

A ICONOGRAFIA DOS VASOS GREGOS ANTIGOS COMO FONTE HISTÓRICA

Fábio Vergara Cerqueira¹

“Possivelmente, nenhuma outra cultura tenha produzido tantas imagens em um período tão curto, não somente pinturas e estátuas monumentais, mas também milhares e milhares de pinturas sobre vasos.” (SCHNAPP 1988, p. 568)

RESUMO: O artigo discorre sobre o valor historiográfico da iconografia registrada sobre os vasos gregos dos séculos VI, V e IV a.C., época em que Atenas experiêcia uma profusão das imagens, como reflexo da cultura políade. Na perspectiva de uma história social e uma história da cultura, adquire importância estabelecer as relações de semelhança, equivalência e dissimilitude entre a fonte imagética e a escrita. Propor-nos-emos explicar como o documento escrito assume um caráter predominantemente elitista, ao passo que o iconográfico se reveste de uma feição popular, permitindo desvelar perspectivas mentais silenciadas, obliteradas pela tradição literária. Trataremos também dos fatores condicionantes da escolha do tema representado; levando-os em consideração, confere-se ao estudo iconográfico uma dimensão sociológica. Introduziremos as correntes teóricas predominantes: a iconografia descritiva positivista e a histórica interpretativa. Apontaremos a particularidade do humanismo que anima os pintores de vasos; um humanismo mais do mundo privado que do público (diferentemente daquele das fontes escritas).

PALAVRAS-CHAVE: Iconografia – Grécia Antiga – Ceramologia – Historiografia.

As características da cultura políade, que tornaram a “*cidade-Estado grega um universo de imagens*” (SCHNAPP, 1987, p. 568), fazem do estudo da iconografia um imperativo para o historiador atual, na medida em que “*a imagem não é somente uma categoria de figuração artística, constituindo, outrossim, “o principal meio de comunicação”*”. (SCHNAPP, 1987, p. 568)

Os documentos figurados legados pelos antigos gregos estão registrados sobre os mais variados tipos de suporte. As imagens foram grafadas utilizando-se principalmente das técnicas da pintura, da escultura e do relevo, efetuadas sobre objetos fabricados com diferentes materiais (com destaque ao bronze, mármore, cerâmica e terracota), para distintos fins. Podemos aqui enumerar algumas modalidades de registro imagético. As pinturas sobre vasos (destacando-se os vasos atenienses e itálicas dos séculos VI, V e IV a.C.), e os afrescos (os de Pompéia e Herculano, do século I d.C., sendo os melhor conservados, são o melhor exemplo da sofisticação dessa arte entre os romanos). Os relevos sobre os frisos de templos (como os frisos do Partenon), sobre lamparinas de terracota e sobre moedas cunhadas com diferentes metais; os relevos sobre as lápides e sobre os sarcófagos romanos; os mosaicos; estátuas de mármore e bronze, de diferentes tamanhos, como os *kouroi* arcaicos e as famosas obras de Fídias, Míron e Praxíteles. Com frequência, ocorre que não se disponha mais da versão original da obra, mas de cópias helenistas, romanas ou até renascentistas. Há várias situações, inclusive, em que, na ausência de qualquer cópia, possui-se apenas descrições, como aquelas feitas pelo romano Plínio, o Antigo (23 ou 24 a 79 d.C.), na **Naturalis Historia** (“*História Natural*”) e por Pausânias (II d.C.), no seu “guia turístico” **Hellados Periégesis**, em que descreveu copiosamente incontáveis obras de arte remanescentes de época clássica e helenística, as quais lhe chamaram a atenção em sua viagem pelas cidades gregas. Malgrado a validade geral da maior parte das observações teóricas e metodológicas que exporemos, trataremos aqui o assunto privilegiando a perspectiva das pinturas sobre vaso, em decorrência de estarmos lidando precipuamente com essa fonte em nossa pesquisa.

Na perspectiva de uma história social e de uma história do imaginário, o documento iconográfico pode não só completar e enriquecer as informações aportadas pela tradição literária, como também carregar significados, dados e fatos culturais que o historiador não encontra entre as fontes escritas. As diferenças entre as tradições literária e gráfica (iconográfica) implicam problemas metodológicos:

¹ Professor de História Antiga/UFPEL/ICH
Doutorando em Antropologia Social/USP

“Existem dois objetos teóricos diferentes: o texto e a imagem (...) Não se podem inferir, pois, da produção de um os resultados da produção do outro; mas, levando-se em conta esta diferença, remeter-se de um a outro pode ser bastante frutífero. Os imaginários produzidos não são necessariamente os mesmos em um caso e no outro. Por outro lado, quando se estuda as imagens, devemos tomar somente as imagens, mas é necessário tomá-las como um todo: isso significa dizer que nenhum elemento deve ser excluído da interpretação”. (DURAND in: LISSARRAGUE & THELAMON, 1983, p. 170)

Desse modo, uma questão teórica significativa, quando o historiador busca utilizar as fontes iconográficas, é estabelecer como se travam as relações entre a tradição escrita (o documento histórico tradicional) e a imagética.

“Com frequência, a tradição gráfica é paralela à literária, ela a duplica, a completa (...) Mas, em outros casos, ela não somente é independente da tradição literária, mas ela se opõe a ela, e nos dá uma variante (...) incompatível com aquela reservada pelos textos”. (DUGAS, 1960, p. 59)

O resgate da especificidade do documento iconográfico leva o historiador a reconhecer o “*poder evocador singular da tradição gráfica*”. Além disso, o estudo das tradições literária e gráfica exigem do historiador algumas considerações de ordem econômico-social quanto aos agentes sociais produtores dessa documentação.

O documento escrito (poético, historiográfico, filosófico ou científico) é produzido pelas parcelas esclarecidas da população. Mesmo que a cultura letrada e os debates intelectuais fossem expressivamente disseminados e democratizados na pólis grega antiga, as letras estiveram sempre associadas à ambiência social aristocrática, refinada. Desse modo, apesar de ser exagerado classificar a cultura escrita como elitista, não se pode negar que esteja ligada ao imaginário dos “bem-nascidos” (*eupátridai*), dos “belos e bons” (*kalós-kagathói*). A tendência é haver, na escrita, uma oclusão do mundo do dominando, expungindo seus interesses e preocupação, sua cosmovisão e seus valores.

A iconografia, registrada nas pinturas que decoram os vasos gregos, é produzida por artesãos, população de origem humilde e simples, distanciada da sofisticação dos debates filosóficos, do refinamento das récitas poéticas e das observações científicas. Esse caráter social leva a pressupor que a tradição gráfica revele um imaginário popular. Assim, remeter-se da tradição literária à iconográfica significa colocar em relação o imaginário popular e o das elites, a cultura dos excluídos e dos incluídos. Devemos lembrar que, enquanto a alfabetização no período clássico devia atingir, de forma satisfatória, aproximadamente 15 a 20% da população, o entendimento das informações visuais era irrestritamente acessível a amplas camadas, contanto tivessem acesso a divisar os objetos decorados e dispusessem de códigos culturais para interpretá-los.

O estudo empírico, porém, deve evidenciar se essas formulações teóricas são verdadeiras; deve-se colocar a seguinte questão: o imaginário popular e o das elites existem isolados um do outro, ou interligados?

Segundo DUGAS (1983, p. 59), há casos em que as tradições literária e gráfica convergem e outros em que elas divergem.

A coincidência entre as fontes literária e a iconografia indicam uma comunicação entre a cultura aristocrática, letrada, e a cultura popular, artesã. Nos casos em que a tradição gráfica está de acordo com a escrita,

“temos a prova de que essa tradição literária não era limitada a um círculo estreito, de amadores de livros ou frequentadores de recitações épicas, de representações dramáticas; a mesma inspiração anima o mundo dos pintores de vasos, imbuídos da mentalidade popular.” (DUGAS, 1963, p. 59)

Nessa medida, averiguamos a interação entre o imaginário popular e o das elites. O fato de um pintor se inscrever em um círculo social mais rude, não impede que ele tenha acesso a uma cultura oral portadora da tradição mitológica e dos grandes valores da civilização helênica; ao seu modo, ele possui sua erudição, que encontra sua expressão na linguagem pictórica. Assim, quando a iconografia nos permite atestar uma coincidência entre

preocupações e formulações mentais de trabalhadores manuais e intelectuais letrados, podemos supor que, nesses casos, nos encontramos diante de problemas sociais e culturais - existenciais, enfim - que atingem à população citadina como um todo, de forma semelhante. Além disso, muitas vezes, poetas e pintores bebem da mesma fonte, o acervo da cultura oral.

Porém, existe uma concorrência entre o verso e a imagem. Os documentos cerâmicos nos obrigam a pensar que, junto à concepção literária, existe uma outra concepção. Nem todas as significações culturais contidas nas imagens são encontradas na documentação escrita; algumas surgem e crescem na imaginação popular dos artesãos, independente do meio cultural produtor da tradição literária. Os saberes e as crenças populares, registrados nas pinturas sobre vasos, "*dirigem-se aos olhos, atingindo a população por meios mais diretos que a palavra; e a imagem, levada por uma matéria que favorece sua difusão (o vaso), dissemina-se de forma mais abrangente que o verso, expande-se mais facilmente fora de Atenas.*" (DUGAS, 1963, p. 74) Lembremos que os vasos gregos, que serviam de suporte às representações imagéticas, prestavam-se ao transporte de mercadorias, como o vinho e o azeite de oliva produzidos por Atenas; juntamente a esses produtos, transportavam também idéias, conceitos e valores que eram transmitidos pelas representações pictóricas. Os vasos, porém, eram de variados estilos, tamanhos e formatos, atendendo a uma grande variedade de fins, de forma que se inseriam nos mais variados contextos da vida cotidiana, desde objetos de toalete feminina a copos para beber vinho; de objetos votivos a outros com fins funerários. Assim, enquanto a transmissão das fontes escritas insere-se em um contexto mais intelectual, artístico ou científico - quando não se tratam de documentos com caráter formal (comercial, administrativo ou político), a transmissão das imagens registradas sobre vasos expande-se espontaneamente pelas mais variadas situações diárias. As imagens pintadas sobre os vasos estavam por toda parte.

Esse esquema de oposição epistemológica entre o caráter sociológico das fontes - colocando de um lado a fonte escrita como elitista, e de outro a iconográfica como popular - deve ser nuançado, relativizado, não obstante seja válido em seus princípios gerais. A generalização de que o pintor-artesão seja um homem advindo de camadas populares exige uma série de restrições. Em primeiro lugar, entre os decoradores de vaso havia *metecos* (estrangeiros residentes em Atenas), escravos e cidadãos. Bem, o fato de um oleiro ou pintor ser cidadão não significa, de forma alguma, que pertença à elite econômica e política dominante. Entre os homens livres muitos são pobres - mais pobres do que muitos *metecos* e até do que alguns escravos - e pouco influentes politicamente. Assim - do mesmo modo como encontramos uma dualidade na relação que a iconografia mantém com as fontes escritas, ora confirmando-as, ora expressando uma visão dissonante -, há também uma dualidade de condição social do decorador de vasos. Muitos são paupérrimos e excluídos em todos os sentidos. Outros, porém, adquirem uma certa ascensão social, podendo freqüentar a boa sociedade ateniense e, em decorrência disso, partilhar dos mesmos valores e informações, malgrado a condição de artesão, bastante desprezada pelas elites intelectuais e sociais. A respeitável estela funerária erigida em Atenas em homenagem ao oleiro Báquio exemplifica essa projeção social (SARIAN, 1993, p. 116), que devia traduzir-se num enriquecimento. Esse deve ter sido o caso dos oleiros Eufônio, Andócides e Menesiades: ofertaram estátuas de bronze na Acrópole, para o que precisavam ser suficientemente abastados (SARIAN, 1993, p. 115). Contudo, mesmo quando um oleiro torna-se rico e freqüenta a vida social da elite, ele está sempre inserido num mundo excluído, o mundo do trabalho, do artesanato, da técnica. Dessa forma, a tendência seria de que o imaginário que perpassa sua arte registrasse suas diferenças em relação ao mundo que inspira a produção dos documentos escritos. Isso não é, porém, uma regra: como vimos, em muitos casos as inferências que se depreendem do documento figurado confirmam aquelas resultantes do registro escrito. A iconografia sempre pode, portanto, desvelar perspectivas mentais silenciadas, obliteradas pelos agentes sociais produtores das fontes escritas.

Há um outro aspecto que merece ser observado: a escolha dos temas pintados não é consequência direta dos interesses próprios da condição de artesão. Uma plêiade de fatores influenciam a opção temática, para além do condicionamento por uma mentalidade supostamente popular do trabalhador manual. Podemos aqui elencar alguns desses:

- O tema representado muitas vezes era **determinado pelo encomendador**. Nesse caso, tratava-se normalmente de peças caras, encomendadas com antecedência a artistas famosos, que se esforçavam em colocar sua arte a serviço do comprador, procurando

representar com técnica e talento a imagem que este pretendia vislumbrar decorando sua residência ou depositasse na tumba de um ente querido.

- Quando a obra não era encomendada, o pintor escolhia seu tema livremente. Essa liberdade, porém, era relativa, afinal ele se via influenciado pelos interesses de seu tempo, pela moda. Assim, o modelo da imagem que ele pintava sobre os vasos podia estar inspirado num **esquema cenográfico** de alguma peça teatral que marcara época. Da mesma forma, a representação figurada podia trazer a **reprodução do esquema iconográfico de alguma estátua importante**, exposta com destaque em Atenas.

- Um pintor podia, também, ser influenciado por **tradições orais distintas** daquelas que suscitaram o interesse de filósofos e poetas.

- A escolha do tema podia ser condicionada por **convenções referentes à finalidade do objeto**. Dessa sorte, era comum que, nos objetos da toailete feminina, estivessem ilustradas situações, cotidianas ou mitológicas, respeitantes aos interesses da vida da mulher, como as cenas do casamento de Alceste registradas sobre um *epinetron* (objeto que auxilia a atividade da costura) ateniense ou as cenas amorosas de Afrodite e Adônis desenhadas em espelhos etruscos.

- Constituíam-se **tradições gráficas autônomas** – relativamente à tradição literária - que estabeleciam seus cânones quanto às escolhas temáticas, às versões dos mitos e aos atributos iconográficos.

Orientações teóricas - iconografia descritiva positivista e histórica interpretativa :

A profusão de pinturas de vasos entre os gregos coloca ao historiador o imperativo de recorrer às informações contidas nessas imagens. Esse procedimento, porém, de utilização das imagens para construção da explicação e narrativa histórica enfrenta um problema teórico: optar entre duas tendências de tratamento da documentação iconográfica (HOFFMANN, 1985, p. 61)

Por um lado, a iconografia descritiva positivista, ainda sendo a linha predominante na arqueologia clássica, afirma que “*as coisas são o que parecem ser na superfície*”, propondo que o arqueólogo, na leitura do texto imagético, mantenha-se mais junto ao “*real*”, evitando o “*especulativo*”. Para essa corrente, o “*real*” é a imagem descrita conforme sua aparência; o “*especulativo*”, a interpretação do sentido produzido na organização semântica das idéias.

Por outro lado, a iconologia histórica interpretativa, constituindo uma abordagem alternativa, propõe que se descubra o sentido que se esconde sob o fenômeno descritível. A tendência é colocar-se questões gerais, sem produzir respostas definitivas. A leitura do sentido deve levar em conta que os símbolos não significam em isolado, mas em conjunto. Assim, o arqueólogo deve produzir a inteligibilidade desse conjunto (*cluster*) de símbolos, estudar as relações entre os símbolos e a inserção desses no contexto da cultura como um todo.

A imagem não pode ser vista como uma ilustração de um texto, de um ritual ou de um evento político; deve ser vista como um conjunto de signos que tem sua lógica própria. (LISSARAGUE & SCHNAPP, 1981, p. 284) Na medida em que não é uma ilustração, não guarda sua verdade na descrição de sua aparência; sendo um conjunto de signos que compõem um texto, a imagem exige uma interpretação, uma análise compreensiva. O efeito de verdade dessa imagem e sua significação só poderão ser compreendidos com base numa leitura interpretativa do conjunto de signos, que vá além do significado denotativo isolado de cada um dos elementos que compõem o todo da imagem pintada sobre o vaso.

A iconografia e seu humanismo particular, um humanismo do mundo privado:

Uma característica marcante das pinturas sobre vasos, reflexo do humanismo grego, é a centralidade temática da representação do corpo humano. (SCHNAPP, 1988, p. 574) Para WINKELMANN, inclusive, a eficácia particular da arte grega deve-se à habilidade dos artesãos em representar os corpos. A chave para a compreensão da pintura sobre vaso é a *Körperdarstellung* (representação do corpo):

“O corpo - e somente o corpo, diríamos - é o centro da imagem; homens e mulheres, deuses e deusas, monstros, demônios, e animais. A paisagem é rara, a natureza está escondida. As ruas, as praças, as fontes da cidade são surpreendentemente alusivas. Marcas espaciais - tais como localização de cenas internas ou externas, urbanas ou rurais - são pouco freqüentes.” (SCHNAPP, 1988, p. 574)

O artesão dá significado à pólis através da representação do corpo. Conforme SCHNAPP, “o corpo é uma expressão da pólis.” (SCHNAPP, 1988, p. 574)

Porém, a escolha do corpo não é o único critério escolhido pelo pintor-artesão para representar a realidade políade. Seu imaginário apresenta o real estabelecendo outras clivagens, perceptíveis no perfil das temáticas mais freqüentes. Nas pinturas sobre vasos, não há representação das manifestações públicas, políticas, da vida coletiva; são muito raras as figurações de guerras, assembléias ou julgamentos.

As preocupações do pintor-artesão - esse homem simples, preso ao mundo da necessidade, distanciado das calorosas discussões filosóficas- voltam-se para a vida privada, individual, cotidiana. Os acontecimentos coletivos aparecem somente de forma alusiva: um guerreiro significa uma guerra; representações dos mitos da guerra de Tróia significam a guerra do Peloponeso. Há alusões; não há narrativa histórica.

A poética desses homens que gastam seu tempo no calor das oficinas, vinculados à esfera do trabalho, privados do ócio, distancia-se dos interesses políticos da comunidade - ou, pelo menos, da forma como esses são tratados pelas elites e pela *intelligentsia* letrada que as representa. Na imagem do artesão, a pólis não aparece vista a partir da *agorá* (a praça pública), do comum; é representada partindo do *oikos* (o domínio doméstico privado), do particular.

"Vê-se o cidadão no ginásio, no banquete, na caça; mas jamais na agora. Essa censura ao político liga-se à ausência da cidade. (...) Os pintores-artesãos tratam da política e da história somente de forma alusiva, marginal. Separação de papéis e de funções que abandona a política à palavra, confia a história à escrita, para fazer da imagem um espetáculo onde se impõem o mito e a vida cotidiana. Arte de ilusão, mas sobretudo de alusão." (LISSARRAGUE & SCHNAPP, 1981, p. 284)

Bibliografia citada

- DUGAS, Ch. *Reccueil Charles Dugas*. Paris: De Boccard, 1960.
- HOFFMANN, H. "Iconography and iconology". *Hephaistos*, 7/8, Bremen: Klartextverlag, 19985-6, p. 61-66.
- LISSARRAGUE, F. & SCHNAPP, A. "Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers?". *Le Temps de la Réflexion* 2. Paris: Gallimard, 1981, p. 275-297.
- LISSARRAGUE, F. & THELAMON, F. (ORG.) *Images et Céramiques Grecques*. Actes du Colloque de Rouen. Rouen: Université de Rouen, 1983.
- SARIAN, Haiganuch. "Poiên - gráphein: o estatuto social do artesão artista de vasos áticos". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia/USP*. São Paulo, 3, 1993, p. 105-120.
- SCHNAPP, M. "Why Did the Greeks Need Images?" *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and related pottery. Copenhagen, August 31st, september 4th, 1987*. Copenhagen, Jette Christiansen & Torben Melander Nationalmuset, Ny Carlberg, Thorvaldsens Museum, 1988, p. 569-574.

ABSTRACT: The subject of this article is the historiographical value of the iconography of the greek vases of the VI, V and IV centuries. In those times, there was a profusion of images in Athens, as a reflex of the culture of the *polis*. In the perspective of a social and cultural history, it acquires an importance to establish the relations of similitude, equivalence and dissimilarity between the iconographical and written sources. We will try to explain how the literary documents tend to have an elitist character, while the iconographic ones permit us sometimes to see things that we cannot find in the written sources. We will see also the features that have an influence over the choice of the themes that decorate the vases. Finally, we will treat of the two major theoretical tendencies: descriptive positivist iconography and historical interpretative iconography..

KEY-WORDS: Iconography – Ancient History – Pottery – Historiography