ordinária não comporta. A bela morte do guerreiro, tal qual canta o poema e apresentam figurada os artesãos, adquire uma consistência, uma estabilidade, uma permanência que permite ao guerreiro escapar ao inexorável declínio que marca todas as coisas humanas (cf. VERNANT, 1996b; 1996c).

Os artesãos representam o belo morto, expondo os aspectos do corpo que encarnam os valores definidores, aos olhos da sociedade ateniense, do estatuto de um guerreiro herói: beleza, juventude, virilidade, força, tamanho, nudez, cabeleira.

O Pintor Clítias faz isso magistralmente, ao representar, por duas vezes, Ájax erguendo, em seus ombros, o corpo de Aquiles⁶⁰. Aquiles está morto, o corpo languidamente pendido, os olhos fechados. Mas tudo no Aquiles morto é belo⁶¹. Seu corpo é mostrado completamente nu, enorme, viril e forte. Esse morto morreu na flor da idade, é o corpo de um homem jovem, uma longa cabeleira cuidadosamente penteada em mechas regulares se desfaz, seguindo a inclinação de sua cabeça⁶².

A mesma demonstração desses valores é feita pelo Pintor Eufrônio em sua representação do corpo de Sarpédon⁶³. O corpo que Sono e Morte levantam em seus braços tem todos os aspectos do de Aquiles, mas agora mostrado de maneira mais expressiva⁶⁴. O desenho cuidadoso da musculatura de um corpo nu e de porte avantajado e de uma face juvenil, ornada de uma longa cabeleira flutuante, dá a Sarpédon a aparência do belo morto⁶⁵.

Os artesãos também exprimem a condição de belo morto através de outros recursos iconográficos, quase sempre ligados à esfera religiosa.

As concepções do *eídolon* como da figuração da *alma* que sai do guerreiro no momento de sua morte, ligam-se às representações que os gregos fizeram do morto em diferentes contextos sócio-culturais. A poesia e a tragédia traduziram sua imagem pelos meios da literatura; os pintores e escultores, pelas formas iconográficas. Entre essas traduções e o imaginário coletivo, estabeleceu-se um jogo de interações, no qual poetas e artistas tinham a função de nutrir e precisar as imagens de sua cultura. Dentre as várias concepções, uma é a visão heroizante que exalta a boa sorte do morto (cf. SIEBERT, 1981). As figurações do *eídolon*, nas representações do retorno do guerreiro morto, têm

⁶⁰ Cf. Cat. n° 160A-B.

⁶¹ Conforme François Lissarrague (1984; 1999), nada nesse corpo é horrível ou repulsivo; pelo contrário, tudo o que ele permite ver é belo.

⁶² Em várias outras imagens, Aquiles é mostrado nu (Cat. n°s 162, 163A-B, 193, 199, 225, 232 e 248) e com uma longa cabeleira (Cat. n°s 161, 162, 163A-B, 193, 195, 199, 214, 218, 224 e 225).

⁶³ Cf. Cat. n° 147.

⁶⁴ O corpo de Sarpédon é mostrado praticamente nu em todas as representações, e, em muitas delas, Sarpédon tem uma longa cabeleira (Cat. n°s 146, 147, 1500, 153 e 154).

⁶⁵ Odette Touchefeu-Meynier (2000) destaca que Eufrônio, mostrando Sarpédon em uma beleza ideal e serena, substituindo Apolo por Hermes, o condutor de almas, e apresentando Sono e Morte com vestes militares, representa a sua *bela morte*.

a função de precisar ser, Sarpédon e Aquiles, heróis que completaram a trajetória de suas vidas com a bela morte⁶⁶.

Nas representações dos escudos, a bela morte de Aquiles é expressa de várias maneiras. Aquiles porta o *escudo chanfrado* na maioria delas. Os emblemas desses escudos também são reveladores de sua condição de belo morto.

A *gorgóneion* é sempre representada de perfil, nos escudos de Aquiles, indicando que ele não está sob o olhar da Górgona⁶⁷. Essa, talvez, tenha sido uma maneira que os artesãos encontraram para expressarem que o morto não é um morto ordinário, que encontrou seu fim no olhar mortal da Górgona e capaz de reduzir o morto ao nada (cf. VERNANT, 2006), mas sim um belo morto, que realizou, no curso de sua vida, os grandes feitos de um herói.

Três emblemas podem estar relacionados a Dioniso: a *pantera*, a *guirlanda de hera* e a *máscara de sileno*⁶⁸. Dioniso é um deus da vida e da morte. Na esfera da morte, Dioniso é quem põe em cena, com seus destinos, seus valores e sua morte, os heróis cantados na epopéia (cf. OTTO, 2006). Nesse caso, são os feitos heróicos de Aquiles, sua bela morte e glória, que são encenados.

No que concerne às outras categorias da sociedade ateniense, todos são representados, guerreiros e não guerreiros; todavia, são os papéis do idoso e da mulher, pai e mãe do guerreiro, que se destacam. Nas representações de Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon, a mulher os recebe duas vezes⁶⁹. Mas são nas representações de Ajax carregando o corpo de Aquiles que eles são mais notórios.

O grupo central pode ser recebido por guerreiros, hoplita e arqueiro, quando a chegada dá-se no acampamento, mas é na chegada a casa que as representações concentram-se. O idoso o recebe muitas vezes; é a mulher, todavia, que o faz com mais frequência. O idoso, quase sempre, está inerte. Em alguns casos, ele participa,

⁶⁶ O *éidolon* Sarpédon aparece cinco vezes (Cat. n^{os} 150, 151, 152, 154 e 159); e o de Aquiles, três vezes (Cat. n^{os} 187, 190 e 214).

⁶⁷ A máscara mostrada de perfil representa uma descontinuidade no espaço figurado, fazendo com que uma parte desse espaço saia de seu campo de visão (cf. FRONTISI-DUCROUX, 1987).

⁶⁸ Pantera (Cat. n^{os} 166 e 218), guirlanda de hera (Cat. n^o 211) e máscara de sileno (Cat. n^{os} 183, 184, 185, 208, 212, 219 e 228). No 185, a máscara de sileno está circundada por uma guirlanda de hera. Conforme Fraçoise Frontisi-Ducroux (1995), a máscara de sileno é uma referência ao deus Dioniso e associa a cena ao seu mundo.

⁶⁹ Cf. Cat. n^{os} 148 e 157. O grupo central é recebido por um homem uma vez (Cat. n^o 159).

realizando um *gesto que acompanha a emissão da palavra*⁷⁰. Entretanto, é a mulher que tem uma participação mais expressiva. Ela raramente está inerte; pelo contrário, normalmente, está movimentando-se e gesticulando.

Como na cena da partida, a mulher gesticula com a *mão envolta pelo manto*⁷¹. Se, no contexto da partida, esse gesto significaria um *pedido de proteção* para o filho que parte para guerra, na de retorno, seria a *precaução para o êxito dessa última passagem e para que o morto não retorne ao mundo dos vivos*; daí a presença de *Hermes Psicopompo*⁷². O gesto que a mulher mais realiza, e que a torna proeminente, é o que *acompanha a emissão da palavra*⁷³.

Mulher e idoso, representantes maiores dos não guerreiros, indicam que a guerra não é assunto exclusivo dos guerreiros, mas sim de toda a cidade.

5.4 Síntese

Ao representarem os três momentos nodais da atividade guerreira, *o armamento e a partida do guerreiro, os duelos e o retorno do guerreiro morto*, os artesãos, ainda que tenham tomado os personagens da epopéia (Aquiles, Páris, Menelau, Enéias, Diomedes, Ájax, Heitor, Mêmnon e Sarpédon) não estavam ilustrando esse ou aquele poema; pelo contrário, eles exprimiam o conjunto de idéias e de valores que partilhavam, com sua sociedade, para explicar o mundo, a vida.

Os valores do passado, à medida que a epopéia continua a encantar e a tocar os espíritos, permanecem vivos na memória coletiva dos atenienses, mas reinterpretados e atualizados, conforme as novas maneiras de perceber e viver a realidade, para atender às necessidades do presente.

A guerra foi um fenômeno marcante na sociedade ateniense, envolvendo não somente os que atuavam no campo de batalha, mas também aqueles que permaneciam na cidade.

⁷⁰ Cf. Cat. n^{os} 180, 201, 215 e 217.

⁷¹ Cf. Cat. n^{os} 197 e 222.

⁷² Cf. 197.

⁷³ Cf. Cat. n^{os} 166, 167, 168, 184, 194, 205, 207, 209, 212, 217, 220, 221, 223, 227, 228, 236, 238, 241, 242 e 243.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei esta pesquisa, a primeira etapa a ser cumprida era a constituição do *corpus*. Naquele momento, parecia algo fácil; pois, o tema escolhido já vinha sendo estudado fazia quase duzentos anos e inúmeras análises de cenas da iconografia da Guerra de Tróia haviam sido realizadas. Entretanto, não foi assim que se sucedeu. Grande parte desses estudos era de difícil acesso e as listas de vasos estudados revelaram-se desatualizadas diante das novas descobertas arqueológicas e das publicações de vasos pouco conhecidos. Não havia, portanto, catálogos completos que pudessem ser utilizados. Anos de pesquisas em bibliotecas e em museus foram necessários para sua elaboração. O resultado foi o catálogo de 248 vasos por mim constituído.

Por sua vez, esse catálogo, também, não comporta todos os vasos existentes atualmente, mas arrola, assim mesmo, mais vasos do que qualquer outro anterior. Com a exceção da cena de *Ájax carregando o corpo de Aquiles*, o número de vasos inventariados para as demais cenas é maior que o dos estudos anteriores. A lista de vasos referentes à Partida de Aquiles é, praticamente, inédita, e realizei o primeiro estudo com essa temática.

Empreendi, ainda, o primeiro estudo do conjunto de cenas da Guerra de Tróia, comportando os três momentos nodais da atividade guerreira: o *Armamento e a Partida do guerreiro*, os *Duelos* e o *Retorno do guerreiro morto em batalha*. Diferentemente das pesquisas anteriores, majoritariamente preocupadas com a relação entre imagem e texto, abordei essa iconografia a partir dela mesma, sem deixar, entretanto, de considerar a tradição literária. Procedendo dessa maneira, detectei alguns esquemas iconográficos até então não percebidos, como os das cenas de *Partida* e de *Duelos*. Nas cenas de *Armamento* e de *Retorno*, se os esquemas não são totalmente novos, com certeza o é o arranjo final.

Essas observações foram permitidas pela disposição cronológica dos vasos, em cada cena, segundo a ordem dos artesãos. Essa disposição possibilitou a verificação tanto do surgimento e do desenvolvimento dos esquemas iconográficos, quanto das relações mantidas entre os artesãos nesse processo. Os dados obtidos por essa verificação é que tornam sustentável a alegação de que os artesãos estavam ligados, antes de tudo, à sua própria tradição iconográfica.

A partir de uma concepção teórica, que entende haver uma relação entre imagens e sociedade e serem as imagens construções do imaginário social, defendi que a Guerra de Tróia foi um elemento constitutivo do imaginário ateniense nos séculos VI-V a.C. e que essa iconografia remete às representações dos atenienses sobre a atividade guerreira em seu próprio tempo. Tomando o imaginário como um sistema de representações coletivas, trouxe à tona o conjunto de idéias e de valores próprios à sociedade ateniense.

Mostrei, nesse sentido, que a Guerra de Tróia estava na memória coletiva dos atenienses, como um conjunto de imagens do passado, que sua sociedade conservava e reconhecia enquanto elemento significativo da sua história; conjunto que, na realidade, foi o resultado de um constante trabalho de seleção e de reconstrução do próprio passado, a partir das experiências do presente.

Situando essa idéia nas relações entre guerra e sociedade e entre guerra e religião, mostrei como o ideal heróico da bela morte permeava toda a atividade guerreira, do momento do armamento e da partida ao do retorno do guerreiro. Entendendo que esse ideal caracterizava os três momentos da atividade guerreira como ritos de passagem, destaquei as idéias e os valores com que cada rito era realizado, conforme expressos nas representações iconográficas. Por entender que os artesãos partilhavam de um patrimônio cultural comum a todos os gregos, associei essas idéias e valores à expressão maior desse patrimônio, a tradição épica.

Foi nesse contexto que defendi estar toda a sociedade ateniense envolvida na guerra, destacando, a cada momento, a participação das categorias essenciais dessa sociedade: a dos guerreiros e a dos não guerreiros. Mostrei, quanto a isso, que, do lado guerreiro, hoplitas, arqueiros e cavaleiros e, do lado não guerreiro, mulheres, idosos, homens e jovens participavam conjuntamente da esfera da guerra, cada qual à sua maneira.

A participação de cada uma dessas categorias foi bastante desigual. Nesse sentido, ressaltei os papéis desempenhados pelo idoso e pela mulher, o pai e mãe do guerreiro, e indiquei como a mulher foi a personagem mais expressiva e participativa em todos os três momentos da atividade guerreira.

São essas, em essência, as contribuições que realizei no estudo desse tema e as idéias que defendi.

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

**A GUERRA DE TRÓIA NO IMAGINÁRIO ATENIENSE:
SUA REPRESENTAÇÃO NOS VASOS ÁTICOS DOS SÉCULOS VI-V A.C.**

José Geraldo Costa Grillo

Orientadora: Prof^a Dr^a Haiganuch Sarian

Linha de Pesquisa: Representações simbólicas em Arqueologia

**São Paulo
2009**

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

**A GUERRA DE TRÓIA NO IMAGINÁRIO ATENIENSE:
SUA REPRESENTAÇÃO NOS VASOS ÁTICOS DOS SÉCULOS VI-V A.C.**

José Geraldo Costa Grillo

Tese 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 doutor em Arqueologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Haiganuch Sarian

Linha de Pesquisa: Representações simbólicas em Arqueologia

**São Paulo
2009**

CATÁLOGO

Cada ficha contém os seguintes dados: o *número* do vaso; a *forma*; a *técnica*; a *proveniência*; o nome do *artesão*, antecedido da indicação de *atribuição*, quando for o caso; a *cidade*; o *museu* ou a *coleção*; o número de *inventário*; a *data*; *inscrição* ou *inscrições*, quando existem; e, por fim, a *bibliografia*. A *origem* de cada imagem é indicada por um *asterisco*, que antecede o sobrenome do autor da obra utilizada, ou outra expressão informativa.

Abreviaturas utilizadas:

a.C.	= <i>antes de Cristo</i>	n ^{o(s)}	= <i>número(s)</i>
Atr.	= <i>Atribuição</i>	p.	= <i>página(s)</i>
fig.	= <i>figura(s)</i>	pr.	= <i>prancha(s)</i>
inv.	= <i>inventário</i>	Prov.	= <i>Proveniência</i>

Os vasos estão listados sequencialmente, da primeira à última cena. Em cada uma delas, segue-se a ordem cronológica, isto é, do vaso mais antigo ao mais recente. De modo a facilitar a consulta do catálogo, indicam-se, na tabela abaixo, as *cenas* e a *listagem* de vasos que lhes correspondem.

Cenas	Listagem
Armamento de Aquiles	1-39
Partida de Aquiles	40-53
Duelo entre Páris e Menelau	54-58
Duelo entre Enéias e Diomedes	59-65
Duelo entre Ájax e Heitor	66-74
Duelo entre Aquiles e Heitor	75-87
Duelo entre Aquiles e Mêmnon	88-145
Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon	146-159
Ájax carregando o corpo de Aquiles	160-248

1

Lêcana. Figuras negras. Prov.: Ialysos, Rodes. Atr.: Grupo do Comasta: Pintor do KX.
Rodes, Museu Arqueológico, inv. 5.008. Cerca de 570 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 24, nº 1; 1971, p. 14; IACOPI, 1934, p. 3, pr. (431) 2.4; *JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14a, fig. 33; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 123, nº 507.

2

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Camtar. Boston, Museu de Belas Artes, inv. 21.21. Cerca de 570-560 a.C.

Inscrições: AXIALEY, ΘΕΤΙΣ, KYMATOΘΕΑ, ΝΕΟΤΟΛΕΜΕ, ΠΑΝΟΠΕ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 84, nº 6; 1971, p. 31, nº 3; HOFFMANN; VON BOTHMER, TRUITT, 1973, p. 12-13, pr. (638-639) 16.1-3, 17.3-4; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14b, fig. 23-25; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 70, nº 191, pr. 77; LISSARRAGUE, 1990, p. 34-47, fig. 15; LOWENSTAM, 1993, p. 205, fig. 6; VON BOTHMER, 1949, p. 84-90, fig. 1-3; 1959, p. 6, pr. 2.2, 3.4. *Fotografia do museu.

3

Cântaro fragmentário. Figuras negras. Prov.: Atenas, Acrópole. Pintor Nearcos. Atenas, Museu Nacional, Coleção da Acrópole, inv. 611. Cerca de 560 a.C.

Inscrições: 1 – NEAPXΟΣ ΜΕΓΡΑΦΣΕΝ ΚΑ[ΠΟΙΕΣΕΝ];

2– ΑΧΙΑΕ[Υ], ΧΑΙΤΟΣ, ΕΝΘΟΙΑΣ; 3 – ...Σ, ΧΟ...

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 82, nº 1; 1971, p. 30; BULAS, 1929, p. 42-46; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14l, fig. 38; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 69, nº 186, pr. 75; LOWENSTAM, 1993, p. 206-207, fig. 9; PEASE, 1935, p. 227, 229, nº 15, fig. 6.*Fotografia do autor.

4

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Camtar. Paris, Museu do Louvre, inv. CP10521. Cerca de 560 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 84, nº 4; 1971, p. 31; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14c, fig. 26-27; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 71, nº 201; LOWENSTAM, 1993, p. 205, fig. 7; VON BOTHMER, 1949, p. 84-90, fig. 4-5; *1959, p. 6-7, pr. 4.1-4.

5

Hídria. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor do Louvre F6. Cracóvia, Museu Czartoryski, inv. 1166. Cerca de 560 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 123, nº 5; *BULAS, 1935, p. 9, pr. (57) 3.10; JOHANSEN, 1967, p. 258-259; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 70, nº 195.

6

Cratera com colunas. Figuras negras. Prov.: Beócia. Atr.: Pintor de Londres B76. Berlim, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 3763. Cerca de 560-550 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 87, nº 17; 1971, p. 32; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14h, fig. 31; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 70, nº 188, pr. 76; LOWENSTAM, 1993, p. 200, fig. 1; *MOMMSEN, 1991, p. 12-14, pr. (2996-2998) 3.4-6, 4.1-3, 5.1-5.

7

Fragmento de Cálice com faixa. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pequenos Mestres. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. 325. Cerca de 560-550 a.C.

Inscrições: Sem sentido.

Bibliografia: ALBIZZATI, 1924-1938, p. 114-115, n° 325, pr. 36; BULAS, 1929, p. 42-46; *JOHANSEN, 1967, p. 92-127, n° B14i, fig. 32; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 71, n° 202; LOWENSTAM, 1993, p. 204-205, fig. 5.

8

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Londres B76. Londres, Museu Britânico, inv. 1922.6-15.1. Cerca de 550 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 86, n° 9; 1971, p. 32; BULAS, 1929, p. 42-46; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, n° B14e, fig. 29; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 70-71, n° 197; VON BOTHMER, 1949, p. 88; *WALTERS, 1927, p. 3, pr. (143) 23.1a-c.

9

Fragmentos de Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Londres B76. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1450. Cerca de 550 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 86, n° 19; 1971, p. 32; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, n° B14f, fig. 30; *KNAUSS, 2006c, p. 221-225, n° 75, fig. 33.5-6; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 71, n° 199; KUNZE-GÖTTE, 1982, p. 48-49, pr. (2337) 40.1-3; VON BOTHMER, 1949, p. 88.

10

Fragmento de Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Cerveteri, Etrúria. Atr.: Pintor de Londres B76. Londres, Museu Britânico, inv. B600.29. Cerca de 550 a.C.

Para a composição, ver os n^{os} 8 e 9.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, 86, n° 11; *BEAZLEY; PAYNE, 1929, p. 261, n° 28, pr. 16.12; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, n° B14g; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 71, n° 198, pr. 77; WALTERS, 1893, p. 270.

11

Hídria. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Grupo de Arquipe. Paris, Museu do Louvre, inv. E869. Cerca de 550 a.C.

Inscrições: ΟΛΥΤΕΥΣ, ΑΧΙΛΕΥΣ, ΘΕΤΙΣ, ΠΟΝΤΙΑ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 106, nº 2; 1971, p. 43; BULAS, 1929, p. 42-45; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14d, fig. 28; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 71, nº 200, pr. 77; POTTIER, 1923, p. 10, pr. (61-62) 12.1, 3, 13; TOUCHEFEU-MEYNIER, 2000, p. 46-47; fig. 1; VON BOTHMER, 1949, p. 85; 1969, p. 26-29, pr. 19.1-3. *Fotografia do museu.

12

Hídria. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor do Louvre F6. Florença, Museu Arqueológico Etrusco, inv. 3808. Cerca de 550 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 124, nº 6; BOCCI, 1969, p. 3-4, pr. (1867-1868) 3.3-4, 4.1-2; *ESPOSITO; TOMMASO, 1993, p. 27, fig. 23; JOHANSEN, 1967, p. 258-259; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 70, nº 193.

13

Cálice tipo Siana. Figuras negras. Prov.: Tanagra. Atr.: Pintor de Heidelberg. Viena, Museu de História da Arte, inv. 1672. Cerca de 550-540 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 63, nº 8; *BRIJDER, 1991, p. 461, nº 440, pr. 142b.

14

Fragmento de Cálice tipo Siana. Figuras negras. Prov.: Sibari. Atr.: Pintor de Heidelberg. Sibari, Museu Nacional Arqueológico da Sibaratida, inv. 26300b. Cerca de 550-540 a.C.

Para a composição, ver o nº 13.

Bibliografia: *BRIJDER, 1991, p. 461, nº 442, pr. 143a.

15

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Pintor de Amásis. Berlim, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 3210. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: *BEAZLEY, 1951, p. 59, pr. 23.1; 1956, p. 151, nº 21; 1971, p. 63; JOHANSEN, 1967, p. 258-259; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 70, nº 190.

16

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Orvieto. Atr.: Pintor de Amásis. Boston, Museu de Belas Artes, inv. 01.8027. Cerca de 540 a.C.

Inscrições: 1 – ΑΜΑΣ[ΙΣ] ΜΕΠΟΙΕΣΕΝ; 2 – ΦΟΙΝΙΧΣ, ΑΧΙΛΕΥΣ, ΘΕ[Τ]ΙΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 152, nº 27; 1971, p. 63; BULAS, 1929, p. 42-45; HOFFMANN; VON BOTHMER; TRUITT, 1973, p. 21-22, fig. 26, pr. (649-650) 27.1-2, 28.3; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, B14m, fig. 40; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 123, nº 508, pr. 109; LOWENSTAM, 1993, p. 202-204, fig. 4; VON BOTHMER, 1949, p. 89, fig. 7; WALTON, 1907, p. 150-159, pr. 13.1-2. *Fotografia do museu.

17 (= 42, 107)

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Berlim 1686. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 207. Cerca de 540 a.C.

Inscrições: Sem sentido.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 296, nº 6; DE RIDDER, 1901-1902, p. 117-119, nº 207; LAMBRINO, 1928, p. 26-27, pr. (318) 34.3-5; *LISSARRAGUE, 1999, p. 85, fig. 66.

18

Prato. Figuras negras. Prov.: Vari, Ática. Atr.: Pintor Lido. Atenas, Museu Nacional, inv. 507. Cerca de 540-530 a.C.

Inscrições: ΠΕΛΕΥΣ, ΑΧΙΑΕΥΣ, ΘΕΤΙΣ, ΝΕΟΝΤΟΛΕΜΟΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 112, nº 56; 1971, p. 44; BULAS, 1929, p. 42-46, fig. 23; CALLIPOLITIS-FEYTMANS, 1974, p. 319, nº 30, pr. 26, fig. 30; COLLIGNON; COUVE, 1902, p. 204-205, nº 671; 1904, p. 14, pr. 29; HASPELS, 1936, p. 37; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14k, fig. 35; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 70, nº 187, pr. 76; LISSARRAGUE, 1990, p. 34-47, fig. 13; LOWENSTAM, 1993, p. 2002, fig. 3; RHOMAIOS; KAROUZOU, 1932, p. 3-4, pr. (10), 2.4; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1992, p. 775, nº 3; VON BOTHMER, 1949, p. 88. *Fotografia do autor.

19

Esquifo. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor da Olpa de Nicósia. Seattle, Museu de Arte, inv. 65.155. Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: *BLIQUEZ, 1985, p. 15, fig. 10.

20

Esquifo. Figuras negras. Prov.: Tanagra. Atr.: Pintor da Olpa de Nicósia. Atenas, Museu Nacional, inv. 363. Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 453, nº 11; COLLIGNON; COUVE, 1902, p. 251, nº 793; 1904, p. 16, pr. 32; PIPILI, 1993, p. 38-40, pr. (175) 27.1-4. *Fotografia do autor.

21

Olpa. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Pintor da Olpa de Nicósia. Paris, Museu do Louvre, inv. F28. Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 199, n° 1; 1971, p. 196, n° 1ter; BULAS, 1929, p. 42-46; FOURNIER-CHRISTOL, 1990, p. 73, n° 3, pr. 3-4; POTTIER, 1901, p. 90-91, n° 28, pr. 66. *Fotografia do museu.

22

Píxide trípode. Figuras negras. Prov.: Tanagra. Sem atribuição. Paris, Museu do Louvre, inv. MNB508. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: Não publicado.*Fotografia do museu.

23 (= 187)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Leagro. Bruxelas, Universidade Católica de Louvian, Coleção Abbé Mignot. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: *DE RUYT; HACKENS, 1974, p. 53, fig. 18; LISSARRAGUE, 1990, p. 34-47, nº A7.

24

Olpa. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Classe do Louvre F335. Bruxelas, particular, Coleção J. L. Theodor. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: *HEESE, 1996, p. 18, 67-69, nº 8, fig. 20.

25

Píxide trípode. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Paris, Museu do Louvre, inv. F151. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: BULAS, 1929, p. 42-46; LISSARRAGUE, 1990, p. 34-47, nº A4, fig. 9; POTTIER, 1901, p. 112, nº 151, pr. 75. *Fotografia do museu.

26 (= 51)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Maneira do Pintor da Linha Rubra. Paris, Museu do Louvre, inv. F269. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 34-47, nº A13; POTTIER, 1929, p. 36, pr. (355) 57.5, 10, 14. *Fotografia do autor.

27

Estano. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor do Hefesteu. Leiden, Museu Nacional de Antiguidades, inv. PC88. Cerca de 480 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 298, nº 2; 1971, p. 356; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14n, fig. 41; *JONGKEES-VOS, 1983, p. 31-32, pr. (227-228) 133.1-4, 134.1-2; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 123-124, nº 514, pr. 110.

28

Ânfora com pescoço pontuda. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Oritia. Zurique, Museu da Universidade, inv. L5. Cerca de 480 a.C.

Inscrições: AXIA[ΛΕΥΣ], ΘΕΤΙΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, 1656, nº 2bis; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14o; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 125, nº 524a, 525. *Fotografia do museu.

29

Pélica. Figuras vermelhas. Prov.: Camiro, Rodes. Atr.: Primeiros Maneiristas. Londres, Museu Britânico, inv. E363. Cerca de 470-460 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 586, n° 36; BULAS, 1929, p. 13-18, fig. 7; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, n° B14p; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 124, n° 515, pr. 110; SMITH, 1896, p. 239-240; TOUCHEFEU-MEYNIER, 2000, p. 26-27; fig. 2. *Fotografia do museu.

30

Pélica. Figuras vermelhas. Prov.: Spina. Atr.: Pintor de Pã. Ferrara, Museu Arqueológico Nacional, inv. 1499. Cerca de 460 a.C.

Bibliografia: *ARIAS, 1963, p. 3, pr. (1645) 1.4-5; BEAZLEY, 1963, p. 554, nº 83; 1971, p. 386; BULAS, 1950, p. 117.

31

Cratera em cálice fragmentária. Figuras vermelhas. Prov.: Bolonha. Atr.: Maneira do Pintor dos Nióbidas. Bolonha, Museu Cívico Arqueológico, inv. 291. Cerca de 460 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 608, nº 5; 1971, p. 130; *BOTTINI; TORELLI, 2006, p. 246, nº 56; BULAS, 1929, p. 13-18, nº B; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14r; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 123, nº 511, pr. 110.

32

Cratera com volutas. Figuras vermelhas. Prov.: Tarquínia. Atr.: Relacionado ao Pintor de Genebra. Paris, Museu do Louvre, inv. G482. Cerca de 460 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 615; BULAS, 1929, p. 13-18, nº A; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 124, nº 521, pr. 112; JOHANSEN, 1967, p. 92-127, nº B14q; POTTIER, 1929, p. 21, pr. (371) 30.1-3, 7; VON BRUNN, 1858, p. 367. *Fotografia do museu.

33

Rito. Figuras vermelhas. Prov.: Cápuia. Atr.: Maneira do Pintor de Sotades: Pintor de Florença 3968. Boston, Museu de Belas Artes, inv. 95.38. Cerca de 450 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 766, nº 6, 769, nº 1; BULAS, 1950, p. 117; HOFFMANN, 1962, p. 19, nº 27, pr. 6.1-4; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 123, nº 512, pr. 110. *Fotografia do museu.

34

Cratera em sino. Figuras vermelhas. Prov.: Magna Grécia. Atr.: Pintor de Londres E497. Londres, Museu Britânico, inv. E497. Cerca de 450 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 1079, nº 1; BULAS, 1929, p. 13-18, nº D; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 124, nº 516, pr. 110. *Fotografia do museu.

35

Pélíca. Figuras vermelhas. Prov.: Atenas, Cerâmico. Atr.: Pintor de Peleu. Atenas, Museu Nacional, inv. 15299. Cerca de 440 a.C.

Bibliografia: AMANDRY, 1947, p. 389, fig. 4; BEAZLEY, 1963, p. 1040, n° 14; 1971, p. 443; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 123, n° 510. *Fotografia do museu.

36

Fragmento de Estano. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Peleu. Magdeburgo, Museu de História e Cultura, inv. (?). Cerca de 440 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 1039, nº 5; *BULAS, 1950, p. 117, pr. 19; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 124, nº 517.

37

Cratera em sino. Figuras vermelhas. Prov.: Gela. Atr.: Grupo de Polignoto. Gela, Museu Arqueológico, inv. 8709. Cerca de 440 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 1054, n° 45; BOTTINI; TORELLI, 2006, p. 247, n° 57, fig. 57; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 123, n° 513; *PANVINI, 2003, p. 113, n° II.62, fig. II.62a-b; PANVINI, GIUDICE, 2003, p. 396, n° L52, fig. L52a-b; VAN BUREN, 1949, p. 386, pr. 53b.

38

Ânfora com pescoço. Figuras vermelhas. Prov.: Nola. Atr.: Pintor de Aquiles. Londres, Museu Britânico, inv. E329. Cerca de 440-430 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 989, n° 33; OAKLEY, 1997, p. 120, n° 44, pr. 20a; SMITH, 1896, p. 228; *WALTERS; FORSDYKE, 1930, p. 8, pr. (313) 63.2a-b.

39

Lécito. Figuras vermelhas. Prov.: Rutigliano. Atr.: Próximo do Pintor de Aquiles.
Taranto, Museu Arqueológico Nacional, inv. 165082. Cerca de 430 a.C.

Bibliografia: *OAKLEY, 1997, p. 164, nº L21, pr. 170c-d.

40

Cântaro. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Sócles. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F1737. Cerca de 550 a.C.

Inscrições: 1– [M]ENEΣΘΕΥΣ ΗΟΔ[Ι];

2– ΟΛΥΤΕΥ, ΠΑΤΡΟΦΛΟΣ, ΘΕΤΙΣ, ΑΧΙΛΕΥΣ, ΜΕΝΕΛΕΟΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 173, nº 1; 1971, p. 72; JOHANSEN, 1967, p. 113-115, fig. 37; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 70, nº 189, pr. 76; LOWENSTAM, 1993, p. 206, fig. 8; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1997, p. 949, nº 1; VON BOTHMER, 1949, p. 85. *Fotografia do museu.

41 (= 166)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Chiusi. Atr.: Pintor Exécias. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F1718. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 144, nº 5; *STEINER, 1997, p. 162, fig. 8.

42 (= 17, 107)

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Berlim 1686. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 207. Cerca de 540 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 296, n° 6; DE RIDDER, 1901-1902, p. 117-119, n° 207; LAMBRINO, 1928, p. 26-27, pr. (318) 34.3-5; *LISSARRAGUE, 1999, p. 84-87, fig. 66; NEILS, 1994, p. 513, n° 48, pr. 402.

43 (= 181)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Londres B235. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 26.60.20. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 152, nº 2; *MOORE; VON BOTHMER, 1976, p. 51-53, pr. (771) 43.5-8.

44 (= 184)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Relacionado ao Pintor de Antímenes. Adolphseck, Castelo Fasanerie, inv. 4. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 123, nº 12ter; *BROMMER, 1956, p. 10, pr. (484, 486) 6.1-2, 8.1-2, 4; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 28-29, 37, nº E1, pr. 4.8.

45 (= 185)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Círculo do Pintor de Antímenes.
Limoges, Museu Adrien Dubouché, inv. 80.58. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 91, 258, nº A166, fig. 54b; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1968, p. 8, pr. (1025) 6.1. *Fotografia do museu.

46 (= 190)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Dublin, Museu Nacional da Irlanda, inv. 1921.91. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: *LISSARRAGUE, 1990, p. 76, 253, nº A96, fig. 39b.

47 (= 205)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Fundo branco. Prov.: Tarquínia. Atr.: Comparar ao Pintor de Villa Giulia M482. Tarquínia, Museu Nacional Tarquiniense, inv. (?). Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 590, nº 3; *CULTRERA, 1930, p. 123-125, pr. 6b.

48 (= 206)

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: Camiro, Rodes. Sem atribuição. Londres, Museu Britânico, inv. B172. Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: WALTERS, 1893, p. 120; *1927, p. 9, pr. (165) 45.4a.

49 (= 62)

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Pintor Oltos. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F2264. Cerca de 510 a.C.

Inscrições: 1 – Ε[Υ]ΧΙΘΕΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕ[Ν]; ΟΛΤΟΣ ΕΓ[ΡΑΦ]ΣΕ[Ν];

2 – ΑΝΤΙΛΟΧΟΣ, ΦΟΙΝΙΧΣ, ΙΡΙΣ, ΑΧΙ[ΛΛΕΥΣ], ΝΕΣΤΟ[Ρ].

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 60, nº 64; 1971, p. 326; BULAS, 1929, p. 42-46; JOHANSEN, 1967, p. 270, nº B32; *ROHDE, 1964, p. 11-14, pr. (112-114) 1.1-2, 2.1-2, 3.1-4.

50 (= 230)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Villa Giulia M482.
Bruxelas, Museus Reais, inv. R313. Cerca de 500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 590, nº 8; *MAYENCE, 1926, p. 3, pr. (22) 9.2a.

51 (= 26)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Maneira do Pintor da Linha Rubra. Paris, Museu do Louvre, inv. F269. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 255, nº A123; POTTIER, 1929, p. 36, pr. (355) 57.5, 10, 14. *Fotografia do autor.

52 (= 240)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Gela. Atr.: Pintor de Wurzburg 234. Siracusa, Museu Arqueológico Regional Paolo Orsi, inv. 24509bis. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: ARIAS, 1941, p. 4, pr. (811) 6.1; LISSARRAGUE, 1990, p. 257, n° A146; ORSI, 1906, col. 295-296, fig. 218; *PANVINI; GIUDICE, 2003, p. 461, n° pF66, fig. pF66b.

53

Cântaro. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Erétria. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 851. Cerca de 440 a.C.

Inscrições: AXIΛΛEYΣ, KYMOΘEA, [O]YKAΛE[Γ]ON.

(Lado A: NEΣT[ΩP], ANT[I]ΛOXOΣ, ΠATPOKΛOΣ, ΘET[IE])

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 1251, n° 41; DE RIDDER, 1901-1902, p. 501-502, n° 851; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 71, n° 204, pr. 77; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1997, p. 949, n° 2. *Fotografia do autor.

54

Cálice tipo Siana. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor da Acrópole 1441. Basiléia, Museu de Antiguidades, inv. BS1953.8. Cerca de 560 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 68, nº 1; 1971, p. 28, nº 1; *DESCOEUDRES, 1981, p. 80, pr. (171) 25.1-5; KAHIL, 1997, p. 836-837, nº 16.

55

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Amásis. Riehen, particular, Coleção Dr. H. Hoek. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 65; HAMPE, 1981, p. 514, nº 79a; *VON BOTHMER, 1960, p. 75-77, pr. 9, 10.1-2.

56 (= 199)

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Leagro. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1415. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: *BRINKMANN, 2006a, p. 184-186, nº 18, fig. 25.1; HAMPE, 1981, p. 514, nº 78, pr. 392; KAHIL, 1997, p. 836, nº 12, pr. 563; LULLIES, 1939, p. 30-31, pr. (139-141, 146) 45.2, 46.2, 47.3, 52.6.

57

Olpa. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Leagro: Maneira do Pintor de Aqueloo.
Tarquínia, Museu Nacional Tarquiniense, inv. 595. Cerca de 500 a.C.

Bibliografia: *CAMPUS, 1981, p. 25-26, nº 14, pr. 50-51.

58 (= 74)

Cálice tipo C. Figuras vermelhas. Prov.: Cápuia. Pintor Dúris. Paris, Museu do Louvre, inv. G115. Cerca de 480 a.C.

Inscrições: 1. ΔΟΡΙΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ, ΚΑΛΙΑΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ;

2. ΜΕΝΕΛΕΟΣ, ΑΛΕΧΑΝΔΡΟΣ, ΑΡΤΕΜΙΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 434, nº 74; 1971, p. 375; BULAS, 1929, p. 36-37; HAMPE, 1981, p. 514, nº 79, pr. 392; JOHANSEN, 1967, p. 212-213, nº B2, fig. 89; KAHIL, 1997, p. 836, nº 13; POTTIER, 1922a, p. 161-162, nº 115, pr. 107-108.

*Fotografia do museu.

59

Cálice tipo Siana. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Enípilo. Amsterdã, Museu Allard Pierson, inv. B11.999. Cerca de 560-550 a.C.

Inscrição: AINEΑΣ.

Bibliografia: *BRIJDER; HEESSEN; SMITH-LUB; BORGERS, 1996, p. 30-33, fig. 14b, pr. (395-397) 86.1-2, 87.1-2, 88.1-2.

60

Fragmentos de Cratera com colunas. Figuras negras. Prov.: Atenas, Acrópole. Sem atribuição. Atenas, Museu Nacional, Coleção da Acrópole, inv. 1.646. Cerca de 550-540 a.C.

Inscrições: [ΔΙΟΜΗΔΗΣ]Σ, ΑΙΝΕΑΣ.

Bibliografia: CANCIANI, 1981, p. 384, nº 33, pr. 298; *JOHANSEN, 1967, p. 200-206, nº B3a, fig. 82;

61

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Pintor Oltos. Copenhague, Museu Thorvaldsens, inv. 100. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 60, nº 67; 1971, p. 327; CANCIANI, 1981, p. 384, nº 36; *JOHANSEN, 1967, p. 200-206, nº B3b, fig. 83.

62 (= 49)

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Pintor Oltos. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F2264. Cerca de 510 a.C.

Inscrições: 1 – Ε[Υ]ΧΙΘΕΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕ[Ν]; ΟΛΤΟΣ ΕΓ[ΡΡΑΦ]ΣΕ[Ν];

2 – ΗΙΠΑΣΟΣ, ΑΙΝΕΑ[Σ], ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ, ΑΙΑΣ, ΔΙΟΜΕΔΕΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 60, nº 64; 1971, p. 326; JOHANSEN, 1967, p. 191-200, nº B12f, fig. 81; *ROHDE, 1964, p. 11-14, pr. (112-114) 1.1-2, 2.1-2, 3.1-4; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 317-318, nº 23.

63

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Camiro, Rodes. Atr.: Pintor de Cleófrades.
Londres, Museu Britânico, inv. E73. 500-480 a.C.

Inscrições: ΑΘΗΝ[ΑΙΑ], ΔΙΟΜΗΔΗΣ, ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ, ΑΙΝΕΑΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 192, nº 106; 1971, p. 341; BOARDMAN, 1974, p. 7-14, fig. 8; BULAS, 1929, p. 30-36, nº I, fig. 19; CANCIANI, 1981, p. 384, nº 37, pr. 298; JOHANSEN, 1967, p. 200-206, nº B3c, fig. 84-85; SMITH, 1896, p. 97-99; *WILLIAMS, 1993, p. 72-74, pr. (857-859) 81.a-b; 82a-d; 83.a-d.

64 (= 140)

Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Tyszkiewicz. Boston, Museu de Belas Artes, inv. 97.368. Cerca de 480 a.C.

Inscrições: ΑΘΕΝΑΙΑ, ΔΙΟΜΕΔΕΣ, ΑΙΝΕΑΣ, ΑΦΡΟΔΙΤΕ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 290, nº 1; 1967, p. 54-55, fig. 34; 1971, p. 355; BULAS, 1929, p. 30-36, nº H, fig. 18; CANCIANI, 1981, p. 384, nº 38, pr. 299; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 13-21, nº 70, pr. 13; JOHANSEN, 1967, p. 200-206, nº B3d, fig. 86. *Fotografia do museu.

65

Fragmento de Cratera com volutas. Figuras vermelhas. Prov.: Atenas, Ágora. Sem atribuição. Atenas, Museu da Ágora, inv. P8533. Cerca de 480 a.C.

Para a composição, ver o nº 64.

Bibliografia: DINSMOOR, 1941, p. 134-135, nº 13, fig. 61; *MOORE, 1997, p. 170-171, nº 237, fig. 14, pr. 32.

66

Cratera em cálice, fragmentária. Figuras negras. Prov.: Ágora. Atr.: Pintor Exécias. Atenas, Museu da Ágora, inv. AP1044. Cerca de 530 a.C.

Inscrições: ΔΙΟΜΕΔΕΣ, ΗΕΓΤΟΡ, [Π]ΑΤΡΟΚΛΟΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 145, nº 19; 1971, p. 60; BRONEER, 1937, p. 469-486, fig. 1-10; 1938, p. 161, pr. 16.b; 1956, p. 345-349, pr. 50.a-b; JOHANSEN, 1967, p. 191-200, nº B12d, fig. 80; MOORE, 1980, p. 421-434, pr. 50.4; TOUCHÉFEU-MEYNIER, 1981, p. 321, nº 48, pr. 237. *Fotografia do museu.

67

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Antímenes. Toronto, Museu Real Ontário, inv. 926.19.2. Cerca de 520 a.C.

Inscrição: ΑΙ[Ν]ΤΟΣ

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 272, nº 100; *HAYES, 1981, p. 7-8, pr. (9-10) 9.3-4, 10.3-4; JOHANSEN, 1967, p. 207-208, nº B23; ROBINSON; HARCUN; ILIFFE, 1930, p. 123-125, nº 303, pr. 38; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 320, nº 41, pr. 236.

68

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Munique 1410. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1411. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 311, nº 2; *BRINKMANN, 2006b, p. 195-199, nº 70, fig. 28.4; LULLIES, 1939, p. 28-29, pr (135, 137) 41.3, 43.1-3; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 326, nº 76, pr. 241.

69

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Grupo de Leagro: Grupo de Antíope. San Francisco, Museu Memorial M. H. Young, inv. 243.24874. Cerca de 510-500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 367, nº 92; SMITH, 1943, p. 27-31, pr. (468-470, 490) 8.1a-e, 9.1a-f, 10.1a-f, 30.6. *Fotografia do museu.

70

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Grupo de Leagro. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1408. Cerca de 510-500 a.C.

Inscrições: ΑΙΑΑΣ, ΗΕΚΤΟΡΟ, ΤΥΔΥΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 368, nº 106; 1971, p. 162; JOHANSEN, 1967, p. 197-198, nº B24; *KNAUSS, 2006b, p. 216-220, nº 70, fig. 32.4; LULLIES, 1939, p. 26-27, pr. (130, 133) 36.4, 39.1-2; MOORE, 1980, p. 423-424; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 320, nº 46, pr. 237.

71

Estano. Figuras vermelhas. Prov.: Todi. Atr.: Pintor Esmícro. Londres, Museu Britânico, inv. E438. Cerca de 500 a.C.

Inscrições: 1 – ΣΜ[Ι]ΚΡΟΣ [ΜΕ]ΓΡΑΦΣΕΝ;

2 – ΑΙΑΣ, ΕΚΤΟ[Ρ], [Α]ΘΕΝΑ[Ι]Α.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 20, nº 3; BULAS, 1929, p. 30-36, nº B; JOHANSEN, 1967, p. 207-212, nº B5a, fig. 87; SMITH, 1896, p. 267-268; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 319, nº 36, pr. 235; *WALTERS, 1927, p. 7-8, pr. (184) 19.2a-c.

72

Cálce tipo C. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Pintor Onésimo. Roma, Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia, inv. 121110. Cerca de 500-490 a.C.

Inscrição: [AΘE]NAIA.

Bibliografia: WILLIAMS, 1991, p. 59-61, fig. 8n. *Fotografia do museu.

73

Ânfora tipo A. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Cleófrades. Wurzburg, Museu Martin von Wagner, inv. 508. Cerca de 480 a.C.

Inscrição: ΦΟΙΝΙΞ, HEKTO[P].

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 182, nº 5; 1971, p. 340; BULAS, 1929, p. 40-41; JOHANSEN, 1967, p. 186-188, nº B6a, fig. 76; NEILS, 1994, p. 513, nº 51, pr. 402; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 320, nº 43, pr. 237. *Fotografia do museu.

74 (= 58)

Cálice tipo C. Figuras vermelhas. Prov.: Cápuia. Pintor Dúris. Paris, Museu do Louvre, inv. G115. Cerca de 480 a.C.

Inscrições: 1. ΔΟΡΙΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ; ΚΑΛΙΑΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ.

2. ΑΙΑΙ[Σ], ΑΘΕ[Ν]ΑΙΑ, ΗΕΚΛΟΡ, ΑΠΟΛΛΟΩΝ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 434, nº 74; 1971, p. 375; BULAS, 1929, p. 30-36, nº G; JOHANSEN, 1967, p. 207-212, nº B5b, fig. 88; POTTIER, 1922a, p. 161-162, nº 115, pr. 107-108; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 319, nº 37, pr. 235. *Fotografia do museu.

75

Enócoa. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Classe de Altemburgo. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 458. Cerca de 520 a.C.

Inscrições: 1. AXIAEΩΣ, HEKTΩP; 2. XAIPETON ΠΟΛΥΔΙ.

Bibliografia BEAZLEY, 1963, p. 12, nº 10; 1971, p. 321; DE RIDDER, 1901-1902, p. 348-349, nº 458, fig. 80; JOHANSEN, 1967, p. 213-219, nº B17b, fig. 90; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 134-135, nº 567, pr. 115; *LAMBRINO, 1928, p. 73-74, pr. (482) 96.4-6.

76

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Agrigento. Sem atribuição. Paris, Museu do Louvre, inv. CA4201. Cerca de 520 a.C.

Inscrição: AXIAAEYΣ, HEKTOP.

Bibliografia: JOHANSEN, 1967, p. 213-219, nº B25; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 134, nº 562; *LANDES; LAURENS, 1998, p. 137-138, 144, nº 92, fig. 92a-c; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1988, p. 490, nº 57.

77

Fragmentos de Fíala. Figuras vermelhas. Prov.: Pyrgi. Pintor Dúris. Malibu, Museu J. Paul Getty, inv. 81.AE.213. Cerca de 500-480 a.C.

Inscrições: 1. ΔΟΡΙΣ [ΜΕΓΡΑΦΣ]ΕΝ; 2. [ΑΘ]ΕΝΑΙΑ, ΑΧ[ΙΛΛΕΥΣ]

Bibliografia: *ROBERTSON, 1991, 87-91, fig. 1n-r. *Fotografia do museu.

78

Lécito. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Atena. Oslo, Museu de Arte Aplicada, inv. 7916. Cerca de 490 a.C.

Inscrições: 1. ΑΧΙΛΛΕΥΣ, ΕΚΘΟΡ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 261; HASPELS, 1936, p. 50; JOHANSEN, 1967, p. 262-264; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 134, n° 560; *MARSTRANDER; SEEBERG, 1964, p. 23-24, pr. (18) 18.1-3, 19.4; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1988, p. 490, n° 56a.

79 (= 137)

Cratera com volutas. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Pintor de Berlim.
Londres, Museu Britânico, inv. E468. Cerca de 490 a.C.

Inscrições: ΑΧΙΛΛΕΥΣ, ΗΕΚΤΟΡ, ΑΘΕΝΑΙΑ, ΑΠΟΛΛΟΝ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 206, nº 132; 1971, p. 343; JOHANSEN, 1967, p. 213-219, nº B17c, fig. 91; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 134, nº 565, pr. 114; SMITH, 1896, p. 287-288; TOUCHEFEU-MEYNIER, 2000, p. 26-27; fig. 1.

*Fotografia do museu.

80

Estano. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Berlim. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 2406. Cerca de 490 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 207, n° 137; 1971, p. 343; BULAS, 1929, p. 30-36, n° C; JOHANSEN, 1967, p. 262-264, fig. 96; *KNAUSS, 2006d, p. 226-231, n° 76, fig. 34.1; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 134, n° 566, pr. 115; LULLIES, 1961, p. 31-32, pr. (953-955) 238.1-2, 239.1-2, 240.1-4.

81

Hídria. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Eucarides. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. 502. Cerca de 490 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 229, n° 38; 1971, p. 347; BULAS, 1929, p. 30-36, n° E; *BOTTINI; TORELLI, 2006, p. 11, 253, n° 60; JOHANSEN, 1967, p. 213-219, n° B17d, fig. 92; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 135, n° 568; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1988, p. 490, n° 59.

82

Fragmento de Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Pintor Dúris. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. AST131. Cerca de 490-480 a.C.

Inscrição: ΘΕ[ΤΙ]Σ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 431, nº 43; 1971, p. 41bis; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 52-53; *KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 135, nº 569, pr. 115.

83

Estano. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Triptólemo. Basiléia, Museu de Antiguidades, Coleção Ludwig, inv. BS477. Cerca de 480 a.C.

Inscrições: ΦΟΙΝΙΧΣ, ΗΕΚΤΟΡ, [ΠΙ]ΡΙΑΜΟΣ, ΠΑΤ[ΡΟΚΛΟΣ].

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 361, nº 7; EKROTH, 2005, p. 13; JOHANSEN, 1967, p. 186-188, nº B6b; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 110, nº 453, pr. 105; NEILS, 1994, p. 513, nº 52, pr. 402; SLEHOFEROVA, 1988, p. 42-45, pr. (334-335) 22.1-6, 23.1-6; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 321, nº 50. *Fotografia do museu.

84

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Pintor da Fundição. Boston, Museu de Belas Artes, inv. 98.933. Cerca de 480 a.C.

Inscrições: ΙΑΙΟΝ, [ΗΕΚ]ΤΟΡ, ΑΧΙΛΛΕΥ[Σ].

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 402, nº 23; 1971, p. 370; BULAS, 1929, p. 37-38, fig. 20; HEDREEN, 2001, p. 149-150, 158, fig. 40a-b; JOHANSEN, 1967, p. 188-191, nº B15, fig. 77; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 134, nº 564, pr. 114; NEILS, 1994, p. 513, nº 54. *Fotografia do museu.

85

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Maneira do Pintor Dúris. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. 545. Cerca de 480 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 449, nº 2; 1971, p. 376; BULAS, 1929, p. 30-36, nº F; JOHANSEN, 1967, p. 213-219, nº B17e-f; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 135, nº 570, pr. 115. *Fotografia do museu.

86

Estano. Figuras vermelhas. Prov.: Ampurias, Espanha. Atr.: Pintor de Providence. Barcelona, Museu Arqueològic Nacional, inv. 589. Cerca de 460 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 639, nº 55; *BOSCH I GIMPERA; DE C. SERRA I RAFOLS, 1957, p. 27-28, pr. (116-117) 18.1a-b, 19.1a-b; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1988, p. 490, nº 62.

87

Ânfora tipo nolana. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Relacionado ao Pintor de Nícon. Providence, Museu de Arte da RISD, inv. 23.323. Cerca de 460 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 653, nº 1; 1971, p. 506; LUCE, 1933, p. 24-25, pr. (68-69) pr. 15.2a-b, 16.2. *Fotografia do museu.

88

Píxide. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor C. Lille, Museu de Belas Artes, inv. 763.
Cerca de 570-560 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 681, nº 122bis; TALLEUX, 2005, p. 25-28, pr. (1733-1735) 5-7. *Fotografia do museu.

89

Cálice tipo Siana. Figuras negras. Prov.: Siana. Atr.: Maneira do Pintor C. Londres, Museu Britânico, inv. B379. Cerca de 570-560 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 60, n° 20; 1971, p. 26, n° 20; *BRIJDER, 1983, p. 246-247, n° 121, pr. 24; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 339, n° 16, pr. 253; SMITH; PRYCE, 1926, p. 4, pr. (66) 8.2a-c; WALTERS, 1893, p. 210-212.

90

Cotão. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor C. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 8600. Cerca de 570-560 a.C.

Bibliografia: LULLIES, 1952, p. 34-35, fig. 3-4, pr. (420-421) 138.3-5, 139.1-2;
*WÜNSCHE, 2006b, p. 251-257, nº 82, fig. 38.5.

91

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Londres B76. Londres, Museu Britânico, inv. 1899.7-21.2. Cerca de 570-560 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 86, n° 8; 1971, p. 32; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 176, n° 818; *WALTERS, 1927, p. 7, pr. (155) 35.1a-b.

92

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo Tirrênico: Pintor de Prometeu. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 59.11.25. Cerca de 570-560 a.C.

Inscrição: AXIAEOS.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 40; KLUIVER, 1995, p. 60, n° 30; *MOORE; VON BOTHMER, 1976, p. 2-4, pr. (731) 3.1-4.

93

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo Tirrênico: Pintor de Guglielmi. Paris, Museu Louvre, inv. E835. Cerca de 570-560 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 101, n° 82; KLUIVER, 1996, p. 21, n° 206.

*Fotografia do museu.

94

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo Tirrênico: Grupo de O.L.L.. Hamburgo, particular. Cerca de 570-560 a.C.

Inscrições: HEKTOP, MENMON, [AXI]ΛΛΕΥΣ, ΦΟΚΟΣ, Θ[ET]ΙΣ, [ΔΙΟ]ΜΕΔΕΣ.

Bibliografia: KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 176, n° 822, pr. 137; 1992, p. 454, n° 37; *VON BOTHMER, 1977, p. 251-254, n° 233, fig. 1.

95

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo Tirrênico: Pintor de Castellani. Frankfurt, Museu Liebieghaus, inv. VFβ285. Cerca de 570-560 a.C.

Bibliografia: *DEPPERT, 1964, p. 27-28, pr. (1196-1197) 24.1-2, 25.5-7.

96

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo Tirrênico: Grupo O.L.L..
Jerusalém, Museu das Terras da Bíblia, inv. 4639. Cerca de 560-550 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: *BERNHEIMER, 2001, p. 44-45, nº 55, fig. A-B.

97

Cratera com volutas, fragmentária. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo Tirrênico: Pintor do Gamo. Malibu, Museu J. Paul Getty, inv. 86.AE.112. Cerca de 560-550 a.C.

Inscrição: sem sentido.

Bibliografia: *CLARK, 1988, p. 50-52, pr. (1160-1161) 50.1-2, 51.1-2; KLUIVER, 1996, p. 26, nº 253.

98

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Caere, Etrúria. Atr.: Grupo Tirrênico: Pintor do Gamo. Paris, Museu do Louvre, inv. E845. Cerca de 560-550 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 102, nº 93; 1971, p. 38; KLUIVER, 1996, p. 26, nº 234, fig. 32; POTTIER, 1901, p. 568, nº 845; 1922b, p. 4, pr. (34) 4. 5, 13. *Fotografia do museu.

99

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo Tirrênico: Pintor do Gamo. Paris, Museu do Louvre, inv. CP10503. Cerca de 560-550 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 101, n° 84; 1971, p. 38; KLUIVER, 1996, p. 26, n° 233, fig. 33. *Fotografia do museu.

100

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Grupo Tirrênico: Pintor de Prometeu. Paris, Museu do Louvre, inv. E854. Cerca de 560-550 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 101, n° 89; KLUIVER, 1995, p. 60, n° 27; POTTIER, 1901, p. 570, n° 854; 1922b, p. 5. pr. (35) 5.3, 11; VON MEHREN, 2002, p. 47-48, fig. 5. *Fotografia do museu.

101

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Caere. Atr.: Pintor do Vaticano 309. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. 309. Cerca de 560-550 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 121, nº 7; *ALBIZZATI, 1924-1938, p. 106-107, nº 309, pr. 31.

102

Lécito. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Havana, Museu Nacional de Belas Artes, Coleção Lagunillas. Cerca de 560-550 a.C.

Bibliografia: *OLMOS, 1993, p. 140, nº 58.

103

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo Tirrênico: Pintor do Gamo. Bruxelas, particular, Coleção J. L. Theodor. Cerca de 550 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: *HEESE, 1996, p. 46-49, nº 2, fig. 3; KLUIVER, 1996, p. 26, nº 240.

104

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Grupo Tirrênico: Pintor do Gamo. Paris, Museu do Louvre, inv. CP10504. Cerca de 550 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 41; KLUIVER, 1996, p. 21, nº 223. *Fotografia do museu.

105

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Grupo E. Quioto, particular, Coleção Hashimoto, inv. 130. Cerca de 550-540 a.C.

Bibliografia: *MIZUTA, 1991, p. 9-10, pr. (57-58, 60) 7.4, 8.1-2, 10.3-4.

106

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Próximo do Grupo E: Pintor de Towry Whyte. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1381. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 142, nº 5; 1971, p. 58; LULLIES, 1939, p. 15-16, pr. (108, 110-11) 14.2, 16.1-2, 17.1-2; *WÜNSCHE, 2006b, p. 251-257, nº 84, fig. 38.7.

107 (= 17, 42)

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Berlim 1686. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 207. Cerca de 540 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 296, nº 6; LAMBRINO, 1928, p. 26-27, pr. (318) 34.3-5; *LISSARRAGUE, 1999, p. 86, fig. 67.

108

Ânfora tipo nicostênica. Figuras negras. Prov.: Caere. Atr.: Pintor N. Roma, Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia, inv. 50558. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 221, n° 37; 1971, p. 104; *BOARDMAN, 2001, p. 163, fig. 187.

109

Cálice com faixa. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de BMN. Berlim, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1797. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 227, nº 14; *1986, p. 67, pr. 77.5.

110

Fragmentos de Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Antímenes. Malibu, Museu J. Paul Getty, inv. 86.AE.62.1-2. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: *CLARK, 1988, p. 3-4, pr. (1113) 3.1-2.

111

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Antímenes. Oxford, Museu Ashmolean, inv. 1965.116. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 273, n° 111; 1971, p. 119; *BUROW, 1989, p. 83-84, n° 41, pr. 41.

112

Cálice com faixa. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Círculo do Pintor de Antímenes. San Antonio, Museu de Arte, inv. 86.134.36. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: *SHAPIRO, 1995, p. 99-100, nº 47, fig. 47.

113

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Munique 1410. Karlsruhe, Museu Nacional de Baden, inv. 61.89. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 135, nº 1bis; *WEISS, 1990, p. 36-39, pr. (2957, 2959-2960) 12.1-2, 14.1-5, 15.3.

114

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Lisipides. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 58.32. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: *VON BOTHMER, 1963, p. 23-24, pr. (561-562) 29.1-2, 30.1-2.

115

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Classe de Cambridge 49.
Paris, Museu do Louvre, inv. F57. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 316, nº 3; POTTIER, 1901, p. 95, nº 57, pr. 67;
1926, p. 18, pr. (197) 31.1, 5. *Fotografia do museu.

116

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Relacionado ao Pintor de Lisipides. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1523. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 262, nº 1; KUNZE-GÖTTE, 1973, p. 14-15, pr. (1781, 1784-1785) 363.4, 366.1-2, 367.3; *WÜNSCHE, 2006b, p. 251-257, nº 86, fig. 38.9.

117

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Relacionado ao Pintor de Lisipides. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1502. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 263, nº 2; 1971, p. 116; KUNZE-GÖTTE, 1973, p. 20-21, pr. (17-85-1786, 1789) 367.4, 368.3, 371.1-2; *WÜNSCHE, 2006b, p. 251-257, nº 87, fig. 38.10.

118

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: Tarquínia. Atr.: Relacionado ao Pintor de Lisipides. Boston, Museu de Belas Artes, inv. 89.256. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 115, nº 4. HOFFMANN; VON BOTHMER; TRUITT, 1973, p. 7, pr. (632) 10.1-2. *Fotografia do museu.

119

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Antímenes. Los Angeles, Museu de Arte do Condado, inv. 50.8.1. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 273, nº 108; *PACKARD; CLEMENT, 1977, p. 9-10, pr. (847) 7.1-4.

120

Hídria. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor de Antímenes. Münster, Museu Arqueológico, Universidade Wilhelms, inv. 564. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: *KORZUS, 1984, p. 43, nº 1, fig.1.

121

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Munique 1410. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1410. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 311, nº 1; 1971, p. 135; LULLIES, 1939, p. 28, pr. (135-136, 146) 41.2, 42.1-3, 52.4; *WÜNSCHE, 2006b, p. 251-257, nº 85, fig. 38.8.

122 A e B

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor de Lissipides. Dallas, Museu de Arte, inv. 1965.29.M. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, 115, nº 3bis; *BROMBERG; KILINSKI II, 1996, p. 64-65, nº 25, fig. A-B.

123

Hídria. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor de Antímenes. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 23.160.1. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 280, nº 4.*Fotografia do museu.

124

Enócoa. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Classe do Vaticano G47. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1764. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: PFISTERER-HAAS, 1993, p. 36-37, pr. (3216, 3218) 23.3-4, 25.5;
 *WÜNSCHE, 2006b, p. 13, 251-257, nº 83, fig. 38.6.

125

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Wurzburg 199. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. 389. Cerca de 520-510 a.C.

Inscrições: AX[I]AEYΣ, MEMNON.

Bibliografia: *ALBIZZATI, 1924-1938, p. 172, n° 389, pr. 55; BEAZLEY, 1956, p. 288, n° 8; 1971, p. 126; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 15; KOSSATAZ-DEISSMANN, 1981, p. 176, n° 819; 1992, p. 454, n° 38, pr. 235.

126

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Cambridge, Museu da Faculdade Trindade, inv. T2. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: *NICHOLLS, 1970-1971, p. 82, fig. 8.

127

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Pintor Epícteto. Roma, Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia, inv. 57912. Cerca de 510 a.C.

Inscrições: 1. ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ; 2. ΕΓΡΑΦΣΕΝ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 72, nº 24; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 18; JOHANSEN, 1967, p. 261; *KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p.174, 179, nºs 804, 841, pr. 136; 1992, p. 452, nº 19.

128

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Círculo do Pintor de Antímenes.
Copenhague, Museu Thorvaldsens, inv. 552. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: *MELANDER, 1999, p. 35-36, pr. (380-381) 18-19.

129

Fragmento de Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: Tasos. Atr.: Pintor Fíntias.
Tasos, Museu Arqueológico, inv H398. Cerca de 510 a.C.

Inscrição: MEM[NON]

Para a composição ver nº 140.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 23, nº 6; *GHALI-KAHIL, 1960, p. 110, nº 26, pr. 45.26; KOSSATAZ-DEISSMANN, 1981, p. 179, nº 843; 1992, p. 454, nº 43.

130

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Sem atribuição. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1492. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: KUNZE-GÖTTE, 1973, p. 73-74, pr. (1831, 1834, 1836) 413.3, 416.1-2, 418.3; *WÜNSCHE, 2006b, p. 251-257, n° 89, fig. 38.12.

131

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?) Atr.: Grupo das Três Linhas. Bruxelas, Museus Reais, inv. A712. Cerca de 510-500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 320, nº 3; *MAYENCE, 1926, p. 3, pr. (22) 9.3a-b.

132

Cratera com colunas. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Northampton, Castelo Ashby, inv. 20. Cerca de 510-500 a.C.

Bibliografia: *BOARDMAN; ROBERTSON, 1979, p. 12-13, pr. (675) 20.3-4.

133

Hídria. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Rycroft. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1720. Cerca de 500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 337, nº 24; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 17;
*WÜNSCHE, 2006b, p. 251-257, nº 88, fig. 38.11.

134

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Atenas, Ágora. Atr.: Pintor de Berlim. Atenas, Museu da Ágora, inv. P24113. Cerca de 500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 213, nº 242; 1971, p. 344; CARDON, 1979, p. 169-173, pr. 22.1, 23.4-5, 24.8, 25.12; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 178, nº 830, pr. 138; KURTZ, 1983, p. 69-71, pr. IVa-b; MOORE, 1997, p. 317-318, nº 1407, pr. 129-130; ROBERTSON, 1958, p. 55-66, pr.6.1-2, 7.3-5; THOMPSON, 1955, p. 64-66, pr. 30. *Fotografia do museu.

135

Lécito. Figuras negras. Fundo branco. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Safo. Londres, Museu Britânico, inv. B639. Cerca de 500-480 a.C.

Inscrição: sem sentido.

Bibliografia: CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 18; HASPELS, 1936, p. 227, nº 28, pr. 36.1; *KOSSATZ-DEISSMANN, 1992, p. 452, nº 18, pr. 233-234.

136

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Sabouroff. Londres, Museu Britânico, inv. E77. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 837, nº 1; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 18; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 178, nº 835; SMITH, 1896, p. 103-104. *Fotografia do museu.

137 (= 79)

Cratera com volutas. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Pintor de Berlim.
Londres, Museu Britânico, inv. E468. Cerca de 490 a.C.

Inscrições: AXIAΛΕΥΣ, MEMNON, ΘΕΤΙΣ, ΗΕΟΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 206, n° 132; 1971, p. 343; BULAS, 1929, p. 30-36, n° D; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 16; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 179, n° 837; 1992, p. 454, n° 44, pr. 235; SMITH, 1896, p. 287-288. *Fotografia do museu.

138

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Tarquínia. Atr.: Pintor de Brígo. Tarquínia, Museu Nacional Tarquiniense, inv. RC6846. Cerca de 490-480 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 369, nº 4; 1971, p. 365; *BOTTINI; TORELLI, 2006, p. 222-223, nº 43; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 18; HAMPE, 1981, p. 514, nº 80, pr. 392; IACOPI, 1955, p. 4-5, pr. (1156-1157) 4.1-2, 5.1-2; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 179, nº 842.

139

Cálice tipo C. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Castelgiorgio. Londres, Museu Britânico, inv. E67. Cerca de 490-480 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 386, n° 3; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 18; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 178, n° 836; 1992, p. 455, n° 53, pr. 236; SMITH, 1896, p. 90-91; *WILLIAMS, 1993, p. 61-62, pr. (842-843) 66.a-b, 67.a-b.

140 (= 64)

Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Tyszkiewicz. Boston, Museu de Belas Artes, inv. 97.368. Cerca de 480 a.C.

Inscrições: ΑΘΕΝΑΙΑ, ΑΧΙΛΕΥΣ, ΜΕΛΑΝΙΠΠΟΣ, ΜΕΙΜΝΟΝ, ΗΕΙΟΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 290, nº 1; 1967, p. 54-55, fig. 34; 1971, p. 355; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 13-21, nº 70, pr. 13; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 178, nº 833, pr. 139; 1992, p. 454, nº 45.

141

Estano. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Pintor Hermónax. Melbourne, Galeria Nacional de Victoria, inv. D391.1980. Cerca de 470 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 129, nº 25; KOSSATZ-DEISSMANN, 1992, p. 452, nº 21. *Fotografia do museu.

142

Cratera com colunas. Figuras vermelhas. Prov.: Etrúria. Atr.: Pintor do Pomar. Paris, Museu do Louvre, inv. CP10763. Cerca de 470-460 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 523, nº 4. *Fotografia do museu.

143

Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: Agrigento, Sicília. Atr.: Pintor de Altamura. Paris, Museu do Louvre, inv. G342. Cerca de 460 a.C.

Inscrição: AX[I]ΛΛΕΥΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 590, nº 12; CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 16; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 179, nº 839, pr. 139; 1992, p. 454, nº 46; POTTIER, 1922a, p. 229-230, nº 342, pr. 137; *1923, p. 4-5, pr. (98) 4.2-3.

144

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Spina. Atr.: Pintor de Pentesiléia. Ferrara, Museu Arqueológico Nacional, inv. 44885. Cerca de 460-450 a.C.

Bibliografia: *ALFIERI; ARIAS, 1958, p. 48-53, pr. 28-33; 1960, p. 162-166, pr. LIV-LVII; BEAZLEY, 1963, p. 882, nº 35; 1971, p. 428; KOSSATZ-DEISSMANN, 1992, p. 455, nº 55, pr. 236; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1981, p. 320, nº 42, pr. 237.

145

Cálice tipo C. Figuras vermelhas. Prov.: Etrúria. Sem atribuição. Paris, Museu do Louvre, inv. G399. Cerca de 450 a.C.

Bibliografia: CASKEY; BEAZLEY, 1954, p. 18; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 173, 179, n^{os} 801, 840, pr. 135, 139; 1992, p. 453, n^o 24; *POTTIER, 1922a, p. 244-245, n^o 399, pr. 140.

146

Cállice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Pintor Eufρόnio. Dallas, particular, Coleção Nelson Bunker Hunt. Cerca de 520 a.C.

Inscrições: 1. ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΓΡΑΓ[ΣΕΝ];

2. ΗΥΠΙΝ[ΟΣ], ΣΑΡΠΙΕΔΟΝ, ΘΑΝΑΤΟΣ, ΑΚΑΜΑΣ.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 904, n° 2; *DENOYELLE, 1990, p. 168-169, n° 34; MINTSI, 1991, p. 9-20, fig. 1; ROBERTSON, 1981, p. 23-25, fig. 1-6; TURNER, 2003-2004, p. 57-64, fig. 1a-c; VON BOTHMER, 1987, p. 10-11, fig. 6; 1994, p. 697, n° 3, pr. 520.

147

Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Pintor Eufrônio. Nova Iorque, Museu metropolitano de Arte, inv. 1972.11.10. Cerca de 515 a.C.

Inscrições: 1. ΕΥΧΣΙΘΕΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ; ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ;

2. ΛΕΟΔΑΜΑΣ, ΗΥΠΙΝΟΣ, ΗΕΡΜΕΣ, ΘΑΝΑΤΟΣ, ΣΑΡΠΕΔΟΝ, ΗΙΠΠΟΛΥΤΟΣ.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 904, n° 3; MINTSI, 1991, p. 9-20, fig. 2; SARIAN, 1994-1995, p. 64, 69, fig. 2; TOUCHEFEU-MEYNIER, 2000, p. 48-49; fig. 1-2; TURNER, 2003-2004, p. 64-69, fig. 4a-b; VON BOTHMER, 1972, p. 2, 34-39, n° 15; 1981, p. 63, 67-68, 79, fig. 65-66; 1987, p. 6-8, fig. 2-3; 1990, p. 77-88, n° 4; 1994, p. 697, n° 4, pr. 520. *Fotografia do museu.

148

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Nicóstenes. Londres, Museu Britânico, inv. E12. Cerca de 510-500 a.C.

Inscrição: ΠΑΝΘΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 904, nº 4; BEAZLEY, 1963, p. 126, nº 24; 1971, p. 333; BULAS, 1929, p. 48-49; JOHANSEN, 1967, p. 255-256, nº B11d; MINTSI, 1991, p. 9-20, fig. 3; SMITH, 1896, p. 47-49; VON BOTHMER, 1981, p. 71, 77, fig. 75; *1987, p. 8-9, fig. 4; 1994, p. 697, nº 5, pr. 521.

149

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Lisboa, particular, Coleção Manuel de Lancastre. Cerca de 510-500 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: *PEREIRA, 2007, p. 82-83, nº 7, fig. 7a-b.

150

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Cápuia. Atr.: Pintor de Diósfos. Paris, Museu do Louvre, inv. F388. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 904, nº 6; BULAS, 1929, p. 48-49; HASPELS, 1936, p. 238, nº 133; JOHANSEN, 1967, p. 255-256, nº B11a; MINTSI, 1991, p. 9-20, fig. 5; POTTIER, 1901, p. 134, nº 388, pr. 87; VON BOTHMER, 1981, p. 74-75, 77, fig. 76-77; 1994, p. 697, nº 7, pr. 521. *Fotografia do museu.

151

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Diósfos. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 56.171.25. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 904, nº 5; BULAS, 1929, p. 48-49; HASPELS, 1936, p. 239, nº 137; JOHANSEN, 1967, p. 255-256, nº B11; KAHIL, 1997, p. 838-839, nº 36; MINTSI, 1991, p. 9-20, fig. 6; VON BOTHMER, 1981, p. 74-75, fig. 78-79; 1994, p. 697, nº 8, pr. 521. *Fotografia do museu.

152

Olpa. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor do Vaticano G49. Sydney, Museu Nicholson, Universidade de Sydney, inv. 98.150. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografia: OAKLEY, 2002, p. 245-248, pr. 66a-b; TURNER, 2003-2004, p. 72-74, fig. 6a-b. *Fotografia do museu.

153

Lécito. Figuras negras. Prov.: Agrigento. Atr.: Grupo de Haimon. Agrigento, Museu Arqueológico Regional, inv. AG9215. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografía: *DE MIRO, 2000, p. 223, nº 1204, pr. 126a-b; TURNER, 2003-2004, p. 74-75, fig. 7.

154

Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Pintor de Eucarides. Paris, Museu do Louvre, inv. G163. Cerca de 500-490 a.C.

Inscrições: HYΠΙΝΟΣ , $\Sigma\text{ΑΡ}[\text{ΕΔΟΝ}]$.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 905, nº 8; BEAZLEY, 1963, p. 227, nº 12; 1971, p. 347; BULAS, 1929, p. 48-49; JOHANSEN, 1967, p. 255-256, nº B11e; MINTSI, 1991, p. 9-20, fig. 4; POTTIER, 1922b, p. 5-6, pr. (46-47) 8.1-4, 9.1-3; 1922b, p. 190-191, nº 163, pr. 124; SARIAN, 1994-1995, p. 64-65, 70, fig. 3; TURNER, 2003-2004, p. 69-70, fig. 5a-b; VON BOTHMER, 1981, p. 74, 77, fig. 74; 1987, p. 9-10, fig. 5; 1994, p. 697, nº 6, pr. 521. *Fotografia do autor.

155

Lécito. Figuras negras. Prov.: Erétria. Atr.: Pintor de Atena. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F3252. Cerca de 490-480 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 904-905, n° 7; BEAZLEY, 1956, p. 522, n° 28; BULAS, 1929, p. 48-49; HASPELS, 1936, p. 255, n° 28; JOHANSEN, 1967, p. 255-256, n° B11f; MINTSI, 1991, p. 9-20, fig. 7; TURNER, 2003-2004, p. 58, fig. 2; VON BOTHMER, 1994, p. 697, n° 9. *Fotografia do museu.

156 A e B

Cálice tipo A. Figuras negras. Prov.: Velanideza, Ática. Atr.: Grupo de Haimon: Maneira do Pintor de Haimon. Atenas, Museu Nacional, inv. 505. Cerca de 490-480 a.C.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 905, nº 13, pr. 616; BEAZLEY, 1956, p. 564, nº 580; COLLIGNON; COUVE, 1902, p. 340, nº 1093; JOHANSEN, 1967, p. 255-256, nº B11b; MINTSI, 1991, p. 9-20, fig. 8; VON BOTHMER, 1981, p. 77, fig. 82.

*Fotografias do autor.

157

Lécito. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Haimon. Frankfurt, Galeria Nacional em Liebighaus, inv. 532. Cerca de 480 a.C.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 905, nº 12; *DEPPERT, 1968, p. 15, pr. (1440) 49.8-10; HASPELS, 1936, p. 242, nº 23; JOHANSEN, 1967, p. 255-256, nº B11c; MINTSI, 1991, p. 9-20, fig. 9; VON BOTHMER, 1994, p. 697, nº 10, pr. 522.

158

Fragmentos de Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Sem atribuição. Florença, Museu Arqueológico Etrusco, inv. 12B7 e 12B15. Cerca de 470-450 a.C.

Bibliografia: *VON BOTHMER, 1994, p. 697, nº 11, pr. 522.

159

Enócoa fragmentária. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor do Dino. Port Sunlight, Galeria de Arte Lady Lever, inv. 5060. Cerca de 430 a.C.

Bibliografia: BAŽANT, 1994, p. 905, nº 9; *ROBERTSON, 1988, p. 109-120, fig. 12.1-11; VON BOTHMER, 1981, p. 78, fig. 83; 1994, p. 697, nº 12, pr. 522.

160 A e B

Cratera com volutas. Figuras negras. Prov.: Chiusi. Pintor Clítias. Florença, Museu Arqueológico Etrusco, inv. 4209. Cerca de 570 a.C.

Inscrições: 1. ΚΛΙΤΙΑΣ ΜΕΓΡΑΦΣΕΝ, ΕΡΓΟΤΙΜΟΣ ΜΕΠΟΙΕΣΕΝ;

2. *Alças A e B:* ΑΧΙΛΕΥΣ, ΑΙΑΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 76, nº 1; 1971, p. 29; *HOLTZMANN; PASQUIER, 1998, p. 110-111, fig. b; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 188, nº 873, pr. 141; LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 2; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 1, fig. 38; 1999, p. 10-21, 100-101, fig. 1-13, 79; MOORE, 1980, p. 424; *TORELLI, 2007, p. 46-47, 72-73, pr. 85-87, 111-112; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº A1-2, pr. 3.3.

161

Cálice tipo Siana. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Heidelberg. Florença, Museu Arqueológico Etrusco, inv. 3893. Cerca de 560 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 64, n° 26; 1971, p. 26; *BRIJDER, 1991, p. 445, n° 346, pr. 112a; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 188, n° 872; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 3; MOORE, 1980, p. 424; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, n° A4.

162

Cálice com lábio. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Frínos. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. 317. Cerca de 560 a.C.

Inscrições: AXIAEYΣ, AIAΣ.

Bibliografia: ALBIZZATI, 1924-1938, p. 111-112, n° 317, pr. 34; BEAZLEY, 1956, p. 169, n° 4; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 190, n° 882, pr. 142; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 2; MOORE, 1980, p. 424; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, n° A3. *Fotografia do museu.

163 A e B

Cálice com faixa. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F1802. Cerca de 560-550 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 5; *Fotografia do museu.

164 A e B

Esquifo. Figuras negras. Prov.: Thespiiai, Beócia. Atr.: Pintor do Camelo. Atenas, Museu Nacional, inv. 433. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 120, n° 5; COLLIGNON; COUVE, 1902, p. 256, n° 809; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n°s 22 e 79; MOORE, 1980, p. 427; *PIPILI, 1993, p. 26-28, pr. (162) 14.1-4; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° F3.

*Fotografia do autor (lado A).

165

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: Orvieto. Atr.: Pintor Exécias. Filadélfia, Museu da Universidade da Pensilvânia, inv. MS3442. Cerca de 540 a.C.

Inscrições: ΑΜΑΣΟΣ, ΜΕΝΕΛΑΟΣ, [ΑΧ]ΙΛΕΟΣ.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 145, nº 14; 1971, p. 60; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 189-190, nº 881; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 25, fig. 37; MOORE, 1980, p. 424-431, pr. 53.12; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº J2.

*Fotografia do museu.

166 (= 41)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Chiusi. Atr.: Pintor Exécias. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F1718. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 144, nº 5; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 188, nº 871; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 41; MOORE, 1980, p. 424-431, pr. 51.7; *STEINER, 1997, p. 162, fig. 9; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº C1, pr. 3.4.

167

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Wurzburg 243. Jerusalém, Museu das Terras da Bíblia, inv. 4767. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: BERNHEIMER, 2001, p. 48-49, nº 57, fig. A-B. *Fotografia do museu (David Harris).

168

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor do Vaticano 365. Altemburgo, Museu Nacional Lindenau, inv. 211. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 312, nº 5; 1971, p. 136; *BIELEFELD, 1959, p. 20-22, pr. (806-807) 21.1-2, 24.4; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 188, nº 868; LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 4; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 21, fig. 42; MOORE, 1980, p. 427; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº H2.

169

Fragmento de Cálice tipo A. Figuras negras. Prov.: Atenas, Ágora. Sem atribuição.
Atenas, Museu da Ágora, inv. P27233. Cerca de 540 a.C.

Bibliografia: *MOORE; PEASE PHILIPPIDES, 1986, p. 313, nº 1810, pr. 116.

170

Fragmento de Ânfora. Figuras negras. Prov.: Orvieto. Atr.: Pintor Exécias. Leipzig, Museu de Antiguidades, Universidade Karl Marx, inv. T356. Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 190, nº 888, pr. 142; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 16; *MOORE, 1980, p. 424-431, pr. 52.11; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº B3.

171

Fragmento de Cálice tipo A. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Lisípides. Nova Iorque, comércio, Antiguidades Atlantis, inv. (?). Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: *ATLANTIS ANTIQUITIES, 1988, p. 60, n° 57, fig. 1.

172

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor do Focinho Comprido. San Simeon, Monumento Histórico Estadual Hearst, inv. 9848. Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 145; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 8; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº B7. *Fotografia do museu.

173

Ânfora tipo nicostênică. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor do Louvre F161.
Amsterdã, Museu Allard Pierson, inv. 6268. Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: *ALLARD PIERSON MUSEUM, 1937, p. 139, pr. 49b.

174

Fragmento de Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição.
Florença, Museu Arqueológico Etrusco, inv. 141830. Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: Não publicado. *Fotografia do museu.

175

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Tarquínia. Sem atribuição. Tarquínia, Museu Nacional Tarquiniense, inv. RC1646. Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: *IACOPI, 1956, p. 8, pr. (1181) 32.2-3; LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 8; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 50; 1991, p. 191, fig. 17; MOORE, 1980, p. 429; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº H4.

176

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: Agrigento. Sem atribuição. Agrigento, Museu Arqueológico Regional, inv. 23079. Cerca de 540-530 a.C.

Bibliografia: *CALDERONE, 1988, p. 254, 257, fig. 2.

177 A e B

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor Exécias. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1470. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 144, nº 6; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 189, nº 876, pr. 141; KUNZE-GÖTTE, 1970, p. 55-58, pr. (1565-1568) 351-352, 353.1-4, 354.1-3; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 7; MOORE, 1980, p. 424-431, pr. 51.8-9; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº B1-2; *WÜNSCHE, 2006c, p. 258-269, nº 90, fig. 39.1, 5.

178

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Próximo de Pintor Exécias. Bolonha, Museu Cívico Arqueológico, inv. 565. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 149, nº 2; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 10;
*MOORE, 1980, p. 424-431, pr. 52.10.

179

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Círculo do Pintor Exécias. Melbourne, Galeria Nacional Victoria, inv. 1729.D4. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 58, nº 4bis; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 188-189, nº 874; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 86; *POTTS; LEGGE; DUNSMORE, 1997, p. 37, fig. 7; MOORE, 1980, p. 427-428; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº D7.

180

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Blera, Etrúria. Atr.: Pintor do Balanço. São Petersburgo, Museu Nacional Hermitage, inv. B2066. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: GORBUNOVA, 1983, p. 86-87, 91, nº 63, fig. 63; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 71; *PANDOLFINI, 1994, p. 258, nº 19, pr. 45.19.

181 (= 43)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Londres B235. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 26.60.20. Cerca de 530 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 152, n° 2; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 67; *MOORE; VON BOTHMER, 1976, p. 51-53, pr. (771) 43.5-8; MOORE, 1980, p. 428; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, n° D3.

182

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Antímenes. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 56.171.20. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 270, nº 53; 1971, p. 118; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 189, nº 879; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 76; *MOORE; VON BOTHMER, 1976, p. 20-22, pr. (751) 23.1-4; MOORE, 1980, p. 429; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº D1.

183

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Antímenes. Baltimore, Galeria de Arte Walters, inv. 48.17. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 271, nº 70; *BUROW, 1989, p. 84, nº 48, pr. 49.a-b; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 74.

184 (= 44)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Relacionado ao Pintor de Antímenes. Adolphseck, Castelo Fasanerie, inv. 4. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 123, nº 12ter; *BROMMER, 1956, p. 10, pr. (484, 486) 6.1-2, 8.1-2, 4; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 187, nº 866; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 53; MOORE, 1980, p. 429; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº E1, pr. 4.7.

185 (= 45)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Círculo do Pintor de Antímenes. Limoges, Museu Adrien Dubouché, inv. 80.58. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 10; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 75, fig. 54a; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1968, p. 8, pr. (1025) 6.2. *Fotografia do museu.

186

Ânfora tipo nicostênica. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Classe da Coleção das Medalhas 218. Viena, Museu de História da Arte, inv. 3722. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 11, nº 3; 1971, p. 321; *EICHLER, 1959, p. 8-9, pr. (51) 51.1-4; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 191, nº 890, pr. 143; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 18.

187 (= 23)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Leagro. Bruxelas, Universidade Católica de Louvian, Coleção Abbé Mignot. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: *DE RUYT; HACKENS, 1974, p. 53, fig. 18; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 69; *WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 37, nº J4, pr. 5.11.

188

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Leagro. Londres, comércio, Sotheby's. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 11;
*LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 36, fig. 45; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº G4.

189

Olpa. Figuras negras. Prov.: Vulci. Sem atribuição. Altemburgo, Museu Nacional Lindenau, inv. 203. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: *BIELEFELD, 1959, p. 33-34, pr. (818-819) 33.1, 34.1-4; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 187-188, n° 867; LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 7; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 77, fig. 48; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° F1.

190 (= 46)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Dublin, Museu Nacional da Irlanda, inv. 1921.91. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 46, fig. 39a; *WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº H5, pr. 5.10.

191

Enócoa. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Basiléia, comércio. Cerca de 520 a.C.

Bibliografia: KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 190, nº 885; *LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 68, fig. 53.

192

Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Pintor Eufrônio. Malibu, Museu J. Paul Getty, inv. 77.AE.20. Cerca de 520-515 a.C.

Bibliografia: *WIGHT, 1990, p. 170-173, nº 35.

193

Fragmento de Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Pintor Eufrônio. Princeton, Museu de Arte, Universidade de Princeton, inv. 1997.488a. Cerca de 515-510 a.C.

Inscrição: [AI]AΣ.

Bibliografia: PADGETT, 1998, p. 194, 197, fig. 2; *2001, p. 1-17, fig. 1.

194

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Pintor de Antímenes. Paris, Museu do Louvre, inv. F201. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 274, nº 120; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 72; POTTIER, 1901, p. 114-115, nº 201, pr. 78; 1926, p. 22, pr. (205) 39.5-6; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº D4. *Fotografia do museu.

195

Fragmentos de Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Pintor de Antímenes. Paris, Museu do Louvre, inv. CP10585. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 271, n° 69; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 70, fig. 47; MOORE, 1980, p. 430; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° D10.

*Fotografia do museu.

196

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor de Lisipides. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. SL458. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 259, nº 18; 1971, p. 114; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 189, nº 875, pr. 141; KUNZE-GÖTTE, 1970, p. 62-64, pr. (1572-1573) 358.3, 359.1-2; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 32; MOORE, 1980, p. 429; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº G9; *WÜNSCHE, 2006c, p. 258-269, nº 95, fig. 39.10.

197

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor de Antímenes. Beverley Hills, comércio, Galerías Summa. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 190, nº 886; *LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 24, fig. 44; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 38, nº J8.

198

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor de Antímenes. Melbourne, particular, Coleção Graham Geddes. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: *COHEN; SHAPIRO, 1995, p. 5-7, nº 3, fig. 3a.

199 (= 56)

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Leagro. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1415. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 189, nº 877, pr. 142; LULLIES, 1939, p. 30-31, pr. (139-141, 146) 45.2, 46.2, 47.3, 52.6; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 26; MOORE, 1980, p. 430; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº J1; *WÜNSCHE, 2006c, p. 258-269, nº 18, fig. 39.11.

200

Enócoa fragmentária. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Classe de Altemburgo. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 9263. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: *PFISTERER-HAAS, 1993, p. 44-45, pr. (3229) 36.1-4.

201

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. San Simeon, Monumento Histórico Estadual Hearst, inv. 9815. Cerca de 520-510 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 81; *WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 38, nº J7, pr. 2.1.

202

Fragmento de Prato. Figuras negras. Prov.: Atenas, Acrópole. Atr.: Próximo do Pintor Lido. Atenas, Museu Nacional, Coleção da Acrópole, inv. 1.2416. Cerca de 520-500 a.C.

Inscrição: sem sentido.

Bibliografia: *CALLIPOLITIS-FEYTMANS, 1974, p. 340, nº 26, pr. 56.26; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 91bis.

203

Olpa. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Leagro. Paris, Museu do Louvre, inv. F323. Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: *FOURNIER-CHRISTOL, 1990, p. 90-91, n° 25, pr. 16, 18; LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 12; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 15, fig. 49; POTTIER, 1901, p. 129, n° 323, pr. 85; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, n° B5.

204

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Gela. Atr.: Grupo de Leagro: Pintor de Oxford 569. Siracusa, Museu Arqueológico Regional Paolo Orsi, inv. 21926. Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: ARIAS, 1941, p. 4, pr. (810) 5.3, 5; ORSI, 1906, col. 469-471, fig. 334; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 54; *PANVINI, GIUDICE, 2003, p. 420-421, n° pD16, fig. pD16b; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° E4.

205 (= 47)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Tarquínia. Atr.: Comparar ao Pintor de Villa Giulia M482. Tarquínia, Museu Nacional Tarquiniense, inv. (?). Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 590, nº 3; *CULTRERA, 1930, p. 123-125, pr. 6a; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 64; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº C4.

206 (= 48)

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: Camiro, Rodes. Sem atribuição. Londres, Museu Britânico, inv. B172. Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 83; WALTERS, 1893, p. 120; *1927, p. 9, pr. (165) 45.4b; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº D8.

207

Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. G42. Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 9;
*LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 49, fig. 52; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº H1.

208

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Bolonha, Museu Cívico Arqueológico, inv. 575. Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 149; LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 5; *LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 23, fig. 43; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 38, nº J6.

209

Olpa. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. 441. Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: *ALBIZZATI, 1924-1938, p. 203, n° 441, pr. 60; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 57; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° E3.

210

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Campana, Itália. Sem atribuição. Metz, Museu de Arte e de História, inv. F1185. Cerca de 520-500 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 51; *Fotografia do museu.

211

Fragmento de Olpa. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Próximo do Pintor do Vaticano G43. Paris, Museu do Louvre, inv. CP12695. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: *FOURNIER-CHRISTOL, 1990, p. 77-78, nº 10, pr. 7; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 13, fig. 50.

212

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Pintor de Antímenes. Paris, Museu do Louvre, inv. F228. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 269, nº 46; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 63; POTTIER, 1901, p. 120-121, nº 228, pr. 80; 1926, p. 24, pr. (209) 43.1, 6; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº D6. *Fotografia do museu.

213

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Grupo do Olho-Sereia. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1537. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 55; KUNZE-GÖTTE, 1973, p. 60-62, pr. (1821, 1823) 403.3, 405.1-3; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº E6; *WÜNSCHE, 2006c, p. 258-269, nº 94, fig. 39.9.

214

Hídria. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Grupo de Leagro: Próximo do Grupo de Antíope. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1712. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 362, n° 34; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 189, n° 878; LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 1; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 29, fig. 36; MOORE, 1980, p. 430; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° G8, pr. 4.9; *WÜNSCHE, 2006c, p. 258-269, n° 96, fig. 39.12.

215

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Grupo de Leagro: Pintor de Munique 1519. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1519. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 394, n° 4; 1971, p. 173; KUNZE-GÖTTE, 1982, p. 19-21, pr. (2304, 2308, 2314) 7.4, 11.1-2, 17.2; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 73; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° J3; *WÜNSCHE, 2006c, p. 258-269, n° 92, fig. 39.7.

216

Lécito. Figuras negras. Prov.: Taranto. Atr.: Grupo de Leagro. Taranto, Museu Arqueológico Nacional, inv. 52195. Cerca de 510 a.C.

Bibliografía: *D'AMICIS, 1994, p.148-149, n° 3.1, fig. 3.1; *DRAGO, 1942, p. 6, pr. (879) 13.1; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 85; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° D11.

217

Ânfora tipo A. Figuras negras. Prov.: Cerveteri. Atr.: Grupo de Leagro. Vaticano, Museu Gregoriano Etrusco, inv. 370. Cerca de 510 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: *ALBIZZATI, 1924-1938, p. 160-161, n° 370, fig. 101-103, pr. 49; BEAZLEY, 1956, p. 367, n° 95; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 84; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° F2.

218

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Edimburgo. Atenas, Museu Paul Canellopoulos, inv. (?). Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 218; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 188, n° 869; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 27; *Fotografia do museu.

219

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Munique 1512. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1512. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: KUNZE-GÖTTE, 1992, p. 140, nº 202, pr. 48.1-2, 53.2; *WÜNSCHE, 2006c, p. 258-269, nº 91, fig. 39.6.

220

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Tarquínia. Sem atribuição. Tarquínia, Museu Nacional Tarquiniense, inv. RC5652. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: *IACOPI, 1956, p. 12, pr. (1190) 41.1-2; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 190, n° 883; LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981, p. 286-297, fig. 6; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 61; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° E8.

221

Cratera com colunas. Figuras negras. Prov.: Itália. Sem atribuição. Paris, Museu do Louvre, inv. F305. Cerca de 510 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 78; *POTTIER, 1923, p. 4, pr. (75) 3.5, 8; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° D9.

222

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Próximo do Pintor de Príamo.
Paris, Museu do Louvre, inv. F270. Cerca de 510-500 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 47; POTTIER, 1929, p. 35, pr. (354)
56.8, 11; *Fotografia do autor.

223

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Grupo de Leagro. Leiden, Museu Nacional de Antiguidades, inv. PC51. Cerca de 510-500 a.C.

Bibliografia: *JONGKEES-VOS, 1972, p. 23, pr. (122) 28.1-2; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 60; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº E9.

224

Lécito. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Leagro. Baden, particular, Coleção M. Ros. Cerca de 510-500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 378, nº 261; *BLOESCH, 1943, p. 57-60, 167-168, nº 12, pr. 28-29; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 188, nº 870; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 28; MOORE, 1980, p. 430; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº G7.

225

Lécito. Figuras negras. Prov.: Tebas. Atr.: Pintor do Cacto. Oxford, Museu Ashmolean, inv. V512. Cerca de 510-500 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 212; GARDNER, 1904, p. 302, nº 512, pr. 7.1; *HASPELS, 1936, p. 198, nº 4, pr. 18.3; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 189, nº 880; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 4; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº A5.

226

Olpa. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. San Antonio, Museu de Arte, inv. 86.134.48. Cerca de 510-500 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 52bis; *SHAPIRO et al., 1995, p. 117-118, nº 58, fig. 58.

227

Lécito. Figuras negras. Prov.: Agrigento. Sem atribuição. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1884. Cerca de 510-500 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: CALDERONE, 1988, p. 106, n° 8, fig. 8; HASPELS, 1936, p. 54; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 65; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, n° D5; *WÜNSCHE, 2006c, p. 258-269, n° 93, fig. 39.8.

228

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo de Leagro. Raleigh, Museu de Arte, inv. 74.1.6. Cerca de 500 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 44bis; SHAPIRO, 1981a, p. 92-93, nº 35, fig. A-B. *Fotografia do museu.

229

Lécito. Figuras negras. Prov.: Thespiiai, Beócia. Atr.: Grupo de Leagro. Atenas, Museu Nacional, inv. 429. Cerca de 500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 379, nº 281; COLLIGNON; COUVE, 1902, p. 298-299, nº 939; HASPELS, 1936, p. 50; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 31; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº G6. *Fotografia do autor.

230 (= 50)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Villa Giulia M482. Bruxelas, Museus Reais, inv. R313. Cerca de 500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 590, nº 8; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, 250, nº 66, fig. 46; *MAYENCE, 1926, p. 3, pr. (22) 9.2b; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº D2.

231

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Classe da Faixa com Pontos. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F1879. Cerca de 500 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 221; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 6; *MOMMSEN, 1980, p. 58-59, pr. (2189) 44.1-2.

232

Fragmentos de Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Berlim.
Malibu, Museu J. Paul Getty, inv. 77.AE.5. Cerca de 500 a.C.

Bibliografia: LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 22; *PADGETT, 2001, p. 12-13, fig. 11-12; ROBERTSON, 1981, p. 25-27, fig. 7-10.

233

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Classe da Faixa com Pontos: Pintor de Michigan. Bruxelas, Museus Reais, inv. R312. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 483, nº 1; 1971, p. 157, nº 9bis; KAHIL, 1997, p. 838, nº 35; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 37, fig. 51; *MAYENCE, 1926, p. 3, pr. (22) 9.1a-b; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº G1.

234

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Classe da Faixa com Pontos: Pintor de Michigan. Nova Iorque, comércio, Galerias Royal Athena. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 157, n° 9ter; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 38; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° G3. *Fotografia da galeria.

235

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor do Louvre F268. São Petersburgo, Museu Nacional Hermitage, inv. 1850. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografia: GORBUNOVA, 1983, p. 190-191, 194, nº 166, fig. 166a-b. LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 31ter. *Fotografia do museu.

236

Enócoa. Figuras negras. Prov.: Spina. Atr.: Maneira do Pintor da Linha Rubra. Ferrara, Museu Arqueológico Nacional, inv. 172. Cerca de 500-490 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, 301, nº 73ter; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 43; *PATITUCCI, 1971, p. 10-11, pr. (2136) 11.3-5; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº C5.

237

Lécito. Figuras negras. Fundo branco. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Safo. Agrigento, Museu Arqueológico Regional, inv. C847. Cerca de 500-480 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: *CALDERONE, 1981, p. 29-30, pr. (2755) 71.1-2; HASPELS, 1936, p. 226, nº 26; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 88.

238

Lécito, Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Safo. Londres, particular, Coleção William Hamilton. Cerca de 500-480 a.C.

Inscrições: sem sentido.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 508; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 52; *TISCHBEIN, 1795, p. 53, pr. 53; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 35, fig. 1, 37, nº H3.

239

Lécito, Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Diósfos. Londres, comércio, Christie's. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: *CHRISTIE'S, 2008, p. 130, n° 173; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 92.

240 (= 52)

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Gela. Atr.: Pintor de Wurzburg 234. Siracusa, Museu Arqueológico Regional Paolo Orsi, inv. 24509bis. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: ARIAS, 1941, p. 4-5, pr. (811) 6.1; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 59; *PANVINI; GIUDICE, 2003, p. 461, n° pF66, fig. pF66a; ORSI, 1906, col. 295-297, fig. 219; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, n° E6.

241

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor da Linha Rubra. Nova Iorque, comércio, Galerias Royal Athena. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: *EISENBERG, 1997, p. 22, nº 92, fig. 92.

242

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor da Linha Rubra. Londres, Museu Britânico, inv. B279. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 601, nº 5; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 44; WALTERS, 1893, p. 167; 1929, p. 10, pr. (214) 69.2a-b; *WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº C2, pr. 3.6.

243

Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor da Linha Rubra. Bruxelas, Museus Reais, inv. R314. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 601, n° 6; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, n° 42; *MAYENCE, 1926, p. 3, pr. (23) 10.2a-b; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, n° C3.

244 A e B

Cálice tipo A. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Grupo do Ramo sem Folhas: Pintor de Caylus. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 333. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1956, p. 646, nº 203; DE RIDDER, 1901-1902, p. 229, nº 333; *LAMBRINO, 1931, p. 42, pr. (443) 57.1-4; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 62; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 37, nº J5.

245

Cratera com colunas. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Friburgo, comércio, Galeria Günter Puhze. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: *GÜNTER PUHZE, s.d., p. 17, nº 184, fig. 1.

246

Hídria. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 96.18.63. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, 1971, p. 145; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 11;
*WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº B6, pr. 3.5.

247

Olpa. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 262. Cerca de 500-480 a.C.

Bibliografia DE RIDDER, 1901-1902, p. 174, nº 262; *LAMBRINO, 1931, p. 45-46, pr. (448-449) 62.3-4, 63.2; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 14; WOODFORD; LOUDON, 1980, p. 26-30, 36, nº B4.

248

Fragmento de Cálice. Figuras vermelhas. Prov.: Tarquínia. Atr.: Pintor Dúris. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 537. Cerca de 480 a.C.

Inscrição: A[IAΣ].

Bibliografia: BEAZLEY, 1963, p. 429, nº 19; DE RIDDER, 1901-1902, p. 404-405, nº 537; KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, p. 190-191, nº 889, pr. 143; LISSARRAGUE, 1990, p. 71-96, nº 19; *1999, p. 101, fig. 80.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Textos antigos

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulide*. Introdução e versão de Carlos Alberto Pais de Almeida. Notas e revisão de Maria de Fátima Silva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

_____. *Electra*. Tradução de Maria Fernanda Brasete. Lisboa: Relógio de Água, 1998.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

_____. *Odisséia*. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Edição bilíngüe em três volumes. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PLUTARQUE. *Apophthegmes des rois et de généraux*. Apophthegmes laconiens. Oeuvres morales. Tome III. Texte établi et traduit par François Fuhrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1988.

TEOFRASTO. *Os caracteres*. Texto grego, com tradução e comentário de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: EPU, 1978.

WEST, Martin L., edited and translated by, *Greek epic fragments from the seventh to the fifth centuries BC*. Loeb Classical Library, 497. Cambridge, MA; London: Harvard University, 2003.

II. Obras modernas

ALBIZZATI, Carlo. *Vasi antichi dipinti del Vaticano*. Roma: P. Sansani, 1924-1938.

ALFIERI, Nereo; ARIAS, Paolo Enrico. *Spina*. Firenze: Sansoni, 1958.

_____. *Spina. Guida al museo archeologico in Ferrara*. Firenze: Sansoni, 1960.

ALLARD PIERSON MUSEUM. *Algemeene gids*. Amsterdam: Allard Pierson Museum, 1937.

AMANDRY, Pierre. Chroniques des fouilles en 1946: II – Découvertes et acquisitions nouvelles. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 71, p. 385-402, 1947.

ARIAS, Paolo Enrico. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Siracusa, Museo Archeologico Nazionale 1. Italia 17. Roma: Unione Accademica Nazionale; Istituto Poligrafico dello Stato, 1941.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Ferrara, Museo Nazionale 1. Italia 37. Roma: Unione Accademica Nazionale; Istituto Poligrafico dello Stato, 1963.

ATLANTIS ANTIQUITIES. *Greek and Etruscan art of the archaic period*. New York: Atlantis Antiquities, 1988.

AYMARD, André. *Études d'histoire ancienne*. Paris: PUF, 1967.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggerio (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Volume 5. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

BAŽANT, Jan. Thanatos. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume VII. Zürich; München: Artemis, 1994. p. 904-908; pr. 616-618.

BEAZLEY, John Davidson. Review: *Les illustrations antiques de l'Iliade* by Kazimeierz Bulas, 1929. *Journal of Hellenic Studies* 51, p. 301-302, 1931.

_____ Review: *Iliaden i tidlig graesk Kunst* by K. Friis Johansen, 1934. *Journal of Hellenic Studies* 54, p. 84-85, 1934.

_____ *The development of attic black figure*. Berkley: University of California, 1951.

_____ *Attic black figure vase painters*. Oxford: Clarendon, 1956.

_____ *Attic red figure vase painters*, 3 volumes. Oxford: Clarendon, 1942. Second edition, 1963.

_____ *Attic red figured vases in American museums*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1967.

_____ *Paralipomena*. Additions to attic black figure vase painters and to attic red figure vase painters. Oxford: Clarendon, 1971.

_____ *The development of attic black-figure*. Sather Classical Lectures, volume 24. Revised edition by Dietrich von Bothmer and Mary B. Moore. Berkeley: University of California, 1986.

BEAZLEY, John Davidson; PAYNE, Humfry Gilbert Garth. Attic black figured fragments from Naucratis. *Journal of Hellenic Studies* 49, p. 253-272, 1929.

_____ *Corpus Vasorum Antiquorum*. Oxford, Ashmolean Museum 2. Great Britain 9. Oxford: Clarendon, 1931.

BÉQUIGNON, Yves. *Paysages et images de l'Iliade*. Collection « Les textes grecs illustrés par les documents » . Paris: Les Belles Lettres, 1945.

BERMOND MONTANARI, Giovanna. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Bologna, Museo Civico 5. Italia 33. Roma: Unione Accademica Nazionale; Istituto Poligrafico dello Stato, 1960.

BERNHEIMER, G. Max. *Glories of ancient Greece. Vases and jewelry from the Borowski Collection*. Jerusalem: Bible Lands Museum, 2001.

BIELEFELD, Erwin. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 1. Deutschland 17. München: C. H. Beck, 1959.

BIRCHALL, Ann; COBERTT, P. E. *Greek gods and heroes*. London: British Museum, 1974.

BLINKENBERG, Christian; JOHANSEN, Knud Friis. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Copenhagen, Musée National, Collection des Antiquités Classiques 3. Danemark 3. Paris; Copenhagen: Édouard Champion; V. Pio - Povl Branner, 1928.

BLIQUEZ, Lawrence J. *Classical vases and containers in the collection of the Seattle Art Museum*. Seattle: Seattle Art Museum, 1985.

BLOESCH, Hans Jörg. *Antike kunst in der schweiz. Fünfzig meisterwerke aus dem klassischen altertum in öffentlichem und privatem besitz*. Erlenbach; Zürich: Eugen Rentsch, 1943.

BOARDMAN, John. The Kleophrades Painter's cup in London. *J. Paul Getty Museum Journal* 1, p. 7-14, 1974.

- _____. Exekias. *American Journal of Archaeology* 82, p.11-25, 1978.
- _____. Symbol and story in Geometric art. In: MOON, Warren G.(Ed.). *Ancient Greek art and iconography*. Madison: University of Wisconsin, 1983. p. 15-36.
- _____. *Athenian black figure vases: a handbook*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1974. Corrected edition, 1991. Reprinted, 1997a.
- _____. *Athenian red figure vases. The archaic period: a handbook*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1975. Reprinted, 1997b.
- _____. *Athenian red figure vases. The classical period: a handbook*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1989. Reprinted, 1997c.
- _____. *The history of Greek vases. Potters, painters and pictures*. London: Thames and Hudson, 2001.
- BOARDMAN, John ; ROBERTSON, Martin. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Northampton, Castle Ashby. Great Britain 15. Oxford: Oxford University, 1979.
- BOCCI, Piera. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Firenze, Museo Nazionale 5. Italia 42. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1969.
- BONFANTE, Larissa. Nudity as a costume in classical art. *American Journal of Archaeology*, 93, p. 543-570, 1989.
- BOSCH I GIMPERA, Pedro; DE C. SERRA I RAFOLS, José. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Barcelone, Musée Archéologique 1. Espagne 3. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1957.
- BOTTINI, Angelo; TORELLI, Mario, a cura di. *Iliade*. Catalo della mostra. Roma, Colosseo 9 settembre 2006 – 18 febbraio 2007. Roma: Mondadori Electa, 2006.
- BRIJDER, Herman A. G. *Siana cups I and komast cups*. Allard Pierson Series, 4. Amsterdam: Allard Pierson Museum, 1983.
- _____. *Siana cups II. The Heidelberg painter*. Allard Pierson Series, 8. Amsterdam: Allard Pierson Museum, 1991.
- BRIJDER, Herman A. G.; HEESSEN, Pieter; SMITH-LUB, J. T.; BORGERS, O. E. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Amsterdam, Allard Pierson Museum 2. Netherlands 8. Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen ; Allard Pierson Museum, 1996.
- BRINKMANN, Vinzenz. Das Duell. In: WÜNSCHE, Raimund, (Hrsg). *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006a. p. 184-186.
- _____. Hektor kämpft gegen Ajas. In: WÜNSCHE, Raimund, (Hrsg). *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006b. p. 195-199.
- _____. „Ilion ist der Ursprung allen Ruhms“ – Der Mythos als politisches Monument. In: WÜNSCHE, Raimund, (Hrsg). *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006c. p. 410-417.
- BROMBERG, Anne R.; KILINSKI II, Karl. *Gods, men and heroes*. Ancient art at the Dallas Museum of Art. Dallas; Seattle: Dallas Museum of Art; University of Washington, 1996.
- BROMMER, Frank. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Adolphseck, Schloss Fasanerie 1. Deutschland 11. München: C. H. Beck, 1956.

- BRONEER, Oscar. A calyx crater by Exekias. *Hesperia*, 6, p. 469-486, 1937.
- _____. Recent discoveries on the north slope of the Acropolis in Athens. *American Journal of Archaeology*, 42, p. 161-164, 1938.
- _____. The north slope krater, new fragments. *Hesperia*, 25, p. 345-349, 1956.
- BRUIT-ZAIDMAN, Louise. Guerre et religion en Grèce à l'époque classique. In: BRUN, Patrice (Coord.). *Guerres et sociétés dans les mondes grecs (490-322)*. Paris: Du Temps, 1999. p. 127-148.
- BRUIT-ZAIDMAN, Louise; SCHMITT-PANTEL, Pauline. *La religion grecque dans les cités à l'époque classique*. Collection Cursus. Histoire de l'Antiquité. Paris: Armand Colin, 1991. Troisième édition, 2002.
- BULAS, Kazimierz. *Les illustrations antiques de l'Iliade*. Evs Supplementa, vol. 3. Lwów: Drukarnia Akademicka, 1929.
- _____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Cracovie, Collections de Cracovie, Fascicule unique. Pologne 2. Varsovie; Cracovie: Académie Polonaise des Sciences et des Lettres; Gebethner et Wolff, 1935.
- _____. News illustrations to the Iliad. *American Journal of Archaeology*, 54, p. 112-118, 1950.
- BUROW, Johannes. *Der Antimenesmaler*. Forschungen zur antiken keramik. II reihe. Kerameus, band 7. Mainz; Rhein: Philipp von Zabern, 1989.
- CALDERONE, Anna. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Agrigento, Museo archeologico nazionale 1. Italia 61. Roma: Unione Accademica Nazionale; L'Erma di Bretschneider, 1981.
- _____. a cura di, Catalogo. In: *Veder Greco*. Le necropoli di Agrigento. Mostra Internazionale. Agrigento, 2 maggio – 31 luglio 1988. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1988, p. 95-231.
- CALLIPOLITIS-FEYTMANS, Denise. *Les plats attiques à figures noires*. École Française d'Athènes. Travaux et Mémoires des Anciens Membres Étrangers de l'École et de divers savants, XIX. Paris: De Boccard, 1974.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Com Bill Moyers. Trad. Carlos Felipe Moisés. Org. por Betty Sue Flowers. 26. ed. São Paulo: Palas Athena, 2008.
- CAMPUS, Lucrezia. *Ceramica attica a figure nere. Piccoli vasi e vase plastici*. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, II. Archaeologia, 16. Roma: Giorgio Bretschneider, 1981.
- CANCIANI, Fulvio. Aineias. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume I. Zürich; München: Artemis, 1981. p. 381-396; pr. 296-309.
- CARDON, Carol Moon. The Gorgos cup. *American Journal of Archaeology*, 83, p. 169-173, 1979.
- CARLIER, Pierre. *Homère*. Paris: Fayard, 1999.
- CARPENTER, Thomas H. *Art and myth in ancient Greece: a handbook*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1991. Reprinted, 1998.

CASKEY, Lacey Davis; BEAZLEY, John Davidson. *Attic vase paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*. Part II. London; Boston: Oxford University; Museum of Fine Arts, 1954.

CHIRASSI, Ileana. *Elementi di culture precereali bei miti e riti greci*. Incunabula Graeca, XXX. Roma: Ateneo, 1968.

CHRISTIE'S. *Antiquities*. 13 October 2008. London: Christie's, 2008.

CLARK, Andrew J. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Malibu, J. Paul Getty Museum 1. U. S. A. 23. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1988.

CLARK, Andrew J.; ELSTON, Maya; HART, Mary Louise. *Understanding Greek vases: a guide to terms, styles, and techniques*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.

COHEN, Beth; SHAPIRO, Harvey Alan, eds., *Mother city and colony*. Classical Athenian and south Italian vases in New Zealand and Australia. Christchurch: University of Canterbury, 1995.

COLLIGNON, Maxime; COUVE, Louis. *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes*. Volume I, Texte. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 85. Paris: Albert Fontemoins, 1902.

_____. *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes*. Volume II, Plates. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 85. Paris: Albert Fontemoins, 1904.

COOK, Robert Manuel. 'Epoisen' on Greek vases. *Journal of Hellenic Studies*, 91, p. 137-138, 1971.

CULTRERA, Giuseppe. Tarquinia. Scoperte nella necropoli. *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia Nazionale dei Lincei*, 6, p. 113-184, 1930.

D'AMICIS, Amelia, et alli, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto. I, 3: Atleti e guerrieri, tradizioni aristocratiche a Taranto tra VI e V sec. a. C.* Catalogo della mostra Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 9 aprile 1994. Taranto: La Colomba, 1994.

DAVIES, Malcom. *The Greek epic cycle*. London: Bristol Classical, 1989. Second edition, 2003.

DE MIRO, Ernesto. *Agrigento I. I santuari urbani: l'area sacra tra il tempio di Zeus e Porta V*. 2 volumes. Bibliotheca Archeologica, 28. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000.

DE RIDDER, André Henri Pierre. *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Ernest Leroux, 1901-1902.

DE ROMILLY, Jacqueline. *Homère*. Paris: PUF, 1985. 4^e édition, actualisée, 1999.

DE RUYT, Franz; HACKENS, Tony. *Vases grecs, italiotes et étrusques dela collection Abbé Mignot*. Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Catholique de Louvain, III. Louvain: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1974.

DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène; GONTIER, Pierre; LIESENFELT, Anne-Marie (Dir.). *Guerres et sociétés*. Mondes grecs V^e-IV^e siècles. Neuilly: Atlande, 1999.

- DENOYELLE, Martine. Catalogue Euphronios: 34. Coupe (type B). In: PASQUIER, Alain, et alli, *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* Catalogue d'exposition. Musée du Louvre, Paris 18 septembre – 31 décembre 1990. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990. p. 168-169.
- DEPPERT, Kurt. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Frankfurt am Main 1. Deutschland 25. München: C. H. Beck, 1964.
- _____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Frankfurt am Main 2. Deutschland 30. München: C. H. Beck, 1968.
- DE ROMILLY, Jacqueline. *Homère*. 4. ed. Paris: PUF, 1999.
- DESCOEUDRES, Jean-Paul. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Basel, Antikenmuseum, 1. Schweiz 4. Bern: Peter Lang, 1981.
- DETIENNE, Marcel. La phalange: problèmes et controverses. In : VERNANT, Jean-Pierre, dir., *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Points-Histoire, 265. Paris; EHESS; Seuil, 1968. Nouvelle édition, 1999. p. 157-188.
- DINSMOOR, William Bell. Observations on the Hephaisteion. *Hesperia. Supplement V*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1941.
- DRAGO, Ciro. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Taranto, Regio Museo Nazionale 2. Italia 18. Roma: Unione Accademica Nazionale; Istituto Poligrafico dello Stato, 1942.
- DUCAT, Jean. La femme de Sparte et la guerre. *Pallas. Revue d'études antiques*, 51, p. 159-171, 1999.
- DUCREY, Pierre. *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*. Paris: Hachette, 1999.
- DUGAS, Charles. Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grecque. In: *Recueil Charles Dugas*. Paris: De Boccard, [1937] 1960. p. 59-74.
- DURAND, Jean-Louis. Le faire et le dire vers une anthropologie des gestes iconiques. *History and Anthropology*, 1, p. 29-48, 1984.
- DURAND, Jean-Louis; LISSARRAGUE, François. Les entrailles de la cité. Lectures de signes: propositions sur la hiéroskopie. *Hephaistos. Kritische Zeitschrift zur Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzender Wissenschaften*, 1, p. 92-108, 1979.
- EICHLER, Franz. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Wien, Kunsthistorisches Museum 2. Österreich 2. Wien: Anton Schroll, 1959.
- EISENBERG, Jerome M. *Art of the ancient world*. Volume 9. New York : Royal Athena Galleries, 1997.
- EISMAN, Michael Max. A further note on ΕΠΙΟΙΕΣΕΝ signatures. *Journal of Hellenic Studies*, 94, p. 172, 1974.
- ESPOSITO, Anna Maria; TOMMASO, Giandomenico, a cura di, *Museo Archeologico Nazionale di Firenze, Antiquarium – Vasi Attici*. Ministero Beni Culturali e Ambientali – Soprintendenza ai Beni Archeologici della Toscana. Firenze: Il Ponte, 1993.
- ÉTIENNE, Roland; MÜLLER, Christel; PROST, Francis. *Archéologie historique de la Grèce antique*. Paris: Ellipses, 2000.
- ÉTIENNE, Roland. *Athènes, espaces urbains et histoire: des origines à la fin du III^e siècle ap. J.-C.* Paris : Hachette, 2004.
- FERRÉOL, Gilles. *Léxico das ciências sociais*. Porto: Porto, 2007.

FOURNIER-CHRISTOL, Claudie. *Catalogue des olpés attiques du Louvre. De 550 à 480 environ*. Paris: De Boccard, 1990.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Face et profil: les deux masques. In: BÉRARD, Claude; BRON, Christiane; POMARI, Alessandra (Org.). *Images et société en Grèce ancienne: l'iconographie comme méthode d'analyse*. Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 février 1984. Cahiers d'Archéologie Romande, n° 36. Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne de l'Université de Lausanne, 1987. p. 89-102.

_____. *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris: Flammarion, 1995.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise; LISSARRAGUE, François. Vingt ans de vases grecs: tendances actuelles des études en iconographie grecque (1970-1990). *Métis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien*, 5, p. 205-224, 1990.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Arqueologia, história e arqueologia histórica no contexto Sul-Americano. In: Idem (Org.) *Cultura material e arqueologia histórica*. Coleção Idéias 1. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, 1998. p. 7-34.

GARDNER, Percy. Vases added to the Ashmolean Museum. *Journal of Hellenic Studies*, 24, p. 293-316, 1904.

GARLAN, Yvon. *La guerre dans l'Antiquité*. Paris: Nathan, 1972. 3^e édition revue et augmentée, 1999a.

_____. *Guerre et économie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 1994. 2^e édition, 1999b.

GARLAND, Robert. *The Greek way of death*. London: Duckworth, 1985.

GHALI-KAHIL, Lilly. *La céramique grecque (Fouilles 1911-1956)*. École Française d'Athènes. Études Thasiennes, VII. Paris: De Boccard, 1960.

GINOUVÈS, René. Perspectives actuelles de l'archéologie classique. *Clássica*, 1, p. 111-126, 1988.

_____. *L'archéologie gréco-romaine*. Paris: PUF, 1997.

GORBUNOVA, Ksenij Sergeevna. *Chernofigurnie atticheskie vazi v Ermitazhe, Katalog*. Leningrad: Iskusstvo, 1983.

GÜNTHER PUHZE. *Kunst der antike*. Katalog 10. Freiburg: Galerie Günter Puhze, s.d.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMPE, Roland. Alexandros. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume I. Zürich; München: Artemis, 1981. p. 494-529; p. 374-396.

HASPELS, Caroline Henriette Emilie. *Attic black figured lekthoi*. École Française d'Athènes. Travaux et mémoires publiés par les Professeurs de l'Institut Supérieur d'Études Français et les Membres Étrangers de l'École, IV. Paris: De Boccard, 1936.

HAYES, John W. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Toronto, Royal Ontario Museum 1. Canada 1. London; Toronto; Oxford: British Academy; The Royal Ontario Museum; Oxford University, 1981.

HEESEN, Pieter. *The J. L. Theodor Collection of attic black figure vases*. With contributions by Herman A. G. Brijder and Jeroen L. KLUIVER. Allard Pierson Series, 10. Amsterdam: Allard Pierson Museum, 1996.

HERMARY, Antoine. Images de l'apothéose des Dioscures. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 102, p. 51-76, 1978.

HOFFMANN, Herbert. *Attic red figured Rhyta*. Mainz: Philipp von Zabern, 1962.

_____. Knotenpunkte. Zur Bedeutungsstruktur griechischer vasenbilder. *Hephaistos* 2, p. 127-154, 1980.

HOFFMANN, Herbert; VON BOTHMER, Dietrich; TRUITT, Penelope. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Boston, Museum of Fine Arts 1. U. S. A. 14. Boston: Museum of Fine Arts, 1973.

HOLTZMANN; Bernard; PASQUIER, Alain. *Histoire de l'art antique: l'art grec*. Paris: École du Louvre, 1998.

HÔTEL DROUOT, *Catalogue de vente*. 14 mai. Paris: Hôtel Drouot, 1903.

IACOPI, Giulio. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Rodi, Museo Archeologico dello Spedelle dei Cavalieri 1. Italia 9. Milano; Roma: Bestetti e Tummineli, 1934.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniense 1. Itália 25. Roma: Unione Accademica Nazionale; Istituto Poligrafico dello Stato, 1955.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniense 2. Itália 26. Roma: Unione Accademica Nazionale; Istituto Poligrafico dello Stato, 1956.

JOHANSEN, Knud Friis. *The Iliad in early Greek art*. Copenhagen: Munksgaard, 1934. New edition, 1967.

JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

JONGKEES-VOS, Maria Frederika. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 1. Netherlands 3. Amsterdam; Leiden: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen; E. J. Brill, 1972.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 3. Netherlands 5. Amsterdam; Leiden: E. J. Brill, 1983.

JOST, Madeleine. Guerre et religion. *Pallas. Revue d'études antiques*, 51, p.129-139, 1999a.

_____. Les divinités de la guerre. In: PROST, Francis (Org.). *Armées et sociétés de la Grèce classique: aspects sociaux et politiques de la guerre aux V^e et IV^e s. Av. J.-C.* Paris: Errance, 1999b. p. 163-178.

KAHIL, Lilly. Menelaos. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume VIII, Supplementum. Zürich; Düsseldorf: Artemis, 1997. p. 834-841; pr. 562-565.

KAROUZOU, Semni. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Athènes, Musée National 2. Grèce 2. Paris: Honoré Chapion, 1954.

KLUIVER, Jeroen. Early 'Tyrrhenian': Prometheus painter, Timiades painter, Goltzyr painter. *Bulletin Antieke Beschaving*, 70, p. 55-103, 1995.

_____. The five later 'Tyrrhenian' painters. *Bulletin Antieke Beschaving*, 71, p. 1-58, 1996.

KNAUSS, Florian. Keine Heldentat. Achill: ein Kindermörder. In: WÜNSCHE, Raimund, (Hrsg). *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006a. p. 162-171.

_____. Der Wendepunkt: Taten und Tod des Patroklos. In: WÜNSCHE, Raimund, (Hrsg). *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006b, p. 216-220.

_____. Trost für Achill. In: WÜNSCHE, Raimund, (Hrsg). *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006c. p. 221-225.

_____. Die Rache: Achill tötet Hektor. In: WÜNSCHE, Raimund, (Hrsg). *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006d. p. 226-231.

KORZUS, B. *Griechische vasen aus Westfälischen Sammlungen*. Münster: Wilhelms Universität, 1984.

KOSSATZ-DEISSMANN, Annelise. Achilleus. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume I. Zürich; München: Artemis, 1981. p. 37-200; pr. 56-145.

_____. Memnon. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume VI. Zürich; München: Artemis, 1992. p. 448-462; pr. 230-239.

KUNZE-GÖTTE, Erika. *Corpus Vasorum Antiquorum*. München, Museum Antiker Kleinkunst 7. Deutschland 32. München: C. H. Beck, 1970.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. München, Antikensammlungen ehemals Museum Antiker Kleinkunst 8. Deutschland 37. München: C. H. Beck, 1973.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. München, Antikensammlungen ehemals Museum Antiker Kleinkunst 9. Deutschland 48. München: C. H. Beck, 1982.

_____. *Der Kleophrades maler unter malern schwarzfiguriger amphoren. Eine werkstattstudie*. Mainz: Philipp von Zabern, 1992.

KURTZ, Donna Carol. Gorgo's cup: an essay in connoisseurship. *Journal of Hellenic Studies*, 103, p. 68-86, 1983.

LAFOND, Yves. Guerre et idéologie civique à Athènes. In: BRUN, Patrice (Org.). *Guerre et sociétés dans les mondes grecs (490-322)*. Paris: Du Temps, 1999. p. 151-178.

LAMBRINO, S. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, 2. France 7. Paris: Honoré Champion, 1928

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles 2. France 10. Paris: Honoré Champion, 1931.

LANDES, Christian; LAURENS, Annie-France(Ed.). *Exposition: Les vases à mémoire*. Les collections de céramique grecque dans le midi de la France. Lattes: Imago; Musée Archéologique de Lattes, 1998.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LETOUBLON, Françoise. Défi et combat dans l'*Iliade*. *Revue des Études Grecques*, 96, p. 27-48, 1983.

LISSARRAGUE, François. Autour du guerrier. In: *La cité des images*. Religion et société en Grèce antique. Lausanne; Paris: Fernand Nathan; L.E.P., 1984. p. 35-48.

- _____. Un regard sur l'imagerie grecque, *L'Homme*, 97-98, p. 347-352, 1986.
- _____. Dionysos s'en va-t-en guerre. In: BÉRARD, Claude; BRON, Christiane; POMARI, Alessandra (Org.). *Images et société en Grèce ancienne*: l'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 février 1984. Cahiers d'Archéologie Romande, n° 36. Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne de l'Université de Lausanne, 1987. p. 111-120.
- _____. *L'autre guerrier*. Arches, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique. Paris; Rome: La Découvert; École Française de Rome, 1990.
- _____. Femmes au figuré. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dir.). *Histoire des femmes en occident. Volume 1, L'Antiquité*. Sous la direction de Pauline Schmitt Pantel. Paris: Plon, 1991. p. 159-251.
- _____. *Vases grecs*. Les athéniens et leurs images. Paris: Hazan, 1999.
- LISSARRAGUE, François; SCHNAPP, Alain. Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers? *Le temps de la réflexion*, 2, p. 275-297, 1981.
- LORIMER, Hilda Lockhart. The hoplite phalanx with special references to the poems of Archilochos and Tyrtaeus. *Annual of the British School at Athens*, 42, p. 76-138, 1947.
- LOWENSTAM, Steven. The arming of Achilles on early Greek vases. *Classical Antiquity*, 12, p. 199-218, 1993.
- LUCE, Stephen Bleecker. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Providence, Museum of the Rhode Island School of Design 1. U. S. A. 2. Cambridge (MA): Harvard University, 1933.
- LULLIES, Reinhard. *Corpus Vasorum Antiquorum*. München, Museum Antiker Kleinkunst 1. Deutschland 3. München: C. H. Beck, 1939.
- _____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. München, Museum Antiker Kleinkunst 3. Deutschland 9. München: C. H. Beck, 1952.
- _____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. München, Museum Antiker Kleinkunst 5. Deutschland 20. München: C. H. Beck, 1961.
- MARSTRANDER, Sverre; SEEBERG, Axel. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Norway, Public and Private Collections 1. Oslo: Det Norske Videnskaps-Akademi; Universitetsforlaget, 1964.
- MAYENCE, Fernand. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Bruxelles, Musées royaux du Cinquantenaire 1. Belgique 1. Bruxelles; Paris: Musée royaux d'Art et d'Histoire; Édouard Champion, 1926.
- MELANDER, Torben. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Copenhague, Thorvaldsens Museum 1. Danemark 9. Copenhague: Thorvaldsens Museum; Académie Royale des Sciences et des Lettres du Danemark, 1999.
- METZGER, Henri. *La céramique grecque*. Paris: PUF, 1964.
- MINTSI, Efthymia. Hypnos et Thanatos sur les vases attiques (520-470 av. J.-C.). *Histoire de l'Art*, 15, p. 9-20, 1991.
- MIZUTA, Akira. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Schwarz und Rotfigurige Vasen in Japanischen Sammlungen. Schwarzfigurig und Rotfigurig 2. Japan 2. Tokyo: Japan Society for the Promotion of Science, 1991.

MOMMSEN, Heide. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Berlin, Antikenmuseum, ehemals Antiquarium 5. Deutschland 45. München: C. H. Beck, 1980.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Berlin, Antikenmuseum ehemals Antiquarium 7. Deutschland 61. München: C. H. Beck, 1991.

MONSACRÉ, Hélène. *Les larmes d'Achille: le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris: Albin Michel, 1984.

MOORE, Mary B. Exekias and telamonian Ajax. *American Journal of Archaeology*, 84, p. 417-434, 1980.

_____. *The Athenian Agora*. Volume XXX: Attic red figured and white ground pottery. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1997.

MOORE, Mary B.; PEASE PHILIPPIDES, Mary Zelia. *The Athenian Agora*. Volume XXIII: Attic black figured pottery. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1986.

MOORE, Mary B.; VON BOTHMER, Dietrich. *Corpus Vasorum Antiquorum*. New York, Metropolitan Museum of Art 4. U. S. A. 16. New York : Metropolitan Museum of Art, 1976.

NICHOLLS, Richard Vaughan. The Trinity College Collection and other recent loans at the Fitzwilliam Museum. *Archaeological Reports*, 17, p. 77-85, 1970-1971.

OAKLEY, John Howard. *The Achilles painter*. Mainz; Rhein: Philipp von Zabern, 1997.

_____. A new black figure Sarpedon. In: CLARK, Andrew J.; GAUNT, Jasper; GILMAN, Benedicte(Ed.). *Essays in honor of Dietrich von Bothmer*. Allard Pierson Series, 14. Studies in Ancient Civilization. Amsterdam: Allard Pierson Museum, 2002.

OLMOS, Ricardo. *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.

ORRIEUX, Claude; SCHMITT PANTEL, Pauline. *Histoire grecque*. 3e ed. Paris: PUF, 1999. ORSI, Paolo. Gela scavi del 1900-1905. *Monumenti Antichi*. Pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei 17, cols. 295-298, 1906.

OTTO, Walter Friedrich. *Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. São Paulo: Odysseus, 2005.

_____. *Teofania: o espírito da religião dos Gregos antigos*. São Paulo: Odysseus, 2006.

PACKARD, Pamela M.; CLEMENT, Paul A. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Los Angeles, County Museum of Art 1. U. S. A. 18. Los Angeles: University of California, 1977.

PADGETT, J. Michael. Acquisitions of the Art Museum 1997. *Record of the Art Museum*, Princeton University, 57, p. 164-208, 1998.

_____. Ajax and Achilles on a calyx-krater by Euphronios. *Record of the Art Museum*, Princeton University, 60, p. 2-17, 2001.

PALMER, Hazel. *Greek gods and heroes*. Boston: Museum of Fine Arts, 1915. Fifth edition fully revised, 1962.

PANDOLFINI, Maristela. Blera. *Studi Etruschi*, Serie III, 59, p. 258, 1993.

PANVINI, Rosalba. *Ceramiche attiche figurate del Museo Archeologico di Gela. Selectio vasorum*. Venezia: Marsilio, 2003.

PANVINI, Rosalba; GIUDICE, Filippo, a cura di, *Ta Attika. Veder greco a Gela ceramiche attiche figurate dall'antica colonia*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003.

PATITUCCI, Stella. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 2. Italia 48. Roma: Unione Accademica Nazionale; L'Erma di Bretschneider, 1971.

PAYEN, Pascal. Femmes, armées civiques et fonction combattante en Grèce ancienne (VII^e-IV^e siècle avant J.-C.). *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, 20, p. 15-41, 2004.

PEASE, Mary Zelia. The pottery from the north slope of Acropolis. *Hesperia*, 4, p. 214-302, 1935.

PEDRINA, Marta. *I gesti del dolore nella ceràmica attica (VI-V Secolo). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo Greco*. Memorie, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, 97. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (Coord.). *Vasos gregos em Portugal: aquém das Colunas de Hércules*. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 2007.

PFISTERER-HAAS, Susanne. *Corpus Vasorum Antiquorum*. München, Antikensammlungen, ehemals Museum Antiker Kleinkunst, 12. Deutschland 65. München: C. H. Beck, 1993.

PICARD, Olivier. *Les grecs devant la menace perse*. Paris : SEDES, 1980. Deuxième édition, 1995.

PIPILI, Maria. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Athens, National Museum 4. Greece 4. Athens: Academy of Athens, 1993.

POTTIER, Edmond. *Vases antiques du Louvre. Salles E-G: Le style archaïque à figures noires et à figures rouges, Écoles ionienne et attique*. Paris : Hachette, 1901.

_____. *Vases antiques du Louvre. Salle G: Le style attique à figures rouges*. Paris : Hachette, 1922a.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Paris, Musée du Louvre 1. France 1. Paris: Édouard Champion, 1922b.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Paris, Musée du Louvre 2. France 2. Paris: Édouard Champion, 1923.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Paris, Musée du Louvre 4. France 5. Paris: Édouard Champion, 1926.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Paris, Musée du Louvre 5. France 8. Paris: Honoré Champion, 1929.

POTTS, Timothy ; LEGGE, Margaret ; DUNSMORE, Amanda. Antiquities in Australia: new Antiquities Galleries at the National Gallery of Victoria. *Minerva. International Review of Art and Archaeology*, 8, p. 35-39, 1997.

RHOMAIOS, Konstantinos A.; KAROUZOU, Semni. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Athènes: Musée National 1. Grèce 1. Paris: Honoré Champion, 1932.

ROBERTSON, Martin. The Gorgos cup. *American Journal of Archaeology*, 62, p. 55-66, 1958.

_____. 'Epoiesen' on Greek vases: others considerations. *Journal of Hellenic Studies*, 92, p. 180-183, 1972.

_____. Euphronios at the Getty. *J. Paul Getty Museum Journal*, 9, p. 23-34, 1981.

_____. Sarpedon brought home. In: BETTS, John H.; HOOKER, James T.; GREN, John Richard, (Ed.). *Studies in honour of T. B. L. Webster*. Volume 2. Bristol: Bristol Classical, 1988. p. 109-120.

_____. A fragmentary Phiale by Douris. *Greek vases in the J. Paul Getty Museum*, 5. Occasional Papers on Antiquities, 7, p. 75-98, 1991.

ROBINSON, David Moore; HARCUN, Cornelia Caskins; ILIFFE, John Henry. *A catalogue of the Greek vases in the Royal Ontario Museum of Archaeology Toronto*. 2 volumes. Toronto: University of Toronto, 1930.

ROHDE, Elisabeth. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Berlin, Gotha Schlossmuseum 1. Deutsche Demokratische Republik 1. Berlin: Akademie, 1964.

SARIAN, Haiganuch. L'héritage mycénien: la civilisation. In: TREUIL, René, et al., *Les civilisations égéennes du Néolithique et de l'Age du Bronze*. Collection Nouvelle Clio, 1ter. Paris: PUF, 1989. p. 585-593.

_____. Poieîn-gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3, p. 105-120, 1993.

_____. Morte e Sono na arte grega: notas de iconografia funerária. *Clássica*, 7-8, p. 63-74, 1994-1995.

_____. Arqueologia da imagem: aspectos teóricos e metodológicos na iconografia de Héstia. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Suplemento 3 (Anais da I Reunião Internacional de Teoria Arqueológica na América do Sul), p. 69-84, 1999.

SCHAPS, David. The women of Greece in wartime. *Classical Philology*, 77, p. 193-213, 1982.

SCHEFOLD, Karl. Poésie homérique et art archaïque. *Revue Archéologique*, nouvelle série, p. 9-22, 1972.

_____. *Gods and heroes in late archaic Greek art*. Cambridge: Cambridge University, 1992.

SCHERER, Margaret R. *The legends of Troy in art and literature*. London: Phaidon, 1963. Second edition, 1964.

SCHMITT-PANTEL, Pauline ; THELAMON, Françoise. Image et histoire : illustration ou document. In : LISSARRAGUE, François ; THELAMON, Françoise (Ed.). *Image et céramique grecque*. Actes du Colloque de Rouen. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1983. p. 9-20.

SCHNAPP, Alain. Histoire de l'archéologie et l'archéologie dans l'histoire. In: DEMOULE, Jean-Paul et alli. (Ed.). *Guide des méthodes de l'archéologie*. Paris: La Découverte, 2002. p. 9-38.

SCHNAPP-GOURBEILLON, Annie. *Lions, héros, masques: les représentations de l'animal chez Homère*. Paris: François Maspero, 1981.

SÉCHAN, Louis. *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Honoré Champion, 1926.

SHAPIRO, Harvey Alan. *Art, myth, and culture: Greek vases from southern collections*. New Orleans: New Orleans Museum of Art; Tulane University, 1981.

_____ et alli, *Greek vases in the San Antonio Museum of Art*. San Antonio: San Antonio Museum of Art, 1995.

_____ *Myth into art. Poet and painter in classical Greece*. London: Routledge, 1994. Reprinted, 1997.

SIEBERT, Gérard. Eidôla: le problème de la figurabilité dans l'art grec. In: idem. (Ed.). *Méthodologie iconographique*. Actes du colloque de Strasbourg 27-28 avril 1979. Strasbourg: AECR, 1981. p. 63-73.

SILVA, Maria de Fátima Souza e. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

SLEHOFEROVA, Vera. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, 3. Schweiz 7. Bern: Peter Lang, 1988.

SMITH, Arthur Hamilton; PRYCE, Frederick Norman. *Corpus Vasorum Antiquorum*. London, British Museum 2. Great Britain 2. London: British Museum, 1926.

SMITH, Cecil Harcourt. *Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the British Museum*. Volume III, Vases of the finest period. London: British Museum, 1896.

SMITH, Henry Roy William. *Corpus Vasorum Antiquorum*. San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum and California Palace of the Legion of Honor 1. U. S. A. 10. Cambridge: Harvard University, 1943.

SNODGRASS, Anthony M. *Arms and armour of the Greeks*. London: Thames and Hudson, 1967.

_____ *La Grèce archaïque: le temps des apprentissages*. Paris: Hachette, 1986.

SOTHEBY'S, *Catalogue of Antiquities and Islamic works of art*. June 08. New York: Sotheby's, 1994.

STEINER, Ann. Illustrious repetitions: visual redundancy in Exekias and his followers. In: OAKLEY, John H.; COULSON, William D. E.; PALAGIA, Olga, eds., *Athenian potters and painters*. The conference proceedings. Oxford: Oxbow, 1997. p. 155-169.

TALLEUX, Dominique. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Lille, Palais des Beaux-Arts; Université Charles-de-Gaulle. France 40. Paris: De Boccard, 2005.

THOMPSON, Homer A. Activities in Athenian Agora: 1954. *Hesperia*, 24, p. 50-71, 1955.

TISCHBEIN, Johann Heinrich Wilhelm. *Collection of engravings from ancient vases, discovered in the kingdom of the two Sicilies, during the years 1789 and 1790, with remarks on each vase, now in the possession of Sir William Hamilton*. Tome 4. Naples: s. e., 1795.

TORELLI, Mario. *Le strategie di Kleitias: composizione e programma figurative del vaso François*. Milano: Electa, 2007.

TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Musée de Limoges (Adrien Dubouché); Musée de Vannes (Société polymathique). France 24. Paris: Académie des Inscriptions et Belles Lettres; De Boccard, 1968.

_____. Aias I. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume I. Zürich; München: Artemis, 1981. p. 312-336; pr. 232-252.

_____. Hektor. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume IV. Zürich; München: Artemis, 1988. 482-498; pr. 283-291.

_____. Patroclos. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume III, Supplementum. Zürich; Düsseldorf: Artemis, 1997. p. 948-952; pr. 636-637.

_____. *Homère: un heritage*. Documentation photographique, 8013. Paris: La documentation française, 2000.

TURNER, Jonathan H. *Sociologia: conceitos e aplicações*. São Paulo: Makron, 2000.

TURNER, Michael. Iconology vs. Iconography: the influence of Dionysos and the imagery of Sarpedon. *Hephaistos*, 21-22, p. 53-79, 2003-2004.

VAN BUREN, Albert William. Archaeological news: Italy. *American Journal of Archaeology*, 53, p. 376-387, 1949.

VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*. Paris: Émile Nourry, 1909.

VERMEULE, Emily Townsend. *Aspects of death in early Greek art and poetry*. Sather Classical Lectures, 46. Berkeley: University of California, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. Préface. In: *La cité des images*. Religion et société en Grèce antique. Lausanne; Paris: Fernand Nathan; L.E.P., 1984. p. 4-5.

_____. Avant-propos. In: *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, [1989], 1996a. p. i-iii.

_____. La belle mort et le cadavre outragé. In: *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, [1982] 1996b. p. 41-79.

_____. Mort grecque, mort à deux faces. In: *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, [1981] 1996c. p. 81-89.

_____. Pánta kalá. D'Homère à Simonide. In: *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, [1979] 1996d. p. 91-101.

_____. La «belle mort» d'Achille. In: *Entre mythe et politique*. Paris: Seuil, 1996e. p. 501-510.

_____. Introduction. In: VERNANT, Jean-Pierre, dir., *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Points-Histoire, 265. Paris; EHESS; Seuil, 1968. Nouvelle édition, 1999. p. 11-38.

_____. *La mort heroïque chez les Grecs*. Paris: Pleins Feux, 2001.

_____. *La mort dans les yeux*. Figures de l'autre en Grèce ancienne: Artémis, Gorgô. Paris: Hachette, 1985. Troisième édition, 2006.

VIDAL-NAQUET, Pierre. La tradition de l'hoplite athénien. In: VERNANT, Jean-Pierre, dir., *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Points-Histoire, 265. Paris; EHESS; Seuil, 1968. Nouvelle édition, 1999. p. 213-241.

VILLARD, François. *Les vases grecs*. Paris: PUF, 1956.

VON BOTHMER, Dietrich. The painters of "Tyrrhenian" vases. *American Journal of Archaeology*, 44, p. 161-170, 1944.

_____. The arming of Achilles. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, volume XLVII, n° 270, p. 84-90, 1949.

_____. The Camtar painter. *Antike Kunst*, 2, p. 5-9, 1959.

_____. New vases by the Amasis painter. *Antike Kunst*, 3, p. 71-80, 1960.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. New York, Metropolitan Museum of Art 3. U. S. A. 12. New York: Metropolitan Museum of Art, 1963.

_____. Six hydriai. *Antike Kunst*, 12, p. 26-29, 1969.

_____. Greek vase painting. *Metropolitan Museum Art Bulletin*, 31, p. 2, 10-68, 1972.

_____. Halsamphora der O.L.L.-Gruppe. In: HORNBOSTEL, Wilhelm, et al., *Kunst der Antike. Schätze aus norddeutschem Privatbesitz*. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Mainz; Rhein: Philipp von Zabern, 1977. p. 251-254.

_____. The death of Sarpedon. In: HYATT, Stephen L.(Ed.). *The Greek vase*. Papers based on lectures presented to a symposium held at Hudson Valley Community College at Troy, New York in April of 1979. Latham: Hudson-Mohawk Association of Colleges and Universities, 1981. p. 63-80.

_____. Euphronios and Memnon? Observations on a red-figured fragment. *Metropolitan Museum Journal*, 22, p. 5-11, 1987.

_____. Catalogue Euphronios: 4. Cratère en calice. In: PASQUIER, Alain, et alli, *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* Catalogue d'exposition. Musée du Louvre, Paris 18 septembre – 31 décembre 1990. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990. p. 77-88.

_____. The subject matter of Euphronios. In: DENOYELLE, Martine(Dir.). *Euphronios peintre*. Actes de la journée d'étude organisée par l'École du Louvre et le Département des antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre, 10 octobre 1990. « Rencontres de l'École du Louvre ». Paris : La Documentation Française, 1992, p. 13-32.

_____. Sarpedon. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume VII. Zürich; München: Artemis, 1994. p. 696-700; pr. 519-523.

VON BRUNN, Heinrich. Ira di Achille. *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 30, p. 352-373, 1858.

VON MEHREN, Margit. The Trojan cycle on Tyrrhenian amphorae. In: RATHJE, Annette; NIELSEN, Marjatta; RASMUSSEN, Bodil Bundgaard(Ed.). *Pots for the living, pots for the dead*. Danish Studies in Classical Archaeology. Acta Hyperborea, 9. Copenhagen: Museum Tusculanum; University of Copenhagen, 2002. p. 33-58.

WALTERS, Henry Beauchamp. *Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the British Museum*. Volume II, Black figured vases. London: British Museum, 1893.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. London, British Museum 3. Great Britain 4. London: British Museum, 1927.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. London, British Museum 4. Great Britain 5. London: British Museum, 1929.

WALTERS, Henry Beauchamp.; FORSDYKE, Edgar John. *Corpus Vasorum Antiquorum*. London, British Museum 5. Great Britain 7. London; Paris: British Museum; Édouard Champion, 1930.

WALTON, Alice. An unpublished amphora and eye cylix signed by Amasis, in Boston Museum. *American Journal of Archaeology*, 11, p. 150-159, 1907.

WEISS, Carina. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 3. Deutschland 60. München: C. H. Beck, 1990.

WESCOAT, Bonna D. *Poets and heroes: scenes of the Trojan War*. Catalogue of exhibition. Emory University Museum of Art and Archaeology. November 8, 1986 – February 28, 1987. Atlanta: Emory University, 1986.

WIGHT, Karol. Catalogue Euphronios: 35. Coupe (type B). In: PASQUIER, Alain, et alli, *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* Catalogue d'exposition. Musée du Louvre, Paris 18 septembre – 31 décembre 1990. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990. p. 170-173.

WILLIAMS, Dyfri. Women on Athenian vases: problems of interpretation. In: CAMERON, Averil; KUHRT, Amélie (Ed.). *Images of women in antiquity*. London: Routledge, 1983. p. 92-106.

_____. Onesimos and the Getty Iliupersis. *Greek vases in the J. Paul Getty Museum* 5, 1991. p. 41-64.

_____. Euphronios' contemporary companions and followers. In: DENOYELLE, Martine (Dir.). *Euphronios peintre*. Actes de la journée d'étude organisée par l'École du Louvre et le Département des antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre, 10 octobre 1990. « Rencontres de l'École du Louvre ». Paris: La Documentation Française, 1992. p. 79-95.

_____. *Corpus Vasorum Antiquorum*. London, British Museum 9. Great Britain 17. London: British Museum, 1993.

WOODFORD, Susan. *The Trojan War in ancient art*. New York: Cornell University, 1993.

WOODFORD, Susan; LOUDON, Margot. Two Trojan themes: the iconography of Ajax carrying the body of Achilles and Aeneas carrying Anchises in black figure vase painting. *American Journal of Archaeology*, 84, p. 25-40, 1980.

WÜNSCHE, Raimund (Hrsg). *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006a.

_____. Achill tötet Memnon. In: Idem. *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006b. p. 251-257.

_____. Der Tod des Achill. In: Idem. *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006c. p. 258-269.