

Cenas de partida: um ensaio de análise da iconografia¹

Departure Scenes: an essay on iconographical analysis

Marta Mega de Andrade²

Submetido em 5 de dezembro de 2014 e aprovado em 5 de abril de 2015.

Que de mim e de meus descendentes seja afastada essa imagem que apavora, sentadas com seus afazeres, ricas lídias, esposas frigias, que uma a outra se perguntam: “quem será aquele que agarrará meus belos cabelos, levando-me às lágrimas, para me arrancar como uma planta do solo de minha pátria em ruínas?”. [...] Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, vv. 783-789.

Resumo: Este ensaio retoma os estudos que realizei anteriormente em 1998 e 2002 sobre a iconografia das cenas de partida nos vasos áticos de figuras vermelhas, voltando a atenção para três ânforas de figuras negras, datadas de 550-500 a. C. Trata-se de utilizar e ao mesmo tempo discutir a abordagem semiótica e iconológica da imagem para o caso particular da iconografia dos vasos áticos, propondo uma hipótese sobre as cenas de partida e seu contexto de produção, recepção e consumo, relacionando a busca de uma interpretação das cenas a uma explicação que retorne ao contexto social e cultural em que se produzem diversas possibilidades e motivações para o uso e consumo desses vasos pintados. Defendo, em primeiro lugar, que as cenas de partida do guerreiro integravam uma série percebida como tal em seu próprio tempo; e em segundo lugar, que essas cenas precisam ser compreendidas como explorações visuais de um ritual – não necessariamente “real” – que dizia respeito a uma relação da família com a guerra e à comunidade que enfatizava as classes de idade masculinas da efebria e da atividade hoplítica.

Palavras-Chaves: Cenas de partida. Vasos de figuras negras. Iconografia. Visualidade. Semiótica.

Abstract: This paper resumes the studies I conducted previously in 1998 and 2002 on the iconography of the departure scenes in Attic red figure

vases, drawing attention on three amphorae of black figures, dating from 550-500 BC. While discussing the semiotic and iconological approach for the particular case of the iconography of Attic vases, I propose a double hypothesis about the departure scenes and its context of production, reception and consumption by relating the quest for an interpretation of scenes to an explanation that returns to social and cultural context in which they produce different possibilities and motivations for the use and consumption of these painted vases. I argue, first, that the warrior departure scenes integrated a series perceived as such in their own time; and secondly, that these scenes need to be understood as visual explorations of a ritual - not a “real” one indeed - which concerned a relationship of the family with the war and the community that emphasized age classes of Men’s ephebia and hoplitical activity.

Keywords: Departure scenes. Black figures vases. Iconography. Visuality. Semiotics.

No início dos anos 80 do século XX, foram produzidos diversos estudos cujo interesse específico recaía sobre a iconografia dos vasos gregos (LISSARRAGUE; THÉLAMON, 1982; BÉRARD, 1983; BÉRARD et al. 1984; FRONTISI-DUCROUX, 1990; LISSARRAGUE, 1990; BRON; KASSAPOGLOU, 1992; ver também REDE, 1993). É claro que a atenção que a iconografia dos vasos suscitava era bem anterior, remontando, no mínimo, ao século XVII, quando consideramos a emergência das análises iconográficas; mas os primeiros anos da década de 1980 viram surgir esforços para aplicar métodos de leitura semiótica e iconológica às imagens, esforços estes que acabaram por atrair a atenção dos historiadores para as inúmeras possibilidades de pesquisa advindas de diversos modelos de interpretação iconográfica. Foi o momento, então, de uma nova inflexão e da constituição da iconografia como fonte para uma pesquisa histórica calcada

em paradigmas antropológicos, buscando representações coletivas e padrões culturais embutidos no significado das cenas pintadas nos vasos.

Com efeito, a iconologia e a semiótica abriram caminho a uma história cultural que buscava lidar não apenas com os pontos de vista das elites atenienses predominantes nos textos do conjunto que convencionamos chamar de literatura clássica; a análise semiótica visava desvelar estruturas, hábitos, conhecimento de senso comum, ultrapassando a perspectiva desse ou daquele autor antigo, indo em direção a um diálogo com as ideologias, representações coletivas, como dissemos, mentalidades, etc., modos de pensar encapsulados pela potência semiótica específica das cenas representadas nos vasos. Modos de organizar o significado, tomando-se aí como premissa que as cenas pintadas envolvendo um sensível interesse dos produtores e consumidores nas ações propriamente humanas – fossem elas mitológicas ou “comuns” – transmitiam mensagens passíveis de reconhecimento e decodificação (consciente ou inconsciente). Inspirados, quer pelos trabalhos de Panofsky, quer pela abordagem linguística saussuriana ou pela semiótica de Peirce, especialistas como Claude Berard, Christianne Bronn, François Lissarrague (acima citados) propuseram aos historiadores questões relativas ao potencial significante das imagens, a relação de um discurso imagético com padrões de comportamento, expectativas sociais, contribuindo para reformular algumas problemáticas e tornando possível o endereçamento de outras, como, por exemplo, aquelas ligadas à história das mulheres, da vida privada, do cotidiano, dos trabalhadores, e, em certa medida, à história da recepção do teatro, da música, questões relativas ao letramento e outros temas fundamentalmente

secundários nos textos, temas menores que deslizariam imperceptivelmente através do tecido estruturado pela intenção do autor. Durante e após esse movimento de virada semiótica, podemos constatar que muito se renovou no modo como se produzia a historiografia da Grécia, inclusive com os textos e a cultura material em geral.

Ora, deixando de lado a indústria coríntia do período arcaico e focalizando apenas a produção de vasos áticos entre meados do séc. VI e ao longo do séc. V a. C., devemos tecer algumas considerações antes de entrar no tema específico deste ensaio. O que propomos é um diálogo com as perspectivas derivadas da semiologia em um questionamento sobre a busca de significado num “discurso” imagético (paradigma discursivo aplicado à produção de imagens visuais) e a história social e cultural da sociedade políade ateniense. Esse diálogo não é novo; tomamos como fio condutor o artigo *Uma Atenas das Mulheres* (ANDRADE, 1998)³ e retiramos dele algumas das teses a serem aprofundadas aqui. Então, vou iniciar com alguns esboços para contextualizar a produção e recepção dos vasos, partindo da premissa de que as séries temáticas que enumeramos hoje, e nos servem como paradigmas para a formação de certos conjuntos iconográficos, já eram percebidas como séries pelos próprios consumidores, sendo “consumidas”, então, no âmbito dessa moldura temática, como é o caso das cenas de partida que enfocaremos. O problema não é que tenham ou não tenham sido percebidas em seu conjunto, mas que tenham ou não tenham um “sentido”, ou mais precisamente, um “sentido literal”. De fato, devemos perguntar: como um “sentido literal”? Trata-se do que o “autor” quis dizer? Trata-se de um “acordo” (*súmbolon* / *sumbólaion*) conectando

autor e receptor? Ou se trata de uma estrutura profunda da síntese cultural (campo semântico) que produz sentido ao mesmo tempo na dimensão do produtor e do receptor? Além disso, qual é a prerrogativa desse “sentido literal” diante da diversidade dos usos (funerário, ornamental, instrumental, comercial, ou ainda visual, táctil, etc.)? Não pretendemos responder estas questões, mas trazê-las para dentro do debate, do método e da crítica. E para isso, necessitamos formulá-las com clareza, situá-las, caminhar com elas.

No que concerne a uma contextualização muito superficial, grande parte dos vasos encontrados e hoje expostos nos museus ou em suas reservas técnicas provêm da Etrúria, majoritariamente, e de outras regiões da península itálica em menor proporção. Outro número considerável de vasos provêm da Ática, mas não podemos perder de vista essa dispersão do conjunto dos artefatos. Isto porque, no que remete à indústria ateniense, as cenas pintadas no período considerado possuem um grau significativo de repetição temática, de modo que, em alguns casos, é possível formar séries e acompanhá-las por um longo período de tempo, já sabemos. Isto não apenas considerando personagens ou retomadas de ícones importantes, como por exemplo a deusa Atena ou Teseu. Certos temas pintados nos vasos copiavam padrões – gestos, disposição de personagens e objetos na cena, artefatos, etc. – que provavelmente faziam com que eles fossem reconhecidos como parte de um conjunto temático pelo próprio consumidor. Tomando como eixo uma série que tivemos a oportunidade de analisar em duas outras ocasiões para a Atenas clássica (1998 e 2002), quero propor um rápido exercício.

Trata-se das cenas de partida, um conjunto diversificado, de fato,

mas que mantêm alguns elementos comuns ao longo de todo o período de produção (550-380 a. C.).

Observemos a imagem a seguir:



Figura 14: Ânfora ática de figuras vermelhas.

A figura 1 provém de uma ânfora encontrada em Vulci (Etrúria) e atribuída ao pintor Kleofrades, datando de aproximadamente 500 a. C. Trata-se de um exemplo de transição: embora seja um vaso de figuras vermelhas, o modo de representação ainda se adequa melhor às figuras negras. Refiro-me mais diretamente ao costume de traçar uma moldura decorada em torno da imagem no corpo do vaso. Esta moldura enquadra uma cena maior – ou principal – em que se representa o momento da libação. Nela, um homem mais velho, barbado, segura um bastão e olha para trás, enquanto um jovem armado, no centro, estende uma taça à mulher que a enche para a libação. O ato da mulher é acompanhado por um gesto que se assemelha ao levantamento de um manto. Para completar

a cena, um cachorro fareja o “chão” (que não é representado). A pintura do vaso se completa com a tampa, onde se representam cenas de caça e corrida de cavalos.

Essa não é a primeira nem a última imagem que podemos colocar na série. Contudo, ela figurará aqui como guia por conta das hipóteses às quais chegamos através da subsérie que ela representa. No conjunto das cenas de partida, existem outras abordagens iconográficas do momento da preparação e partida do guerreiro: o rapaz vestido em hábito de caçador ou despido entre as vestes de caça e a panóplia hoplítica; a libação da mulher, ou a mulher que segura as armas enquanto o guerreiro se despe ou se veste; a leitura das vísceras, o homem barbado mais velho, são algumas possibilidades presentes na série (ver sobre isso LISSARRAGUE, 1984 e 1991); também é possível encontrar o tema da partida em ambiente funerário, principalmente nas cenas pintadas nos léцитos de fundo branco. (ANDRADE, 2004; OAKLEY, 2004).

Todavia, a cena na Figura 1 ocupa um lugar de destaque em uma subsérie em que se ressalta mais o olhar sobre um ritual doméstico, envolvendo a família na partida do hoplita ou ao menos na passagem (como em “rito de passagem” entre as classes de idade: do efebo caçador ao cidadão-soldado). Não vamos discutir se o rito assim representado remetia a um acontecimento real na vida da família e dos futuros hoplitas, pois essa questão da iconografia como um conjunto de “retratos” é a que menos nos interessará aqui. Mas se um determinado *pathos* da guerra conectando hoplita, família, domesticidade, morte ao civismo, se exprimia através desse “olhar sobre o rito”, ou seja, recebia seus contornos por uma espécie

de conexão visual da partida do guerreiro com o “rito”, isso nos interessa aprofundar. Por seu turno, interessa indagar em que medida essa conexão emerge da ação semiótica da imagem. A figura 1 traz uma série de elementos que são bastante recorrentes: a mulher e a libação; a mulher e o gesto de pudor (*aidós*), o homem barbado (indicando ser mais velho), o hoplita armado, um cão (caça e domesticidade); a ligação com cenas heroicas de caça ou batalha. Tomando esses elementos comuns à proposta visual do “rito”, vejamos três ânforas áticas pintadas em figuras negras, datando do período arcaico (todas atualmente no acervo do *Royal Ontario Museum*, Toronto):



This image is under copyright. Not for publication.

Figura 2^o: Ânfora ática, figuras negras, atribuída a Antímenes (Beazley)

Na Figura 2 observamos o detalhe de um dos lados de uma ânfora de figuras negras, justamente aquele onde se faz representar uma cena de

partida em que uma mulher, ao centro, faz o gesto de levantar o véu entre dois guerreiros vestidos. Um homem mais velho, de barba branca, observa. Na outra face vemos um carro de guerra, dois guerreiros e um homem mais velho, e há outras superfícies representadas evocando a partida e a batalha. Na cena que destacamos, não há o momento de libação ou o da leitura de vísceras; o local também parece indeterminado e a mulher, ao invés de agir ritualmente parece estar sendo protegida pelo enquadramento dos dois hoplitas. Numa escolha bem diferente da de outros vasos sobre o tema, é a mulher que centraliza o ato, e se observamos apenas essa cena sem prestar atenção ao conjunto do vaso, a ligação com o tema da partida do guerreiro vai se produzir pela representação de dois elementos básicos: o gestual da mulher evocando *aidós*, o “pudor”⁶, e a presença do homem de barba branca, munido de um cajado e participando como observador. Portanto, ao invés de enfatizar os guerreiros e as cenas de caça e de guerra nas outras superfícies do vaso, organizemos nosso dossiê a partir desses dois elementos: mulher/gestos; homem idoso/olhar/ ação.



Figura 3⁷: Ânfora, figuras negras, ateniense

Na ânfora da Figura 3, uma das faces apresenta uma cena de partida com um guerreiro e um arqueiro ao centro, ladeados por dois anciãos. A outra face traz uma cena mítica de batalha com Heracles e Apolo combatendo pela trípode, mais Atena e Artemis. Trata-se de uma ânfora, figuras negras, sem proveniência conhecida além da fabricação ática, datada de aproximadamente 550-500 a. C. Nessa cena, os dois homens de guerra, arqueiro e hoplita, são enquadrados pelos dois homens de barba branca, pelas duas lanças seguradas pelos anciãos, mas também pelo jogo de olhares que conduz o observador ao centro da cena, onde estão figurados os dois guerreiros.



Figura 4⁸: Ânfora ática, figuras negras

O tema da partida se repete no detalhe da ânfora de figuras negras representada na Figura 4. Um guerreiro veste o armamento cujas peças se espalham pelo chão. Além dele na cena, um homem mais velho segura uma lança e outros dois delimitam o espaço da representação nessa face do vaso. A ação se desdobra num espaço cujos elementos evocam o universo masculino da guerra e da prática esportiva. O jovem nu veste a panóplia, enquanto mais três figuras masculinas jovens parecem saudar a cena e um homem mais velho, barbado, observa segurando uma lança.

Qualquer análise mais elaborada deveria levar em consideração um conjunto bem maior de cenas pintadas. Portanto, não vamos propor nenhuma leitura fechada, mas uma perspectiva, uma linha de abordagem que é, em todo caso, aberta, e deve ser testada não apenas nos eixos sintagmático e

paradigmático de uma análise iconológica tal como é proposta por Claude Bérard (1983) e levada a cabo de modo bastante instigante por Y. Manfrini-Aragno (In: BRON; KASSAPOGLOU, 1992). Deve ser “testada” na operação visual da imagem sobre experiências sociais que podem estar ligadas à vivência da situação de guerra pela comunidade, por um lado, modulada pela diacronia, mais especificamente, pela disposição do *corpus* imagético em relação aos períodos arcaico (550-500 a.C.), clássico inicial (480-430 a.C., anterior à Guerra do Peloponeso) e clássico (440-380 a. C.). De fato, acabamos de propor aqui um eixo axiomático como hipótese (que as cenas de partida dialogam com uma experiência social da guerra; ver ANDRADE 1998 e 2002), e uma escala temporal, também sensivelmente axiomática, que deriva de uma outra hipótese sobre a conexão das cenas de partida com uma expressão da morte do guerreiro. Por isso, as três etapas: anterior às guerras medo-pérsicas, entre guerras (o que não significa paz, mas, ao invés, controle da Liga de Delos), e Guerra do Peloponeso; e por isso, ainda, a sugestão de pensar não somente a guerra e como ela incide na sociedade póliade, mas a morte na guerra, e como ela revela a ligação entre a família e a pólis, como ela pode ter “servido” para falar não apenas de civismo, mas de famílias cidadãs. Enfim, acreditamos que as cenas de partida desdobram um novelo, que é aquele de um certo exclusivismo dos cidadãos em relação à pólis ateniense *através da reafirmação da relação entre a partida, a morte do guerreiro e a família*, um pouco na contramão da ideologia pericleana, tal como expressa em seu *epitaphios logos*, segundo Loraux: que Atenas são os atenienses, e os guerreiros mortos reverberam o eco da unidade da *politeía* (1981). A iconografia da partida está vinculada

à família e ao civismo através da família, e não diretamente à pólis como instância cívica preeminente. Sobre isso, é interessante acompanhar as críticas de S. Humphreys a Fustel de Coulanges (HUMPHREYS, 1983), pois a autora mostra como, no final do V século a.C., emerge na escultura e no elogio fúnebre uma imagem cívica da família.

Ao nosso ver, as cenas de partida poderiam ser vinculadas, no caso ateniense, a esse civismo remetido à família. Contudo, uma demonstração mais aprofundada dessa hipótese forçosamente nos levaria a considerar o maior número possível de representações imagéticas, sua distribuição em uma linha temporal e sua dispersão geográfica, o que foge aos limites deste ensaio. Mas isso não invalida que utilizemos essa hipótese ou premissa geral como o horizonte das questões que levantaremos aqui.

Começamos pelo final? Talvez, mas como esse horizonte contextual não é propriamente uma novidade (nem as premissas que o constituem; basta ver LORAUX, 1981; SOURVINOU-INWOOD, 1991; MORRIS, 1992; OSBORNE, 1997; ANDRADE 1998, 2002, 2004; OAKLEY, 2004); há uma razão para tal, a saber, que se nos debruçamos sobre três exemplares que podem ser alocados dentro da série de cenas de partida, o fazemos a partir de uma linha que escolhemos adotar com toda a bagagem que uma tal escolha pressupõe: textos já lidos, imagens já vistas, interesses pessoais, vinculações acadêmicas, enfim, cruzamentos múltiplos que levam a um ponto, ao fio de uma explicação. Então, não nos cabe desemaranhar esses cruzamentos todos, mas podemos ao menos indicar com os nexos desses “fios” um sentido que não seja, de modo algum, “o” sentido das cenas de partida.

Falamos da figura feminina em seu gesto de pudor; falamos da figura masculina barbada; em outras cenas do *corpus*, principalmente naquelas que foram produzidas ao longo do séc. V a. C., onde as figuras femininas aparecem com uma ação proeminente. Elas realizam a libação ou carregam as armas para o “rito”. O homem barbado às vezes aperta as mãos do hoplita, mas geralmente observa o guerreiro que se veste ou realiza libações junto à figura feminina. A questão é que raramente ao longo do século V as cenas de partida excluem figuras femininas. Elas estão presentes realizando ações (gesto de pudor, libação, carregamento das armas) na esmagadora maioria dos vasos áticos que conhecemos. Portanto, não propriamente a sua presença na Figura 2, mas a sua ausência nas Figuras 3 e 4 deve ser o ponto a ressaltar. O homem barbado, por sua vez, encontra-se presente em todas elas.

Quadro 1: elementos figurativos (Figuras 2 a 4)

	Homem	Mulher	Guerreiro	Armas
Fig. 2	Barba branca / cabelos brancos. Ao lado. Observa.	Aidós / Abertura do véu. Centro.	Dois guerreiros em volta da mulher.	Panóplia completa vestida. Lanças.
Fig. 3	Dois homens/ barba branca / um de cabelos brancos / lanças / laterais.		Um hoplita vestido e um arqueiro ao centro, barbados.	Panóplia vestida / arco e flecha / lanças.
Fig. 4	Um homem barbado, três homens nus laterais.		Um homem nu se veste como hoplita ao centro.	Armas do hoplita ao chão / lanças.

As figuras que destacamos no Quadro 1 parecem vincular-se à construção imagética de dois temas: tempo e espaço. De fato, em nenhuma das cenas se aborda diretamente tempo ou espaço, como por exemplo seria o caso de construir imageticamente uma narrativa (antes e depois) ou dos sinais diacríticos de espaço interno, como uma coluna, a indicação de paredes, etc. Acreditamos, contudo, que o jogo de olhares, o posicionamento das figuras e o gestual atuam na cena para definir o espaço como um lugar em particular; e o mesmo se pode dizer sobre o tempo, não como narrativa mas como passagem típica entre classes de idade. Vidal-Naquet já nos chamou a atenção para uma relação entre a efébia e ritos que envolviam classes específicas de idade (1991). Nessas imagens, a presença do homem barbado/de barba branca observando ou cercando a cena do armamento pode representar a diferença entre o ancião ou homem mais velho que observa e o rapaz (geralmente também barbado) que veste a panóplia. Na Figura 4, além do homem barbado que observa e do guerreiro que se veste, outras três figuras masculinas imberbes nos levam a uma outra classe de idade, aquela dos que ainda não se vestiram para a guerra ou que estão justamente se preparando para tal, o grupo que, na ideologia políade, passa como o dos efébos, cujo paradigma é o caçador. Talvez, as vestimentas de cada um desses personagens sejam dignas de nota, já que o guerreiro se veste com a armadura, o elmo, etc.; o homem mais velho se apresenta totalmente vestido com um manto trabalhado e o cajado ou a lança; e os rapazes imberbes aparecem nus, como se estivessem numa palestra. “Antes, durante, depois”?

Os sinais de espaço são de uma demonstração um tanto mais

complexa. Entre a Figura 2 e a 4 existem gestos que indicam fechamento e abertura, como por exemplo, na Figura 2, a mulher que está no centro da cena encontra-se ladeada por dois guerreiros que fecham um cerco sobre ela com suas lanças; na Figura 3, é a vez de o guerreiro e de o arqueiro verem-se ladeados por dois homens mais velhos, de barba branca, que com suas lanças repetem o gestual da Figura 2 e cercam os dois soldados no centro da cena. Na Figura 4, o esquema é outro, pois parece haver um movimento; o homem que veste a panóplia no centro da cena não está cercado, apesar de encontrar-se ladeado pelo homem barbado (esquerda) e por um dos rapazes nus (direita). Mas o rapaz nu à direita caminha de costas, como se na iminência de deixar o lugar em que se passa a cena. Esse gesto abre o lado direito do homem que se veste. Podemos utilizar aqui a conexão entre fechamento/interior e abertura /ar livre ou exterior? Sem nos aventurarmos indo tão longe, já que a mesma Figura 4 nos dá a ver apetrechos que estão como que pendurados numa parede, talvez pudéssemos pensar não num interior/exterior indiferentes mas num interior que evoque a domesticidade e um outro interior/ar livre que evoque espaços de convivência masculina, como por exemplo, a palestra. O fechamento estaria, então, relacionado ao espaço da domesticidade e a abertura ao “fora” da casa.

Quadro 2: temas de tempo e espaço

	Fig. 2	Fig. 3	Fig. 4
Tempo	Homem de idade observa hoplitas / mulher.	Homens de idade cercam e cruzam olhares hoplita, arqueiro.	Homem de idade, rapazes imberbes, movimento de entrada/saída.
TEMAS:	Enquadramento.	Enquadramento.	Movimento.
Espaço	Dois guerreiros cercam a mulher / gesto de pudor.	Dois homens mais velhos cercam os guerreiros.	Dois rapazes “chegam”, um homem mais velho observa, guerreiro ao centro, um rapaz “sai”.
TEMAS:	Repouso.	Repouso.	Movimento.

Essa relação entre fechamento/repouso/domesticidade e abertura/movimento/exterior pode ser discutida a partir de dois estudos importantes. Um deles, o artigo de Jean-Pierre Vernant sobre a conexão Héstia/Hermes no panteão grego, tendo como foco o período arcaico (1990), sugere a relação entre feminino/fechamento/repouso/espaço interno sob a potência de enraizamento da casa, que é a de Héstia, a Lareira; e a outra relação complementar entre masculino/abertura/deslocamento/exterior sob a potência do deus Hermes. Parece-nos que tal conexão se apresenta nessas cenas de partida para comunicar uma certa vivência do espaço e do tempo centralizada na domesticidade, seguindo ainda Jean-Pierre Vernant.

O outro estudo é o da arqueóloga Lisa Nevett (1999) sobre o modelo de habitação grega em longa duração. Sua tese propõe entender o espaço doméstico da casa a partir da concepção de uma *single entrance courtyard*

house cuja estrutura, ao contrário do que se imagina quando se tem em mente os modelos de sociedades mediterrâneas, se desdobra não para separar espaços funcionalmente masculinos de espaços funcionalmente femininos, mas para separar os membros do convívio doméstico, homens e mulheres, dos forasteiros. Por isso a estrutura da habitação grega seria centrípeta.

Considerando esses elementos, tendemos a considerar que um dos pontos-chaves para compreender a iconografia das cenas de partida é uma proposta (visual) de ritualização da partida do guerreiro, tendo em vista o grupo familiar e o convívio doméstico. A iconografia remete o tema do armamento e da partida à família, e ao mesmo tempo evoca as classes de idade: a efebria, o homem adulto, o velho. Como as três ânforas consideradas remontam ao período arcaico, acreditamos que, ao considerar um *corpus* maior de vasos com esse tema perceberemos também algumas modificações, e uma delas diz respeito precisamente ao papel das figuras femininas.

Dissemos que a mulher, na Figura 2, parece ser alvo de uma atitude de proteção, mas por enquanto esse aspecto pode ser levado em conta apenas como diretriz e não como finalização da análise. Contudo, são inúmeras as peças do teatro trágico que apontam para uma postura feminina diante dos efeitos da guerra. O período não seria o mesmo, pois penso aqui em Eurípidés, principalmente, o que nos faz avançar até o último quartel do séc. V a. C. A questão é que a proteção das mulheres aparece como tópico importante em uma visão pessimista sobre os efeitos da guerra. Não somente a morte dos homens, mas ainda o destino das

mulheres à servidão e expatriamento. Além disso, cabe ressaltar que no prólogo de suas *Histórias*, Heródoto questiona a “tolice” dos aqueus que enfrentaram dez anos de cerco a Troia para recuperar uma mulher. No limite, segundo o historiador, a inimizade entre gregos e bárbaros deriva do rapto de Helena e da guerra que se seguiu. Faz sentido, portanto, que as mulheres sejam “protegidas”. (HERÓDOTO, *Histórias*, I: 1-5).

Porém, é estranha tanto a ausência de mulheres como a presença peculiar da figura feminina na Fig. 2, sob o ponto de vista de quem conhece com alguma profundidade o conjunto da série das cenas de partida. Nessas cenas, principalmente nas figuras vermelhas e léцитos de fundo branco, as mulheres agem sempre: fazendo a libação, segurando as armas, “correndo” com as armas, etc. (Ver LISSARRAGUE, 1991; ANDRADE 2002, 2007). Na Fig. 2, ela não age senão para indicar um gesto de pudor, na iminência da abertura do manto com que se veste.

J. Bazant (1984, 1985) pode nos auxiliar no sentido de compreender um pouco mais o contexto. Ele afirma que, enquanto no período arcaico a figura predominante na iconografia dos vasos áticos era a do homem guerreiro, ao longo do período clássico as cenas dos vasos em geral tenderam a mostrar muito mais grupos domésticos e mulheres. (BAZANT, 1985). Enquanto a cena de partida, no período arcaico, é “viril”, no período clássico ela ensejará a ação do grupo familiar: mãe, esposa, irmã, pai...

Os vasos que trouxemos ao debate aqui são todos de meados para o final do século VI a. C. Efetivamente, é a figura do guerreiro que predomina. Isto não significa, contudo, que a representação fuja ao olhar sobre a domesticidade, apenas esse olhar não é semelhante ao que encontraremos

nos vasos áticos de figuras vermelhas. Mesmo que a técnica ainda imite os vasos mais antigos, como no caso da Fig. 1, em que toda a intenção plástica é comum aos vasos de figuras negras, a partida do guerreiro vai ser apresentada não tanto como um acontecimento para a família *em relação ao guerreiro*, mas como um evento, uma passagem na vida do guerreiro que *diz respeito à dimensão da família*. Trocando em miúdos, ao invés de o guerreiro estar no centro e capturar um eixo de espaço, tempo, repouso e movimento que é doméstico, no séc. V a.C. é o espaço doméstico que está no centro, reivindicando para si a passagem (da efebria à guerra) e a partida.

Correlacionar a luta da pólis ateniense para diminuir o *display* das famílias nos funerais, a proibição de erigir estelas funerárias e a produção de lécitos de fundo branco como que para substituir tais estelas, eis uma questão que já foi desdobrada satisfatoriamente por Humphreys (1983) e por Morris (1992)⁹. Gostaríamos de concluir afirmando que uma tal correlação entre democracia – apropriação da morte do guerreiro pela cidade/*demosion sêma* – cenas de partida envolvendo a atuação decisiva das mulheres é não apenas possível como muito provável. Portanto, as cenas de partida devem ser analisadas como caixas de ressonância que multiplicam os ecos e propagam a reiteração da relação da família políade, isto é, da família do cidadão com a guerra da cidade. É uma iconografia religiosa; é uma iconografia cívica; é uma iconografia que diz respeito a pais, filhos, maridos, esposas, irmãos. O que significa que, em última instância, veremos o hoplita como habitante (*kat' oikountes*), propriamente; não tanto como cidadão. E talvez esse olhar, sob o ponto de vista dos habitantes, quer

dizer, daqueles que convivem cotidianamente e formam comunidades no interior mesmo da comunidade política (a família, as confrarias religiosas, as *hetairiai*, etc.) seja justamente aquele que leva a iconografia dos vasos áticos a uma apreciação tão grande em outras paragens, fora, em todo caso, dos territórios da pólis dos atenienses.

Referências bibliográficas

ANDRADE, M. M. Uma Atenas das mulheres. In: SILVA, F. C. T. (Ed.): *História e Imagem*. Rio de Janeiro: PPGHIS / CAPES, 1998, p. 333-347.

_____. *A Vida Comum*. Espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. Público, Privado e Contextos Funerários. *Phoînix*, v. 10, p. 229-245, 2004.

ANDRADE, M. M. As “visitadoras”: a presença das mulheres nas imagens da morte dos homens. *Anais Eletrônicos do XVI Ciclo de Debates em História Antiga*, 2007.

ARGOLO, P. F. Imagens da Família nos contextos funerários: o caso de Atenas no período clássico. Dissertação de Mestrado. São Paulo: MAE-USP, 2006.

BAZANT, J. “Les vases athéniens et les réformes démocratiques”. In: BÉRARD, C.; BRON, C.; POMARI, A. *Images et Société en Grèce Ancienne*. L’iconographie comme méthode d’analyse. Actes du Colloque International de Lausanne. Lausanne: Cahiers d’Archeologie Romande, p. 33-40, 1984.

_____. *Les Citoyens sur les Vases Athéniens du 6e. Au 4e. Siècle av. J-C*. Praga: Academia, 1985.

BÉRARD, C. “Iconographie - iconologie - iconologique”. *Étude de Lettres*. Revue de la Faculté de Lettres. Université de Lausanne, fasc. 4, 1983, p. 5-37.

_____. et al. (org). *La Cité des Images*. Religion et Société en Grèce Antique. Paris: Fernand Nathan, 1984.

BRON, C; KASSAPOGLOU, E. (Org.). *L'Image en Jeu. De l'Antiquité à Paul Klee*. Lausanne: Cabédita, 1992.

CARSON, A. Putting Her in Her Place: Woman, Dirt and Desire. In: HALPERIN, T. WINKLER, J.; ZEITLIN, F. (Org.). *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in Ancient Greek World*. Princeton: Upress, p. 135-170, 1990.

FRONTISI-DUCROUX, F. (Org.). Autour de L'Image. *Métis*. Revue d'Anthropologie du Monde Grec Ancien, v. 5, 1-2, 1990.

HUMPHREYS, S. “Family Tombs and Tomb Cult in Classical Athens: tradition or traditionalism?” *The Family, Women and Death*. London: Routledge & Kegan Paul, p. 79-130, 1983.

LORAUX, N. *L'Invention d'Athènes*. Paris: Mouton, 1981.

LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F (Org.). *Image et Céramique Grecque. Actes du Colloque de Rouen (25-26 nov 1982)*. Rouen: Publications de L'Université de Rouen, 1982.

LISSARRAGUE, F. “Autour du Guerrier”. In: BÉRARD, C. et al. (Org.). *La Cité des Images*, p. 35 - 47. ANO?

_____. “Vingt ans de vases grecs”. *Métis*, v. 1/2, p. 205-224, 1990.

_____. “Femmes au figuré”. In: Duby, G.; Perrot, M. *Histoire des Femmes*, v. 1, L’Antiquité. Paris: Plon, 1991.

MANFRINI-ARAGNO, Y. “Femmes à la fontaine: réalité et imaginaire.” In: BRON, C.;

KASSAPOGLOU, E. *L’Image en Jeu. De l’Antiquité à Paul Klee*. Lausanne: Cabédita, p. 127-148, 1992.

MORRIS, I. *Death Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*. Cambridge: University Press, 1992.

NEVETT, L. *House and Society in the Ancient Greek World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

OAKLEY, J. H. *Picturing Death in classical Athens. The evidence of the white lekythoi*. Cambridge: UP, 2004.

OSBORNE, R. Law, the Democratic Citizen and the Representation of Women in Classical Athens. *Past and Present*, 155, p. 3-33, 1997.

REDE, M. “Iconografia, História e Antiguidade Grega I: tendências gerais”. *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, n. 1, p. 263-285, 1993.

SOURVINOU-INWOOD, C. *Reading Greek Death*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

VERNANT, J-P “Hestia-Hermes. Sobre a expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos.” In: *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 151-192, 1990.

VIDAL-NAQUET, P. Les Jeunes, Les Guerriers. *Le Chasseur Noir*. Paris: La Découverte, p. 124-207, 1991.

Notas de fim

- 1 Apoio CNPq e FAPERJ.
- 2 Professora Associada do Instituto de História da UFRJ, Laboratório de História Antiga, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Atua no Programa de Pós-Graduação em História Social. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, nível 2. martamega@gmail.com.
- 3 Defende-se que a configuração das cenas de partida nos induz a conceber a iconografia da partida do guerreiro no século V como um modo de representar alguns dos momentos mais marcantes do acontecimento doméstico da ida dos filhos e maridos para a guerra. No caso dos jovens, muitas vezes a passagem a homem adulto é tematizada como o despir-se das vestes de caçador e o vestir-se da armadura e do elmo do hoplita.
- 4 Ânfora ática de figuras vermelhas. Aprox. 500 a. C. Munique, Antiquer Kleinkunst 2305 (J.411) - ARV2 (1963) 182, 4. Ref.: Enciclopedia dell'Arte Antica. Roma, 1960: 373. Na outra face do corpo da ânfora há uma cena atlética., site: <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=true&id={2194D53F-766F-4F74-BF5D-E316910FA115}>.
- 5 Ânfora ática, figuras negras, atribuída a Antímenes (Beazley), aprox. 550-500 a. C. Toronto, Royal Ontario Museum 920.68.71 - ARV 281.8 / Beazley Archive 320.228. <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=true&id={2FEEA6BD-C525-4BB0-954B-A00D8B3B7CC4}>.
- 6 O gestoal “levantar o véu” (anakalyptéria) é extremamente comum na iconografia do feminino e, embora geralmente vinculado ao “pudor” evoca, ao mesmo tempo, a retirada do véu e a exposição da noiva/esposa ligada ao gamos. Ver, por exemplo, Carson, 1990, p. 163.
- 7 Ânfora, figuras negras, ateniense, c. 550-500 a. C. Toronto, Royal Ontario Museum 927.39.1; ARV 287.6 / Beazley Archive 320309, site: <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=true&id={0933909F-8EC3-4363-AD4E-DCEFF767919E}>.
- 8 Ânfora ática, figuras negras c. 550-500 a. C. Toronto, Royal Ontario Museum, 919.5.139; ARV 239.2 / Beazley Archive 301290, <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=&BrowseSession=3&companyPage=Images&newwindowsearchclosefrombrowse=>.
- 9 Ver tb. Argolo, 2006.