II

Variam as apresentações das atribuições nas listas de pintores; dúvidas expressas nas listas de atribuições; apontamentos acerca do surgimento do Pintor de Pistóxenos; indeterminação das relações entre o pintor e os fazedores; o vaso que dá nome ao pintor; por forma são ordenados os vasos de mesma atribuição; relevância da iconografia, das pinturas ditas padrões, das linhas incisas de esboço, das proveniências e dos *comparanda* para o estudo da atribuição; músicos figurados em esquifos (p. 99); disco duplo de com cenas de arrebatamento (p. 134); mulheres em píxides e lécitos de figuras vermelhas (p. 157); cálices em simpósios e *kômoi*; simpósios e *kômoi* em cálices (p. 188); o simpósio dionisíaco, Silenos e Mênades em cálices de figuras vermelhas (p. 201); palestritas em cálices de figuras vermelhas (p. 214); hoplitas e arqueiros em cálices de figuras vermelhas (p. 226); cavaleiros em cálices de figuras vermelhas (p. 240); mulheres no interior de cálices de figuras vermelhas (p. 252); divindades e Heróis em cálices de figuras vermelhas (p. 254); fragmentos diminutos de cálice e outras formas de vaso com figuras vermelhas (p. 256); divindades em cálices de interior em fundo branco, sem figuração no exterior (p. 257); cálices com interior em fundo branco e exterior em figuras vermelhas (encontros entre duas figuras contrapostos a diversas cenas) (p. 269); a morte de Orfeu contraposta a cena de cavalaria trácia em cálice de interior e exterior em fundo branco (p. 279).

ξεῖνοσ ὅδ’ οὐ οἶδ’, ‘όστισ, ἁλώμενοσ ‘ίχετ’ ἐμὸν δῶ[1]

Homero, Odisséia, VIII, 28.

(disse Alcino acerca de seu hóspede Odisseu)

A despeito do formalismo e da regularidade típicos dos grandes catálogos de arqueologia clássica[2], as listas publicadas por Beazley[3] apresentam seus pintores

[1] “*Este estranjero, cuya identidad ignoro, en su camino errante, acaba de llegar a mi morada*” apud SANTIAGO ÁLVAREZ 2004, p. 30; “Veio-me à casa este hóspede errabundo,/ Se do Oriente ignoro ou do Ocidente” apud ODORICO MENDES, Manuel. **Odisséia - Homero** (edição: MEDINA RODRIGUES, A.). São Paulo, Edusp, 2000, p. 160. Na primeira tradução aqui apontada, Alcino se dirige a reis feácios (p.30), na segunda, a chefes, no foro (p. 159).

anônimos de modos muito divergentes: várias atribuições propostas exclusivamente
30 pelo autor foram introduzidas em 1963 (na segunda edição inglesa) apenas pela indicação da página em que ocorriam nas listas de 1942[4]. Muitas vezes, a ocorrência destas na primeira edição inglesa dispensou qualquer apresentação[5]. O mesmo ocorreu em 1942, com o reconhecimento de pintores que já estavam presentes na publicação germânica de 1925[6]. Há, diferentemente, pintores que foram apontados em 1963 sem qualquer introdução: após o nome passou-se diretamente aos vasos atribuídos[7]; e o mesmo se via nas primeiras listas, em muitos exemplos. Não são menos numerosas as atribuições apresentadas em textos sintéticos indicativos de uma aproximação estilística com outro pintor, da revisão de atribuições propostas em listas anteriores ou propostas por autores outros, da breve
40 história das divergências acerca daquela atribuição, ou de resumidas declarações de dúvida.

Ao introduzir atribuições, muitas foram as expressões de dúvida as quais o atribuidor lançou mão: *"these [vases] are very like the late work of (…), and stand*

---

[2] Exemplos significativos são publicações internacionais como o *Corpus Vasorum Antiguorum* e o *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (acerca destes e de sua importância, ver SARIAN 1996 e 1998).

[3] BEAZLEY 1925; 1942; 1956 (vasos de figuras negras); 1963.

[4] Pintores reconhecidos como o Pintor de Ancona, do "grupo" do Pintor de Pistóxenos (BEAZLEY 1963, p. 874-875), e o Pintor da Ágora P5192, do ateliê do Pintor de Pentesiléia (BEAZLEY 1963, p. 936) são dois dentre muitos exemplos.

[5] Idem (BEAZLEY, 1942, p. 578 e 611). O Pintor da Ágora P5192 não estava identificado em 1942; parte dos exemplares a ele atribuídos em 1963, incluindo o vaso que lhe confere a alcunha moderna, participavam da lista de vasos à maneira de *Orvieto 191 A*, uma lista separada daquela que trazia os vasos pintados à maneira do Pintor de Orvieto 191 A (p. 610).

[6] Esta é a condição, por exemplo, do fecundo Pintor de Bolonha 417, inserido no ateliê do Pintor de Pentesiléia (BEAZLEY 1942, p. 597 a 601; 1925, p. 280).

[7] Assim está apresentado o Pintor do Louvre CA 1849 (BEAZLEY 1963, p. 979), apontado como pintor de esquifos, cujos vasos eram dados na época como inéditos ou publicados uma única vez.

between it and the painter (….)"[8]*; "these [vases] might even, perhaps, be early work by (…)"*[9]*; "May all be by one hand"*[10]*,* exemplificam formulações corriqueiras.

Algumas vezes, a introdução de uma atribuição foi quase resumida à incerteza quanto à própria atribuição. Seja porque a aproximação com o "estilo" individual de outros pintores apontava a possibilidade de um desaparecimento futuro da categoria que se enunciava, seja porque as aproximações parciais com vasos de
50 distintas atribuições evidenciavam a heterogeneidade do conjunto então listado[11].

As revisões de listas anteriores, bem como de atribuições propostas por outros estudiosos, normalmente se apresentavam como aprimoramento, ou seja, como o "desengajamento" de uma "categoria ou seqüência morfológica" maior e anterior[12]. O pintor alcunhado "*the Splanchnopt Painter*" é um exemplo disso, em 1942 tal atribuição foi apresentada nos seguintes termos:

> *"Most of the vases which I put together in* Att.V. *(278-9) under the heading 'manner of the Penthesilea painter, and very near him' prove to be by a single artist, whom I call*

---

[8] "Estes são muito semelhantes ao trabalho tardio do pintor de Veii, e ficam entre este e o pintor de E 101" (BEAZLEY 1942, p. 595).

[9] "Porventura, estes possam se equiparar ao primeiro trabalho do Pintor de Tarquínia" (BEAZLEY 1963, p. 873).

[10] "Talvez todos sejam da mesma mão" (BEAZLEY 1963, p. 977).

[11] Muitos pintores são apresentados mediante a expressão *"related to the (...)"* (como exemplo o Pintor de Atenas 1237 em BEAZLEY 1963, p. 865; 1942, p. 573); por vezes, o sentido relacional do cabeçalho de uma atribuição parece destinado a minimizar sua incerteza. Sob o título "*the group of Ferrara t. 981",* Beazley reuniu 11 vasos que, segundo o texto introdutório, são "provavelmente de uma mão", "próximos do pintor de Lewis e do Pintor de *Aghaton*; mas também do Pintor de *Euaion*" e de "certos esquifos" anteriormente identificados como sendo da maneira deste último (BEAZLEY 1963, p. 978). Outro exemplo: os vasos atribuídos ao Pintor de Heidelberg 211 (BEAZLEY 1963, p. 944-948), são apresentados como "muito proximamente aparentados com aqueles do Pintor de Londres E 777" (p. 944) e o pintor listado a seguir, denominado de Koropi, é apresentado como um continuador daquele que lhe precede (p. 948).

[12] Termos propostos por Neer (1997, p. 12 a 16) observando raras sentenças do atribuidor acerca de suas atribuições.

the Splanchnopt painter after a cup in Heidelberg (no.43)"[13].

Na apresentação da atribuição do Pintor de Pistóxenos, a dúvida não foi um tema tão decisivo quanto no exemplo acima, mas o sentido revisional ou crítico se fez presente. Embora se saiba ao menos desde a conferência de 1943 que Beazley reconhece uma proximidade estilística entre o Pintor de Pistóxenos e o Pintor de Pentesiléia[14], as listas não expressaram esta relação senão indiretamente, senão como algo a ser corrigido. Entre 1942 e 1963, as alterações do texto de apresentação do Pintor de Pistóxenos quase se limitaram à mudança na numeração dos exemplares citados e o aspecto mais notável dos breves parágrafos parece ser o fato de que a atribuição beazleyana se impôs sobre opiniões dissonantes anteriores, à força de um destacamento ou isolamento (*detache*[*ment*]) de quatro dos vasos listados mais bem publicados (ver abaixo o *fac-símile* do texto de apresentação do Pintor de Pistóxenos em BEAZLEY 1963, p. 859). Não são obscurecidos escavadores ou desconhecidos diletantes os atribuidores desmentidos, mas uma representação significativa de notórios pioneiros alemães das atribuições ceramológicas, além de contemporâneos de Beazley que, como ele, perpetuavam a tradição atributiva iniciada pela ceramologia clássica germânica[15].

Nota-se também, na introdução à atribuição acima reproduzida, o longo entreato que se deu desde o isolamento dos 4 vasos polêmicos, no texto do atribuidor sobre os vasos gregos em museus norte-americanos (abreviado por "*VA.*"), até o agrupamento deles numa mesma atribuição, nas primeiras listas de pintores de figuras vermelhas ("*Att.V.*")[16]. Um tempo de 7 anos que se explica mais

---

[13] A maioria dos vasos que eu coloquei junto em Att.V. (278-9) sob o título 'à maneira do pintor de Pentesiléia', e muito perto dele' prova ser de um único artista, a quem eu chamo de o pintor de Splanchnopt a partir de um cálice em Heidelberg (n. 43)" (BEAZLEY 1942, p. 589; *Att.V.* abrevia "*Attische Vasenmaler"*, título do volume de atribuições publicado por Beazley em 1925).

[14] Ver BEAZLEY 1944 (comentário na introdução desta tese).

[15] Diepolder, autor de uma monografia acerca do Pintor de Pentesiléia (1936), aparece como o principal dentre os dissuadidos na apresentação de 1942 (BEAZLEY 1942, p. 574), o que é notado por Webster, na resenha que escreveu para a primeira edição inglesa das listas, ainda em 1942 (WEBSTER 1942).

[16] Respectivamente BEAZLEY 1918 (reeditado em 1967) e BEAZLEY 1925.

pela dificuldade em publicar as primeiras listas[17], que por qualquer processo demorado de análise ou sistematização do reconhecimento do artista. Segundo Dietrich Von Bothmer, em 1915 o atribuidor afirmou numa carta já estar trabalhando naquela que seria sua primeira publicação sistemática de atribuições[18]. Não poderíamos, então, descartar a hipótese de que o agrupamento dos quatro vasos sob a atribuição aqui considerada, tivesse motivado o "desengajamento" publicado em 1918, e não o contrário[19].

THE PISTOXENOS PAINTER

VA. 129. *Att. V.* 259–61. *ARV.*[1] 574–7 and 962. Diepolder *Der Pistoxenos-Maler.*

Named after the skyphos in Schwerin (no. 30), one of the vases that bear the signature of the potter Pistoxenos (see p. 1554).

Nos. 1, 2, and 9 (Berlin 2282, Athens Acr. 439, and Louvre G 108) were put together by Hartwig (*Meist.* 490–1). With them, however, he united a number of vases which are by the Penthesilea Painter (see p. 879); and in this he was followed by Furtwängler (FR. i, 284) (who added no. 22, London D2), Buschor (*G.V.* 182–90), Swindler (*AJA.* 1909, 143–50 and 1915, 398 ff.), Pfuhl (528–33), and at first by Diepolder (*Der Penthesilea-Maler*).

In *VA.* 129 I detached the four cups from the Penthesilea Painter, and in *Att. V.* 259–61 grouped them with other vases as by 'the Pistoxenos Painter'.

Zahn had noticed that Berlin inv. 4982.19 (no. 5) was by the same hand as Berlin 2282 (no. 1).

The masterpieces of the painter are his white cups in Taranto (no. 3) and in the British Museum (no. 22).

The Schwerin skyphos, as was said above, bears the signature of the potter Pistoxenos. The white cup Berlin 2282 (no. 1) bears the signature of the potter Euphronios. The white cups in Athens and Taranto (nos. 2 and 3) are also signed, but the potter's name is now missing: it was probably Euphronios.

90 20

[17] Ver BOTHMER 1985, p. 14.

[18] Idem, ibidem. Entre outras dificuldades, a guerra provocou atrasos na publicação. Segundo Bothmer, a decisão de publicar em alemão as primeiras listas de atribuições se deu após uma seqüência de recusas de editoras inglesas e estadunidenses.

[19] O que não contraria necessariamente a interpretação que Richard Neer fez da abordagem (*approach*) de Beazley: *"He recognizes similarities and distinguishes differences in order to classify pots into distinct groups. After clustering two or more pots together in this way, he applies a name (e.g., 'The Villa Giulia Painter') wich is understood to stand for the real maker. But – and this is crucial* – the sorting comes first. *The name is just an after-effect of that initial distribution"* (NEER 1997, p. 12).

[20] Fac-símile do texto de apresentação do Pintor de Pistóxenos (BEAZLEY 1963, p. 859).

Por outro lado, se tomado o texto de apresentação ao pé da letra, antes de saber quem era o pintor[21], o atribuidor descobriu quem ele não era. O que, de certo modo, parece mostrar um aspecto importante da prática de atribuir: o artista anônimo emerge sempre como um estranho, e pode vir a ser identificado a partir de um conjunto de vasos "segregados" da obra anteriormente atribuída a um mesmo artista[22].

O Pintor de Pistóxenos surgiu do conjunto de vasos atribuídos ao Pintor de Pentesiléia e na ausência de maiores explicações de Beazley para este "desengajamento", é preciso ler na correção a Hans Diepolder, feita nas listas de 1942, as poucas palavras que talvez sejam as únicas a indicar minimamente o modo como se deu o aparecimento do Pintor de Pistóxenos:

> *"I think it will be found that in the illustrations to Diepolder's* Penthesilea-Maler *there is a gap between pl. 8 and pl. 9, and a new personality makes its appearance. Dr. Diepolder very kindly informs me that he now agrees"*[23].

Na monografia publicada por Diepolder em 1936[24], as pranchas anteriores à de número 8 são quase todas de vasos que Beazley atribuiu ao Pintor de Pistóxenos[25], enquanto nas pranchas posteriores estão imagens de vasos cuja atribuição ao Pintor de Pentesiléia permaneceu incontradita. O Pintor de Pistóxenos era então uma "primeira fase" da obra do Pintor de Pentesiléia.

Mudança importante, embora pequena, se deu entre os textos que apresentam o Pintor de Pistóxenos entre 1942 e 1963, naqueles parágrafos acerca

---

[21] Considerando que Beazley estava inclinado a pensar o "estilo individual" como sendo "o próprio homem" (BEAZLEY 1956, p. x).

[22] Ver citação anterior de Richard Neer (1997, p. 12).

[23] BEAZLEY 1942, p. 574 (grifos meus).

[24] DIEPOLDER 1976 (1936): texto do décimo número da coleção "*Bilder Griechischer Vasen*" editada pelo próprio Beazley e por Paul Jacobsthal em Leipzig, Alemanha.

[25] Diepolder publicou fotografias das taças de Berlim (inventário: 2282), da Ágora de Atenas (P42), de Berlim (4982), do esquifo de Schwerin, e também das taças do Museu Nacional de Atenas (Acr. 489), de Londres (D2) e do Louvre (G108) (DIEPOLDER 1976 (1936), tafel 1-8). Destas apenas o exemplar da Ágora não figura nas listas beazleyanas de vasos do Pintor de Pistóxenos. Esta foi considerada uma atribuição possível para o exemplar por outrem (TALCOTT 1933).

das “assinaturas” que se pode ler em alguns dos vasos. Tal sutil alteração é possivelmente indicativa de uma revisão no sentido contrário ao da precisão ou do “destacamento” característicos: ao invés de afirmar uma colaboração do pintor identificado com oleiros reconhecidos pelas inscrições (“*The painter collaborated with the potters Euphronios, Pistoxenos and Megakles*”[26]), em 1963, o atribuidor preferiu afirmar cautelosamente que este ou aquele vaso “suporta a assinatura” de um certo oleiro[27] (ver reapresentação desta passagem no capítulo I desta tese, linha
120 659 e seguintes, nota 104), o que resulta numa ligação menos positivada e, portanto, mais aberta à pluralidade de leituras.

Embora sejam mais raras, algumas das afirmações expressas no volume de *addenda* preparado por Beazley e publicado postumamente, em 1971, sob o título *Paralipomena,* acompanham esta tendência à indeterminação. Um cálice fragmentário e em “más condições”, por exemplo, “lembra” (*recalls*) ao atribuidor tanto o pintor de Santa Bárbara, quanto o de Ancona[28], sem que se imponha uma decisão.

As muitas maneiras de afrontar os pintores desconhecidos, enunciados mais nos pequenos pormenores das figuras pintadas que em qualquer outra
130 particularidade dos exemplares, correspondiam certamente às múltiplas configurações que os vasos pareciam encerrar. Figuras, elementos de cenário, motivos vegetais, meandros e também inscrições e particularidades da forma modelada, além de qualquer outro aspecto que possamos apontar, distinguir, ou que julgamos estar reconhecendo, não se arranjam de modo regular ou lógico, não se apresentam coerentemente. Nem parece a observação de pormenores traçados e a percepção de suas semelhanças almejarem constituir uma fórmula para reconhecer pintores[29].

---

[26] Idem, ibidem nota 23.

[27] BEAZLEY 1963, p. 859 (o nome Megácles, a partir de uma inscrição incisa, não é mais apontado no texto de apresentação do pintor nesta segunda edição).

[28] BEAZLEY 1971, p. 427.

[29] Por isso, ao estudar diretamente uma atribuição, me pareceu tão possível quanto necessário entender de antemão que “(...) decididamente, não há receita do visível, e nem a cor sozinha, como tampouco o espaço, é uma receita” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 293-294).

Em qualquer das listas, parte considerável dos pintores é apresentada mediante a indicação do número dado ao exemplar que o nomeou; o vaso assim
140 apontado é o "*name vase"* ou a "*namepiece"* do artista, ou seja, o exemplar que foi tomado como referência para a escolha da sua alcunha moderna. A alcunha "Pintor de Pistóxenos" não é exceção[30] e, embora não advenha de uma das peças que o atribuidor destaca como "obra prima" (*masterpieces*), sua escolha não terá sido fortuita. Diante das muitas opções que o atribuidor tinha para propor um nome[31], a indicação do esquifo que se encontra no Museu de Schwerin parece apontar um dos pontos de partida para a atribuição e assim será tomado nas análises de material que aqui se seguem, de modo a não desatentar para a escolha feita pelo atribuidor; a tentar entendê-la. Sem que se tenha realizado o estudo direto do exemplar, nossa abordagem deste e de outros vasos se valerá das interpretações, descrições,
150 medições e imagens publicados, o que para o esquifo de Schwerin existe abundantemente e consistentemente.

Outro aspecto das listas que merece atenção é o ordenamento proposto. Quando atribui, e, de modo mais amplo, quando analisa um vaso antigo, o que o atribuidor está considerando? Afinal, qual a relevância dos elementos de cenário, motivos vegetais e meandros pintados, bem como da forma modelada, para o exercício de atribuir a figuração? Por que os vasos são ordenados por forma? E por que os próprios pintores são separados segundo as formas de vasos que lhe são mais recorrentes?

O primeiro vaso apresentado no primeiro de todos os artigo sobre cerâmica
160 ática publicados por John Beazley, uma pélica de figuras negras que se encontra no museu *Ashmolean* de Oxford[32], não teve sua atribuição então identificada, assim como também não foram ali atribuídos os dois outros vasos que motivaram aquele mesmo artigo. Embora não se mostrasse atribuidor em sua primeira publicação, o autor já dedicava suas observações grandemente à figuração e, na figuração,

---

[30] Ver capítulo I desta tese, linha 579 e seguintes, p. 61.

[31] Idem, ibidem.

[32] BEAZLEY 1908. A pélica (do grego πελίκη) é considerada uma forma distinta embora semelhante às ânforas (COOK 1997, p. 210). O nome que a define se estabeleceu em contradição com as fontes escritas antigas (COOK 1997, p. 209). Acerca do formato, ver a seguir a nota 37 deste capítulo II.

alguma atenção era dada aos pormenores de pintura, aos traços característicos das figuras.

O artigo inaugural de Beazley é iconográfico, como poderia ser iconológico, no sentido panofskyano de uma "iconografia que se torna interpretativa", que depende da análise de "imagens, estórias e alegorias" e, portanto, não se limita à mera descrição[33]. Nele, a identificação dos figurados e das cenas se fez com o recurso aos textos líricos, como, por exemplo, o "*Hino Homérico a Pan*" e, principalmente, a partir do cotejo com vasos de outras coleções que apresentavam cenas semelhantes em "estilo" e "tema". Por vezes, a identificação resultava hipotética[34] e se fazia presente também o intuito de apontar circunstâncias sociais da produção da imagem, como quando o autor argumenta acerca da relação das cenas pintadas no vaso com alusões a versões teatrais atenienses do mito de Hermes em negociação com *silenoi* (sátiros). A este respeito, concluiu:

> *"The vase-picture would not be a direct transcript from the play, but the play would have much to do with putting the legend into shape and making it fit for artistic presentation"*[35].

Por sua vez, o que é escrito acerca da forma da pélica e das formas dos dois outros vasos considerados em 1908 é sumário, tem interesse estritamente referencial, aludindo sempre às cenas pintadas e gravadas. Lá estão as medidas da pélica, a posição das cenas enquadradas entre as asas e o pescoço[36] e um breve argumento cronológico[37], dependentes da consideração de aspectos da forma do vaso. No mais, falar dos vasos era o mesmo que falar das imagens que eles suportam, e quando olhamos para as duas únicas fotografias da pélica publicadas

---

[33] Ver *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art.* In: PANOFSKY, 1970, p. 51-81.

[34] Acerca de um dos figurados, o autor afirma: "*Now the traveller is not necessarily Hermes, but he may be Hermes"* (BEAZLEY 1908, p. 314).

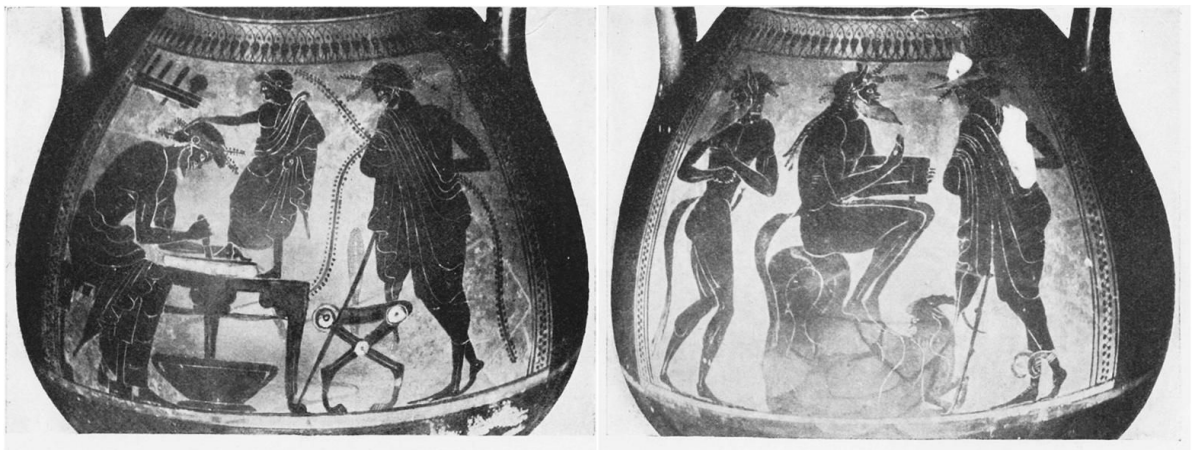
[35] BEAZLEY 1908, p. 315.

[36] Idem, p. 313.

[37] "*The pelike form belongs essentially to the red-figure period; the not very numerous b.-f. examples are none of them early, but contemporary with the early r.-f. style. The Homeric hymn is also assigned by authorities to the 5th century*" (BEAZLEY 1908, p. 316).

por Beazley naquele ano, não podemos ver muito mais que as cenas figuradas[38]
190 (logo a seguir, são reapresentadas estas duas fotografias).

As preocupações estilísticas suplantaram então o interesse pela forma modelada dos vasos, assim como o interesse pelos pintores veio a ser o princípio dos estudos posteriores do autor, superando muitíssimo qualquer preocupação com a identificação dos modeladores dos vasos, ditos fazedores (*makers*) ou oleiros (*potters*). Beazley não atribuiu a modelagem, mas a pintura, e seus primeiros artigos atributivos[39] já trazem pequenas listas onde a forma foi tomado como critério classificatório, embora não tivesse constituído grande interesse para a identificação dos pintores[40].



200 **Figuras 33 e 34: fotografias publicadas por Beazley em 1908 (Prancha XXX). Pélica de figuras negras oriunda de Rodes datada entre 550 e 500 a.C.. Ashmolean Museum, número 563. "Cena da face A": Sapateiro sentado, jovem sobre a mesa e um terceiro homem. "Cena da face B": "de difícil interpretação" (p. 314), sátiros, um sentado sobre rochedo com uma caixa, homem com botas e petasos (Hermes?). Atribuído por Beazley ao Pintor de Eucarides (BEAZLEY 1956, 396.21 , 696).**

[38] O autor apresentou fotografias de vistas inteiras dos dois outros vasos considerados no artigo, em escala reduzida.

[39] BEAZLEY 1910; 1911; 1912; 1913a; 1913b; 1914.

[40] Como afirma em 1912 (p. 354), acerca de dois vasos de formas diferentes, cuja atribuição era uma dúvida até então: *"In the opinion of the present writer, krater and pelike are undoubtedly by one master; and forty other vases are to be attributed to the same ingenious hand. A list of these vases will first be given, arranged according to shape; and a description of the master's style will follow. Cunning composition; rapid motion; quick deft draughtsmanship; strong and peculiar stylization; a deliberate archaism, retaining old forms, but refining, refreshing, and galvanizing them; nothing noble or majestic, but grace, humour, vivacity, originality, and dramatic force: these are the qualities which mark the Boston krater, and which characterize the anonymous artist who, for the sake of convenience, may be called 'the master of the Boston Pan-vase,' or, more briefly,' the Pan-master.'"*

Segundo Donna Kurtz, a principal compiladora da obra do atribuidor, até mesmo seus desenhos estavam alheios à necessidade de "diagramar" o vaso todo:

> *"Unlike many earlier drawings, Beazley's are a model of accuracy, to the smallest detail; he omits the diagram of the whole vase, and pattern-work, except where it is intimately connected with the figures or specially characteristic of the artist; the scale is one to one; and the black 'relief' and brown 'dilute' lines are reproduced in gradation of pencil"*[41].

As publicações monográficas posteriores de Beazley incluíam desenhos a fotografias dos exemplares, possivelmente porque desenhos e fotografias, segundo ele, se complementam. Beazley reconhecia que a câmera "sempre estúpida, embora sempre honesta" não substitui as mãos e os olhos humanos[42], o que possivelmente motivou, algumas vezes, a publicação de um desenho e de uma fotografia do mesmo vaso ou fragmento, lado a lado e a partir do mesmo ponto de vista (exemplo nas duas figuras apresentadas a seguir).

Nos desenhos do atribuidor, os traços do artista antigo aparecem claramente distinguidos, sem a sujeira, os borrões e os arranhões que muitas peças cerâmicas

---

[41] "Ao contrário de muitos desenhos anteriores, Beazley é um modelo da exatidão, até o menor detalhe; ele omite o diagrama do vaso inteiro, e as padronizações, exceto onde elas estão intimamente conectadas com as figuras ou são especialmente características do artista; a escala é um para um; o "relevo" preto e as linhas de castanho "diluído" são reproduzidos em gradação de lápis" (KURTZ 1983, p. 4-5).

[42] Em 1913, uma das abundantes contribuições de Beazley para o *Journal of Hellenic Studies* é uma resenha do catálogo do Museu Arqueológico de Madri, publicado por G. Leroux um ano antes (BEAZLEY 1913c). Acerca das fotografias de Leroux, Beazley teceu o seguinte comentário (p. 143; parcialmente reproduzido em KURTZ 1983 e em NEER 1997): "*The photographs are mostly very fair and some uncommonly good; but it was not incumbent on the author to depreciate other methods of reproducing vase-drawings (pp. x-xi). The ideal publication of a vase is not a photograph, nor a series of photographs; but a series of photographs accompanied by a careful drawing. The camera is always stupid if always honest; and if honesty cannot be said to lie, yet it often gives false information: the camera cannot distinguish in certain cases between the brush-lines of the artist, accidental scratches, dirt, or smudges, restorations, and the incised sketch-lines: only the student or the artist can do that consistently, holding the vase in human hands and scanning it with human eyes*".

antigas apresentam[43]. Quando havia restauração, esta também era suprimida do desenho, e somente as peças fragmentárias costumavam ser desenhadas por completo, pois os limites do fragmento serviam de recorte[44]. As formas (*shapes*) e também os ditos "padrões" (*patterns* ou *pattern-works*[45]) pintados, considerados numa etapa primária da classificação de um vaso, davam lugar a extensas justificativas da atribuição da figuração (*figurework*). Assim, por exemplo, a "linha mediana do busto" e o desenho característico das clavículas (*collar-bones*) serão decisivos para o reconhecimento do estilo do pintor inicialmente denominado "*Pan-Master*"[46]; enquanto os olhos longos com pupilas pintadas "aproximadamente no
230 meio" (*The pupil is nearly in the middle*) são indicativos da mão do "Mestre da enócoa de Auguste Dutuit"[47].

---

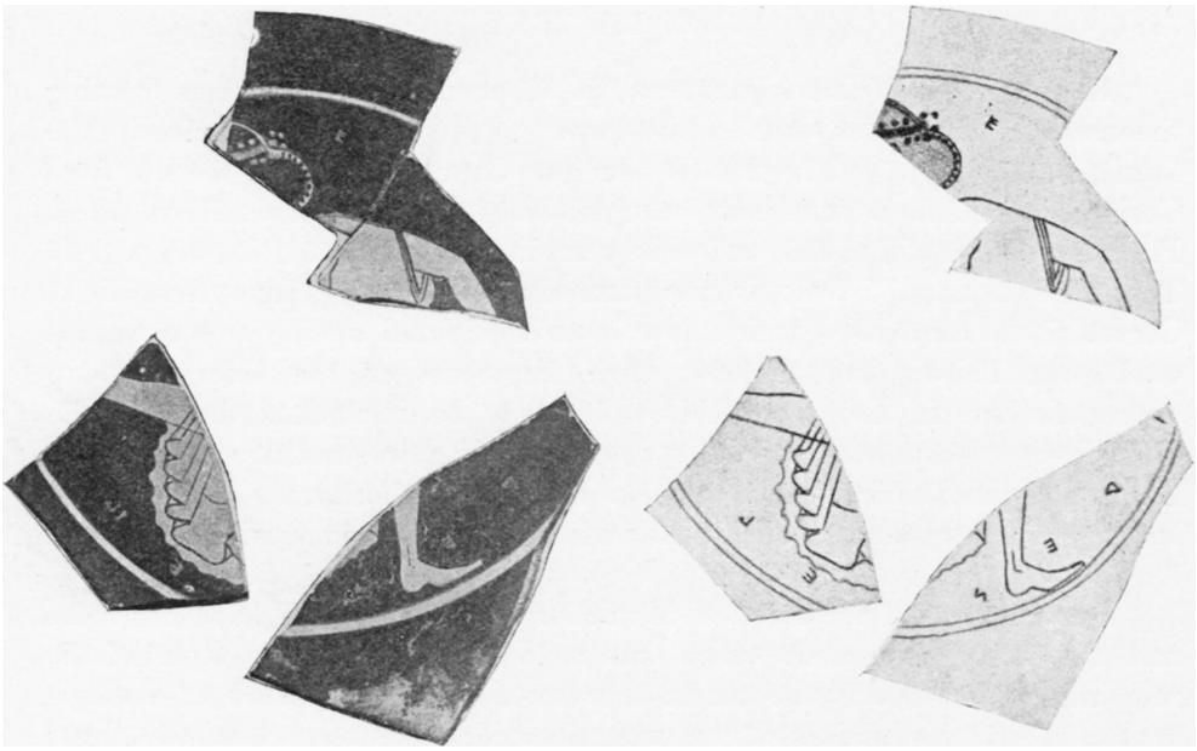
[43] Ver nota anterior.

[44] Idem, ibidem.

[45] Nestes termos, os autores indicam muitas vezes os motivos vegetais (palmetas, lótus, flores) tradicionalmente pintados nos ombros e sob as asas dos vasos áticos. Também são assim nomeados os vários tipos de meandros, cruzes e quadrados que ornam as faixas pintadas acima e abaixo das cenas (ver JACOBSTHAL, *Ornamente Griechischer Vasen : Aufnahmen, Beschreibungen und Untersuchungen,* Berlin, 1927, apud KURTZ 1975).

[46] BEAZLEY 1912, p. 363.

[47] BEAZLEY 1913a, p. 109.



Figuras 35 e 36: fotografia e desenho de fragmentos de um cálice do Instituto Arqueológico de Heidelberg. Figura com guirlanda de sarmento e vestes longas plissadas. Inscrição parcialmente preservada: E . . . . ΙΔΕΣ . ΕΓ . . . . (BEAZLEY, 1913b, p. 347, fig. 1).

Cotejos como o proposto em 1914, para apresentar uma série de figuras emantadas relevantes às atribuições ao "Mestre da ânfora de Aquiles no Vaticano"[48], evidenciam seja a associação necessária entre fotografia e desenho, seja a atenção predominantemente dirigida à figuração. Meandros (considerados padrões) são
240 apenas indicados e a forma dos vasos é desconsiderado no *close-up* que se propõe tanto fotográfico, quanto desenhado a lápis (ver as figuras a seguir).

Quando as listas de pintores foram publicadas, a identificação das formas parece ter se prestado a uma categorização estruturante das próprias atribuições[49]. São em grupos e ateliês que se dividem os pintores nas listas, mas antes, tais grupos são separados em categorias que têm na forma modelada predominante sua afirmação. Deste modo, os grupos constituídos podem ser grupos de pintores de

[48] Alcunha abreviada ainda no artigo de 1914 para "*The Achilles Master*" (p. 183) e nas grandes listas para "Pintor de Aquiles" (BEAZLEY 1942; 1963).

[49] As listas publicadas na Alemanha (BEAZLEY 1925) não são exceção, embora o ordenamento da apresentação tenha privilegiado a forma do vaso que fornece a alcunha moderna a cada pintor.

cálice ("*cup-painters*") ou de pintores de esquifos ("*skyphoi-painters*"), dentre outras designações.

Habitualmente pouco relevantes para as atribuições de figuração, as classificações por forma não impedem, evidentemente, que a alcunha de um pintor de cálices sirva de atribuição para pinturas sobre vasos de outras formas. Desde a pioneira publicação das listas de Beazley na Alemanha, os vasos atribuídos a um mesmo pintor aparecem classificados de acordo com a diversidade de formatos modelados, e desde a primeira edição das listas de Beazley na Inglaterra, este ordenamento se fez do mais freqüente ao mais incomum, sem qualquer consideração da iconografia ou da proveniência[50].

Tal arranjo categórico e isento daquilo que se está atribuindo, não permanece, evidentemente, livre de dificuldades: o pintor denominado *"The Zephyros Painter"*, por exemplo, é classificado como um "pintor de esquifos proto-clássico", pois a ele são atribuídos cinco ou seis vasos, todos esquifos[51]. Este número corresponde praticamente à metade dos esquifos atribuídos ao pintor de Heidelberg 211 que, por sua vez, figura entre os "pintores de cálice proto-clássicos" do ateliê do Pintor de Pentesiléia[52]. A atribuição de trinta cálices ao pintor de Heidelberg 211 certamente pesou sobre a decisão quanto à sua classificação.

Entretanto, caberia considerar que o número de pintores de esquifos deste período é muito pequeno, como também são pouco numerosos os vasos a eles atribuídos, o que não descarta a possibilidade de que classificações por forma, como a proposta para o pintor de Zéfiro, possam ser alteradas mediante novas atribuições de vasos de outras formas a estas alcunhas em particular. Pelos mesmos motivos, também não se poderia descartar a possibilidade de que todos os pintores proto-clássicos ditos "pintores de esquifo" sejam "pintores de cálice", ou, ao menos, que o

[50] Por este motivo, o Pintor de Pistóxenos, um pintor de cálices nomeado a partir da inscrição em um esquifos, terá sua *namepiece* listada na décima sexta (1942, p. 576) e na trigésima posições (1963, p. 862-863), após, necessariamente, a indicação de todos os cálices.

[51] BEAZLEY 1963, p. 976-977.

[52] BEAZLEY 1963, p. 944-946.

segundo *Polygnotos*, dito "*The Lewis Painter*" seja de fato o único deles especializado em esquifos[53].

Tão relevante será a observação da forma dos vasos na abordagem da atribuição "*The Pistoxenos Painter",* quanto é significativo que este "pintor de cálices" tenha sido nomeado a partir de um esquifo e não de um cálice. A esta alcunha ou "à maneira" do pintor são atribuídos até o momento treze exemplares que não são cálices de nenhum tipo: lécitos, píxides, crateras, uma "bobina", uma lêcana, uma cóe e dois esquifos[54].

280 A simples adoção do ordenamento visto nas listas inglesas não favoreceria a proposição de outras abordagens para o material, sequer é possível considerá-la para entender aproximações que o próprio atribuidor tivesse proposto, pois não há contigüidade entre vasos de mesma iconografia ou que carreguem semelhanças de pormenor notáveis. Para apontar uma semelhança de pormenor entre dois vasos, o atribuidor normalmente adicionava uma breve sentença explicativa[55].

---

[53] A motivação seria mais uma vez quantitativa: ao pintor de Lewis são atribuídos ao menos 36 esquifos e nenhum vaso modelado noutro formato (BEAZLEY 1963, p. 972-975).

[54] Ver o *Corpus* documental desta tese.

[55] O exemplar número 14 da lista de vasos atribuídos ao Pintor de Pistóxenos (inventário 45 da coleção Faina de Orvieto: BEAZLEY 1963, p. 861) apresenta imagens de "Bárbaros" que foram comparados à figura de mesma iconografia atribuída ao Pintor de Antífon em um cálice do Louvre (BEAZLEY 1963, p. 345; 861; 1672).

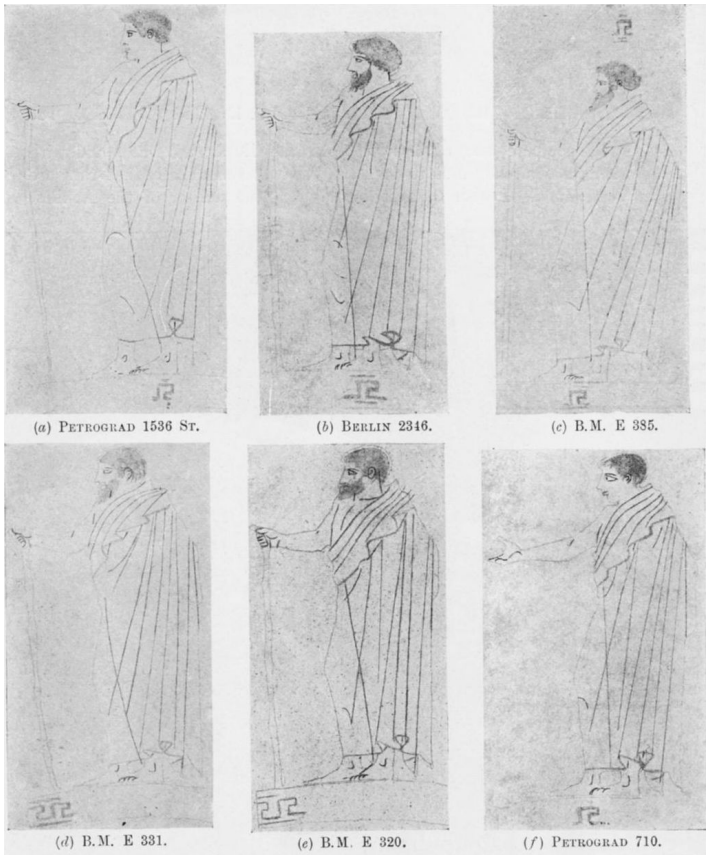


Figura 37 (a, b, c, d, e, f): desenhos de Beazley (BEAZLEY 1914, fig. 5). Homens emantados figurados em diferentes vasos (números de inventário e localizações indicadas abaixo de cada figura).

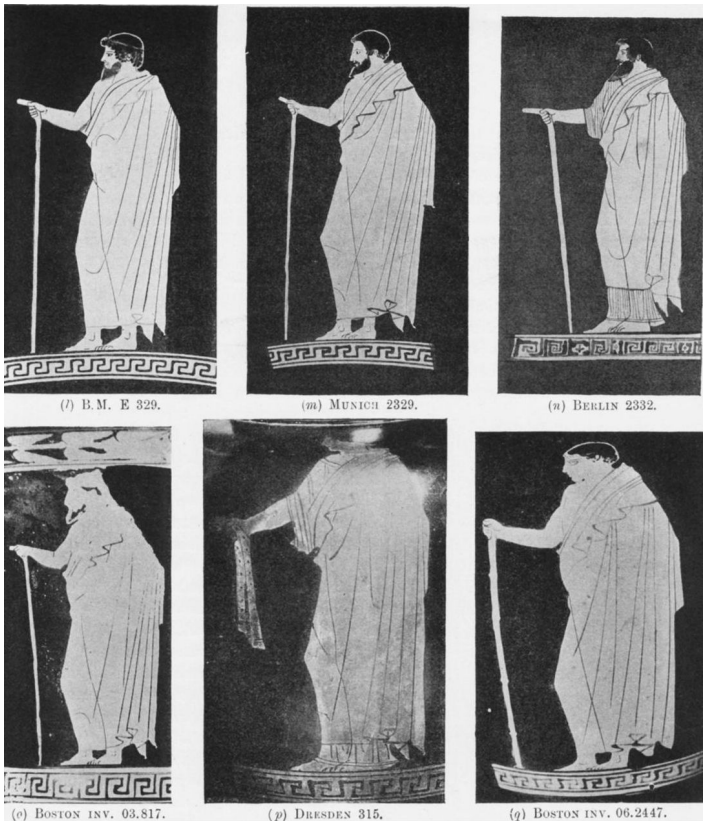


Figura 38 (l, m, n, o, p, q): fotografias (BEAZLEY 1914, fig. 5 *continued*). Homens emantados figurados em diferentes vasos (números de inventário e localizações indicadas abaixo de cada figura).

290

Aqui evitarei o ordenamento notabilizado pelo atribuidor em suas edições inglesas, e iniciarei as observações vaso a vaso pelos dois esquifos, de modo a considerar primeiramente o vaso que serviu de referência à alcunha e seu único paralelo de semelhante formato, mesma técnica e quase a mesma atribuição. Deste modo, o ordenamento aqui assumido se aproxima mais daquele dado pelo atribuidor à sua publicação alemã de 1925.

Dois outros motivos levam ao abandono do ordenamento das listas inglesas: 1- a percepção do comentário a quatro importantes cálices no texto de apresentação do pintor possibilita a consideração destes exemplares e dos vasos análogos a eles
300 em forma, técnica e iconografia, em unidades próprias; 2- os vasos "à maneira" do pintor, embora duvidosos, não serão aqui apresentados em separado, mas logo após aqueles que foram atribuídos ao artista e se lhe assemelham em algum aspecto[56].

O posicionamento secundário do esquifo de Pistóxenos nas listas mais recentes talvez se deva tanto ao juízo de valor estético, quanto à classificação por forma de vaso: um pintor de cálices terá necessariamente seus cálices apresentados antes de qualquer outra forma, mas, por outro lado, também não convém encabeçar as listas por aquelas obras iniciais, de estilo pouco amadurecido, como foi avaliado o esquifo que se encontra em Schwerin[57]. Ao considerar primeiramente a atribuição
310 auto-referente - aquela que foi a primeira das primeiras listas – consideramos obviamente a possibilidade de ter sido este vaso o referencial para segregar quatro cálices do conjunto tradicionalmente atribuído ao pintor de Pentesiléia[58] e, conseqüentemente, para todos os demais vasos de mesma atribuição. Sobre esta hipótese de trabalho, inevitavelmente, se assenta a apresentação a seguir, na falta de outra mais convidativa.

---

[56] As considerações iniciais deste segundo capítulo procuraram mostrar que a dúvida não é exclusividade das atribuições "à maneira de".

[57] ROBERTSON (1959, p. 112) e ARIAS (1962, p. 350). Indiretamente, BEAZLEY (1944).

[58] As dificuldades em precisar de que modo o Pintor de Pistóxenos foi reconhecido são apontadas acima.

A seqüência de apresentação que se segue difere daquelas que se vê em qualquer das listas de Beazley também por não estar exclusivamente motivada pela forma modelada dos exemplares, nem levar em consideração juízos estéticos. Como Beazley nunca subestimou a importância das iconografias, embora as tenha resumido ao extremo nas suas listas, decidimos aqui agrupar os vasos tanto por iconografia quanto pela forma. Aqueles vasos de formas divergentes, muitas vezes, podem trazer uma temática semelhante ou uma disposição das cenas análoga e serão apresentados aqui em cotejo.

Richard Neer argumenta que "o método de Beazley é *relacional, não inerente* – e é como elementos de um sistema relacional, tanto como originalmente subjetivos, que devemos ver seus pintores"[59], o que parece corresponder a alguns dos aspectos das listas que procurei apontar ao início deste capítulo. Considerando também essa característica do atribuicionismo beazleyano, não seria suficiente a presente abordagem sem que fosse considerado também um certo conjunto de *comparanda,* uma seleção de vasos que por aproximações de pormenor, de composição ou de tema pintado são relevantes ao estudo da atribuição aqui questionada. Vasos de *comparanda* também podem ser propostos por proximidade classificatória (pintores do grupo do Pintor de Pistóxenos ou do Ateliê do Pintor de Pentesiléia), ou, eventualmente, por proveniência.

Mantendo o sentido revisional e entendendo que toda a pintura do vaso resulta de um mesmo processo, não promoverei separações classificatórias entre as figuras e os ditos padrões (quase sempre meandros e motivos vegetais copiosos).

Assim como Donna Kurtz, entendo que "nós não podemos estar certos de que as mãos que pintaram figuras e padrões são uma e a mesma"[60], mas, não me parece ser esta uma questão de menor importância, assim como me parece questionável que a relação entre a parte da pintura que se define por *figure* e a parte da pintura que se designa por *pattern* seja tão "regular" e "harmoniosamente balanceada" quanto esta autora afirma[61].

---

[59] NEER 1997, p. 15.

[60] KURTZ 1975, p. 3.

[61] Idem, ibidem.

Outro posicionamento importante adotado nas considerações que se seguem é relativo às linhas incisas de esboço[62] gravadas de modo muito tênue sobre a cerâmica antes da pintura, possivelmente como orientação para a mesma[63]. Beazley mencionou a necessidade de observar e desenhar "todas aquelas linhas desbotadas (*gialle*) que nas fotografias raramente se vê claramente"[64], mas esta preocupação não se estendeu às linhas de esboço que são igualmente difíceis de fotografar e que só podem ser vistas, na maioria das vezes, se o vaso for observado de perto, sob luz rasante.

Em 1927, ao publicar o primeiro volume do *Corpus Vasorum Antiquorum* do Museu Ashmolean, Beazley decidiu omitir propositalmente os esboços incisos de sua apresentação dos vasos[65], assim como fez com os ditos padrões de pintura, segundo ele próprio, "para economizar espaço". Os esboços são então descritos como uma característica comum a quase todos os vasos de figuras vermelhas, cuja apresentação demandaria uma "imagem especial":

> *"My text is ampler, in some respects, than that of previous contributors to the Corpus. It is meant to be used in front of the vases as well as at a distance from them: and the rules of the undertaking admit of an ampler text, if there should be little prospect of any other catalogue of the collection appearing within a reasonable time. I have economized space by omitting what is either obvious from the photograph or undifferential: for instance, I do not describe the patterns, because the photograph shows them clearer than words; nor do I mention the incised sketch, because there are traces of it on nearly all red-*

[62] Ver exemplo na introdução desta tese, linha 429 e seguintes, figuras 1 e 2.

[63] A este respeito, ver principalmente CORBETT 1965 e BOSS 1997; mas também o capítulo 9 de BOARDMAN 2001. Os traços preliminares serviram de argumentos contra as atribuições para Vickers (1985, p. 108-128).

[64] BEAZLEY 1959, p. 56.

[65] Dentre os quais um lécito atribuído à maneira do pintor de Pistóxenos (Oxford V320; G298 **[50]**).

figured vases, and particularities of it would demand a special picture"[66].

Segundo Donna Kurtz, o atribuidor incluiu as linhas de esboço extraordinariamente num dos seus desenhos[67], publicado na figura 4 do artigo "*Citharoedus"* de 1922 (figura abaixo). Possivelmente, não será este um exemplo da "imagem especial" mencionada cinco anos depois, e a pequena ou nenhuma importância das incisões de esboço para os estudos atributivos pode ser suposta também da ausência de menções a elas nas justificativas para atribuições publicadas pelo atribuidor no início do século XX[68].

Contrariamente, considerei aqui os esboços preliminares como um importante registro do processo segundo o qual estes vasos foram ornados e, portanto, interessante para o intuito de rever a atribuição de pintura proposta. O possível imitador moderno[69] ou antigo que queira repetir pinturas de outro artista em seus pormenores poderá diferir mais claramente de seu modelo nos recônditos esboços.

Conhecer tais marcas quase indeléveis, não obstante sua difícil visualização e registro, parece extremamente vantajoso para os estudos atributivos e para a própria arqueologia da Grécia Antiga porque ultrapassa uma análise da imagem entendida como acabada ou quase estática[70], permitindo considerar o processo de feitura das

---

[66] "Meu texto é mais amplo, em alguns aspectos, do que aquele dos colaboradores anteriores do *Corpus*. Ele se destina a ser tão bem usado na frente dos vasos quanto distante deles: e as regras do empreendimento admitem um texto mais amplo, se houver prospecto deve ser menor que qualquer outro catálogo da coleção que apareça dentro de um tempo razoável. Eu economizei espaço omitindo o que é óbvio na fotografia ou o que é indiferente: por exemplo, eu não descrevo os padrões, porque a fotografia lhes mostra mais claramente que palavras; nem menciono o esboço inciso, porque há traços disso em quase todos os vasos de figuras vermelhas, e as particularidades deles demandariam uma imagem especial" (BEAZLEY 1927, *Preface,* p. vii).

[67] Apud KURTZ 1983, p. 5, nota 24.

[68] BEAZLEY 1910; 1911; 1912; 1913a; 1913b; 1914.

[69] Sobretudo em restaurações como aquelas apontadas abaixo para o esquifo de Cerveteri em Schwerin.

[70] Não parece possível deixar de perceber que, embora a cerâmica ática apresente uma resistência notável aos efeitos do tempo (ver, por exemplo comentário de Sparkes sobre a "grande maldição da arqueologia" no primeiro capítulo de sua publicação de 1996), muitas são as transformações sofridas

figuras: dinâmica que pode ser entrevista na sobreposição de esboços incisos e pintura definitiva (como preferi apresentá-los sempre que pude), e está evidentemente relacionada à ação de quem figurou a superfície do vaso, ou seja, ao
390 objeto almejado e fugidio de qualquer atribuicionismo.

Figura 39: Desenho de Beazley com a inclusão dos traços preliminares de esboço inciso (visíveis do himácio até o pulso esquerdo da figura, em duas linhas paralelas, segundo BEAZLEY 1922, p. 78, nota 16). Jovem com cajado vestindo himácio. Pormenor de ânfora de forma panatenaica do Museu de Nápoles (BEAZLEY 1922, fig. 4; publicado originalmente em GABRICI, Mon. Linc. xxii. Pl. 82).

De modo igualmente decisivo, as proveniências dos vasos atribuídos serão abordadas neste capítulo II, tal como está feito no capítulo I. Embora este aspecto não esteja diretamente relacionado à identificação das mãos dos pintores, certamente possibilitará o interesse pelas circunstâncias de destinação e de feitura dos vasos, o que lhes confere, transfere e transmuta significados.

---

por este material após a sua feitura, por diversas ações naturais e humanas mais ou menos aceleradas, conforme o exemplar.

Músicos figurados em esquifos:

O esquifo **[70]**[71] habitualmente reconhecido pela iconografia de "Linos e Héracles", ou pela "assinatura" que suporta e pelo local onde se encontra atualmente[72], é para os demais vasos atribuídos ao Pintor de Pistóxenos um paralelo necessário. Embora tenha sido este o vaso ao qual se remeteu o atribuidor na alcunha dada ao artista[73], como se afirma acima, isso não significa, evidentemente, que tal exemplar tivesse semelhante importância em relação àqueles de mesma atribuição na Antigüidade, seja nas circunstâncias de feitura e pintura, seja no seu comércio e destinação.

Na modernidade, o pequeno exemplar oriundo de Cerveteri já foi apresentado como "extremamente delicado", de "qualidades estéticas" inquestionáveis[74] e digno de cotejo com os escritos acerca da grande pintura mural e de seu artista mais celebrado: Polignoto de Tasos[75].

Os atribuicionistas ingleses, entretanto, lhe reservaram um lugar de reduzido realce no conjunto da obra do pintor. Isso se fez ao apontar nas suas figuras aqueles aspectos mais tradicionais e menos comprometidos com as novidades da pintura mural da época[76]. Martin Robertson, por exemplo, situa o vaso do seguinte modo:

---

[71] A numeração no *Corpus* documental desta tese, relativa às fichas dos vasos que persistem atribuídos ao Pintor de Pistóxenos, será indicada em negrito e entre colchetes, nas observações deste capítulo. Acerca da forma *esquifo,* ver nota 6 da introdução desta tese, p. 2.

[72] J. Maybaum (1912, p. 24 e seguintes): "*Becher des Pistoxenos im Schweriner Museum".* E. Buschor In: FURTWÄNGLER; REICHHOLD 1932, p. 272: *"Skyphos des Pistoxenos in Schwerin – Herakles und Linos".*

[73] "The Pistoxenos Painter (...). Named after the skyphos in Schwerin (no. 30), one of the vases that bear the signature of the potter Pistoxenos" (BEAZLEY, 1963, p. 859). O número e a página citados são da mesma obra. A primeira obra a considerar a atribuição deste vaso teria sido o livro de BEAZLEY sobre os vasos áticos em museus americanos (1918; reeditado em 1967, p. 129).

[74] MAYBAUM 1912, p. 36-37.

[75] BUSCHOR, 1925, p. 179-180; VILLARD 1969, p. 236.

[76] Acerca destas novidades pictóricas e figurativas no período imediatamente posterior às guerras médicas, há um grande conjunto de documentos escritos. Indiquei aqueles que maior atenção receberam nos estudos arqueológicos modernos em publicação recente (SANCHES 2008). Para uma

> *"Il est connu sous le nom de Peintre de Pistoxénos, d'après un potier dont la signature apparaît sur un des vases du début de sa carriére"*[77].

O esquifo mede máximos 15 cm de altura e 18,3 cm de diâmetro[78], suporta a pintura de quatro figuras em duas cenas separadas por palmetas copiosas entrelaçadas a volutas e flores de lótus (desenhos apresentados abaixo, nas figuras 40 e 41 deste capítulo II), além de parafernália composta de duas cadeiras e objetos suspensos[79] numa das cenas (ver tais figuras nas cenas apresentadas nas figuras 12, 13 e 14; 25 e 26 do capítulo I desta tese). A figura da anciã nomeada *Geropso* foi medida em 10 cm de altura[80].

Em 10 de março de 1871, Wolfgang Helbig noticiou o aparecimento do vaso que posteriormente veio a nomear o Pintor de Pistóxenos. O pequeno objeto estava entre as antiguidades apresentadas a ele por um certo Sr. Innocenti, dono de uma propriedade rural na Itália, onde foi encontrada uma tumba. Depois de descrever sucintamente relevos em bronze incrustados num cinturão oriundo da tal tumba, o proprietário apresentou ao arqueólogo um "magnífico esquifo de Cerveteri em figuras vermelhas":

> *" (...) Alla fine fece vedere un magnifico vaso ceretano con figure rosse di cosidetto recente stile attico. Esso è notevole a motivo del nome dell'artista Pistoxenos e de' dipinti riferibili al mito di Lino che vi è rappresentato in maniera tutto particolare. Imperocché vi sono messi in contrapposto Ificle, fratello uterino d'Ercole, che da scolare buono segue attentamente le lezioni di Lino, ed Ercole che non se ne cura, ma guarda il maestro con un'espressione*

---

leitura do conjunto das passagens de textos antigos que apresentam a pintura mural grega dita clássica, ver Reinach (1985) e Pollitt (1990).

[77] ROBERTSON 1959, p. 112.

[78] Segundo o volume do *Corpus Vasorum Antiquorum* publicado por Lücken em 1972.

[79] "Cruz, bolsa e *Phórminx"* apud CERQUEIRA 2009; "Cruz, objeto desconhecido e Cítara" apud MAYBAUM 1912.

[80] MAYBAUM, 1912, p. 26 (Maybaum discorda em 3 milímetros da medida da boca do exemplar na mesma página).

> *dispettosa, mentre la lancia che tiene, accenna alla vicina catastrofe. Tutte le figure finora mentovate si spiegano molto bene mediante le epigrafi aggiunte, ma resta dubbioso il significato della figura d'un vecchio citarista dipinto dietro Ercole che, a quel che pare, malignamente o ironicamente guarda nella direzione di Lino. L'epigrafe aggiunta a questa figura dice* ΛΕΡΟΦΣΟ*; nome che non si adatta ad alcun personaggio che si potesse mettere in relazione col mito di Lino, maestro d'Ercole"*[81].

O próprio Helbig teria intermediado a compra do exemplar oriundo das escavações feitas na necrópole de *Caere* (Cerveteri)[82] nos anos sessenta do século XIX. Já em 1870, o esquifo teria sido destinado ao Grão-ducado de Schwerin[83], mesma localidade onde atualmente se encontra exposto no museu estatal.

Em 1912, M. J. Maybaum faz publicar no periódico do instituto arqueológico do império germânico um artigo apresentando descrições pormenorizadas, fotografias e desenhos em grande escala, com a finalidade de proporcionar uma "apreciação real" do esquifo, de fazer jus ao seu "refinamento original". O artigo que se impunha pelo otimismo, se anunciava como superação descritiva das publicações anteriores:

> *"Demgegenüber ist es der Zweck dieses Aufsatzes, Unterlagen für eine künstlerische Würdigung und*

[81] HELBIG 1871: "(...) Ao final, [o sr. Innocenti] fez ver um magnífico vaso ceretano com figuras vermelhas de estilo ático considerado recente. Isso se nota por causa do nome do artista *Pistoxenos* e da pintura referente ao mito de Linos que é ali representado de maneira totalmente particular. Uma vez que são postos em contraposição Íficles, irmão uterino de Hércules, o qual segue atentamente as lições de Linos, como bom estudante, e Hércules que não se dedica a isso, mas vigia o mestre com uma expressão despeitosa, enquanto a lança que carrega indica a catástrofe que se aproxima. Todas as figuras apontadas são explicadas até agora muito bem por meio das epígrafes adicionadas, mas resta duvidoso o significado da figura de um citarista velho pintado atrás de Hércules, o qual parece olhar malignamente ou ironicamente na direção de Linos. A epigrafe adicionada a esta figura diz ΛΕΡΟΦΣΟ; nome que não se adapta a nenhum personagem que se possa relacionar com o mito de Linos, mestre de Hércules".

[82] Acerca da antiga necrópole de *Caere*, atual Cerveteri, ver nota 5 do capítulo I desta tese.

[83] Apud MAYBAUM 1912.

> *stilistische Beurteilung des kleinen Kunstwerks zu liefern"*[84].

Este duplo interesse de uma "pequena obra de arte" (*des kleinen Kunstwerks*) corresponde certamente a uma valoração distinta daquela dada por Robertson (*opus citatum*) e é possivelmente uma reminiscência dos trabalhos de precursores do classicismo, como Johann Joachim Winckelmann. No século XVIII, Winckelmann percebia no artista de seu tempo, apreciador das "belezas ideais", e no perito (*connaisseur*), atento àquilo que o "entendimento humano" esboça em imagens, seus dois leitores necessários e imediatos[85].

Parte considerável do texto de Maybaum assume o aspecto de uma descrição pericial, sem ser, no entanto, atributivo. Antes da publicação das grandes listas beazleyanas, considerou que se não for o próprio Pistóxenos quem figurou o vaso, "o nome do pintor provavelmente permanecerá perdido", e se apressou a informar que o vaso sofreu restauros invasivos; e o estado de conservação deixa a desejar[86]. Apontou também manchas de umidade na superfície figurada e concluiu que muitos dos pormenores desapareceram completamente[87]. As inscrições foram interpretadas letra a letra e as figuras descritas em pormenor e interpretadas a partir de estudos literários. Nestes aspectos, o texto de Maybaum antecipa em precisas seis décadas o cuidado descritivo e imagético dado ao esquifo no *Corpus Vasorum Antiquorum*[88]. Isto se nota especialmente na indicação das restaurações abusivas: o apontamento das adições de pintura feito em 1972[89] repete estritamente o texto de Maybaum.

---

[84] "No contraste a isto [as publicações anteriores], a finalidade deste ensaio é fornecer originais para uma apreciação artística e uma avaliação estilística da pequena obra de arte" (MAYBAUM 1912, p. 25).

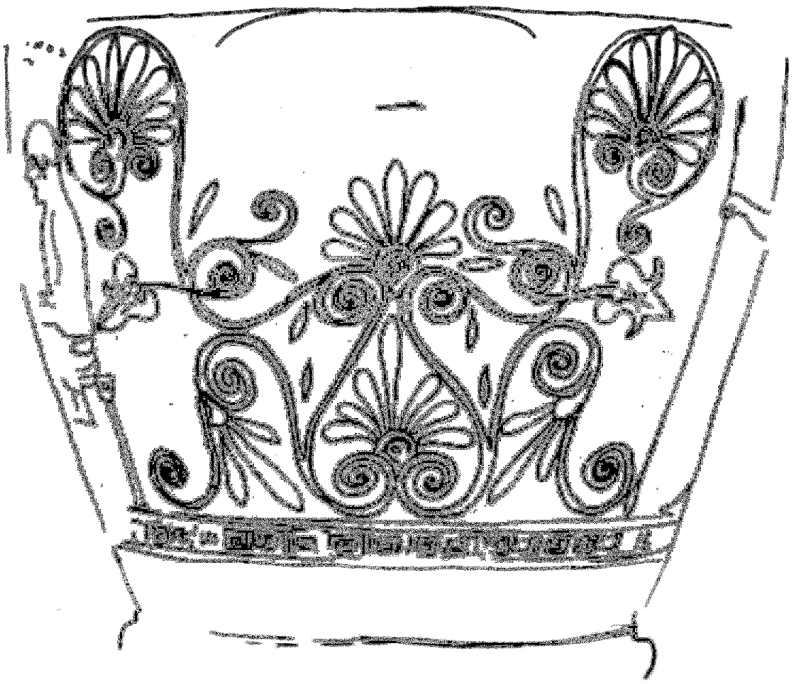
[85] WINCKELMANN 1765; WINCKELMANN 2005 (1755), p. 14-15.

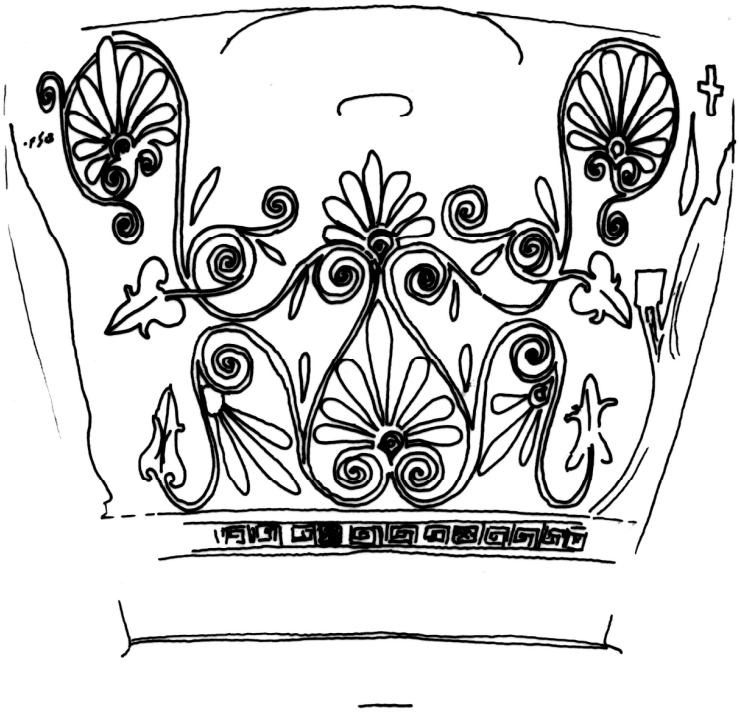
[86] "*Der Erhaltungszustand läßt zu wünschen*" (MAYBAUM 1912, p. 25).

[87] Maybaum 1912, p. 25-26.

[88] LÜCKEN 1972.

[89] Idem, p. 19.





Figuras 40 e 41: desenhos a partir de fotografias de Maybaum (fig. 1) e Lücken 1972 (prancha 28). Sob as asas horizontais do esquifo de Cerveteri em Schwerin, palmetas e lótus em ramos entrelaçados. Faixa de meandros abaixo, figuras e parafernália parcialmente delineadas nos extremos laterias.

490 Problemas de conservação interessam ao estudo da atribuição do esquifo, uma vez que redundam na ocultação ou perda de parte das figuras e, o que é ainda

mais prejudicial, no acréscimo de pormenores que, por um lado, são indiscerníveis em fotografias e, por outro, são inadvertidamente repetidos nos desenhos publicados[90].

Lacunas importantes desfazem boa parte da singular figura de *Geropso*, para a qual a avaliação de Helbig continua tão pertinente quanto há 140 anos. Falta-lhe "toda a parte de trás da cabeça"[91], o "desenho interno de seu pescoço", parte do "braço esquerdo" e "também o polegar esquerdo" (pormenor apresentado abaixo, em recorte à direita).

Nas demais figuras, há restaurações pontuais que não parecem iludir uma análise direta como aquelas feitas por Maybaum e Lücken. Segundo eles, o braço direito de Héracles tem retoques, a "curvatura do ombro" foi adicionada, assim como a "parte central da lança" (pormenor na primeira figura a seguir).

Prejuízos de adição posterior são apontados também na pintura das mãos de Íficles e nos pés e no nariz da figura de Linos (pormenores apresentados na quarta e na quinta das figuras a seguir). Este último seria o único dos figurados com retoques no rosto (o borrão grosseiro em seu nariz é uma adição posterior), além de ter o seu quíton prolongado até junto do pé esquerdo cuja parte do meio também foi adicionada após a queima[92].

Maybaum apontou ainda uma grande porção restaurada entre as figuras de Linos e Íficles e reconheceu partes adicionadas da parafernália da cena. Encostos e cantos das cadeiras, além da extremidade superior da lira de Linos são adições, assim como parte da *phórminx* (φόρμιγξ) suspensa[93].

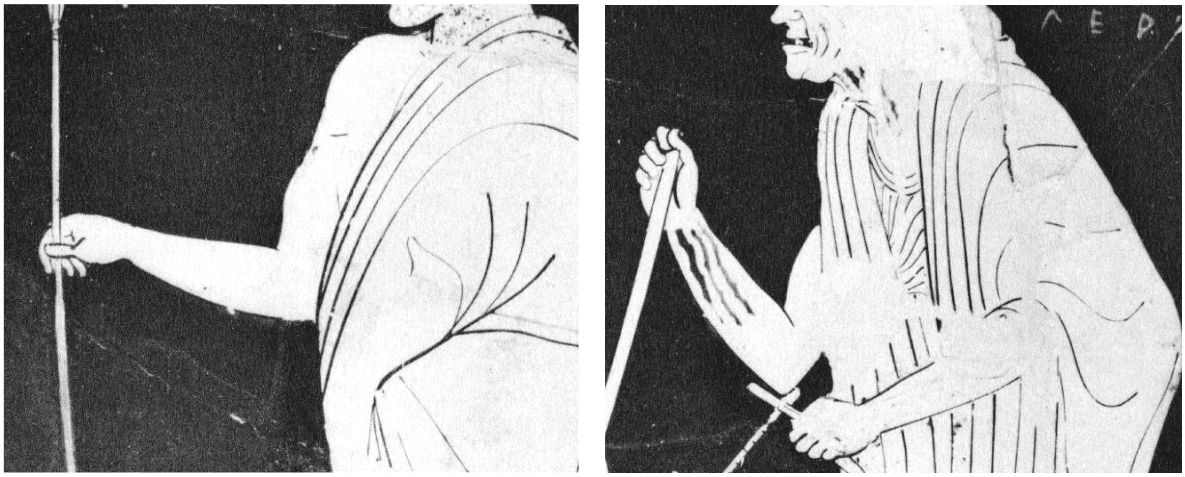
---

[90] Contrariamente aos desenhos de Beazley, que segundo Donna Kurtz (1983), excluíam as restaurações. Nota-se, entretanto, que ao desenhar as inscrições do esquifo de Schwerin, Lücken (1972) eliminou tudo o que havia sido restaurado.

[91] O que segundo Maybaum (1912), dá a errônea impressão de que um manto lhe cobria a cabeça.

[92] "*Endlich sind am unteren Ende des Chiton die Linien mit dem Pinsel nachgezogen, wie auch der mittlere Teil des linken Fußes neu ist"* (MAYBAUM, 1912, p. 25).

[93] O termo teria sido corrente no período clássico, dispensando denominações modernas como *"cradle kithara"* ou *"Wiegenkithara"* (MAAS; SNYDER 1989, p. 139). O instrumento, reconhecido por seus braços retos e "plantados" no interior da caixa acústica, é figurado desde o período geométrico, como se vê na Hídria de Analatos (Museu Nacional de Atenas, número 313), figura L1 de PAQUETTE 1984 (ver descrição da *phórminx* na p. 145 desta publicação; em BÉLIS 1985, p. 203; e em MAAS; SNYDER 1989, p. 139). Para outros exemplos e distinção das cítaras, ver BÉLIS 1985.



Figuras 42 e 43: pormenores da fotografia da prancha 25 de LÜCKEN 1972: braço direito de Héracles e parte da lança (ver vista completa das figuras no capítulo I desta tese, figuras 25 e 26); lacunas sobre a senil figura de *Geropso* (à direita).

Figuras 44, 45 e 46: pormenores das pranchas 28, no. 3 e 26 de LÜCKEN 1972: ponta do quíton e pé de Línos retocados; rosto de Línos também com retoque posterior; mãos de Íficles restauradas, tocam lira com o plectro (ver vista completa das figuras no capítulo I desta, figuras 12 e 13).

Segundo esse autor, a *phórminx* que vemos acima de Linos e Íficles (capítulo I, figuras 12, 13 e 14) foi descaracterizada por intervenções que teriam tornado a imagem "um retrato enganador": o olho inferior ou direito do objeto é adicionado e uma "barra mais baixa" foi abusivamente pintada no instrumento (pormenor em fotografia reproduzida logo abaixo).

Nos anos 1980, uma série de estudos organológicos tomou o esquifo como exemplo iconográfico deste instrumento. A iconografia cerâmica foi o principal documento a motivar os estudiosos da música antiga a descrever as *phórmigges* como tendo "base arredondada, círculos na caixa de ressonância e braços retos e paralelos". Características que, segundo Martha Maas e Jane Snyder, o inserem na

"família das liras"[94]. Entretanto, este último ponto de vista não prevaleceu sem polêmica. Muito diverge dele a etnomusicóloga francesa Annie Bélis, ao considerar documentos escritos, além da iconografia:

> *"Il est clair que la phorminx n'est pas l'ancêtre de la lyre, mais de la cithare en berceau, comme en témoigne peut-être l'existence du doublet* φόρμιγξ / κίθαρις *dans les poêmes homériques"*[95].

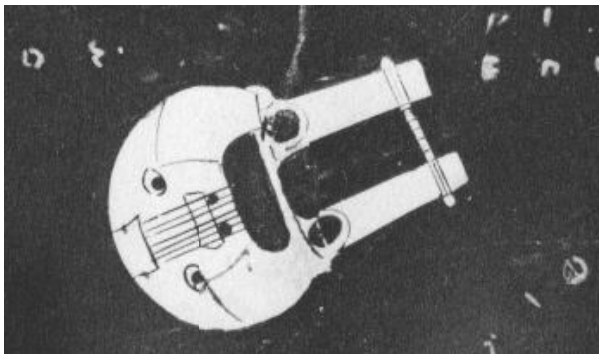


Figura 47: pormenor da prancha 26 de LÜCKEN 1972 (fotografia): *phórminx* suspensa entre inscrições (ver vista da cena nas figuras 11 e 12 do capítulo 1 desta tese; ver desenho desta cítara e das inscrições na figura 13 do mesmo capítulo). Olho esquerdo e barra mais baixa adicionados posteriormente.

O instrumento foi pintado com formato semelhante em outros exemplares cerâmicos de mesma cronologia e sua figuração não parece ter mudado muito ao longo dos séculos seguintes. Um exemplo de mesma cronologia é a píxide de fundo branco do museu de Belas Artes de Boston (inventário 98.887), onde aparece nas mãos de duas figuras femininas reconhecidas como musas. Uma delas o está tocando[96]. Após 475 a.C., a *phórminx* foi abundantemente associada à iconografia das musas e de Apolo[97] e, segundo a interpretação de Maas e Snyder, a presença deste instrumento na cena de Linos e Íficles aqui considerada permite relacioná-la às habituais portadoras da *phórminx*:

> *"(...) the phorminx suspended over the music lesson on Schwerin 708 (...), where Linos teaches Iphikles, the brother of Heracles, to play the lyra, may also be a symbol of the Muses' favor"*[98].

---

[94] Idem, ibidem: *"rounded base, circles on the sound-box, and straight, parallel arms".*

[95] BÉLIS 1985, p. 203, nota 6.

[96] Imagens publicadas por Maas e Snyder (1989, figura 3) e Bélis (1992, figura 7).

[97] MAAS; SNYDER 1989, p. 139.

[98] MAAS; SNYDER 1989, p.140.

Os demais instrumentos pintados no esquifo correspondem todos a um mesmo tipo de lira (λύρα), muitíssimo habitual na iconografia e na literatura antigas[99]. A julgar tanto pelos documentos escritos, quanto pelos documentos iconográficos, as liras são mais recentes que as *phórmigges*:

> *"La phorminx est réprésentée sur des vases avant que n'apparaisse la lyre (...), et était jouée par les aèdes (voyez l'*Odyssée 21, 406-407 ...). *Le terme λύρα ne figure pas dans* l'Iliade *et dans* l'Odysée*, et apparaît pour la première fois dans* l'Hymne Homérique à Hermés*. En revanche, la phorminx est citée plusieurs fois dans Homère* (...)[100].

O formato considerado original para as liras é justamente este que as cenas contrapostas mostram externamente (com a figura de *Geropso* e Íficles) e internamente (com Linos). Daniel Paquette, em seu estudo organológico, lhe propôs a seguinte descrição:

> *"La lyre, à la différence de la cithare, est faite d'une caísse de résonance formée à l'origine d' une carapace de tortue, fermée sur sa face concave par une peau animale complétée par deux bras soutenant un joug"*[101].

A construção deste instrumento a partir da carapaça de tartaruga é conhecido em poucos documentos escritos. O principal deles é o Hino Homérico a Hermes[102], seguido de fontes tardias em relação ao presente esquifo[103]. Estes documentos compartilham a terminologia das partes do instrumento: πήχεις são os braços; ζυγόν a canga que os perpassa, retendo as cordas.

Segundo o arqueólogo brasileiro Fábio Vergara Cerqueira, com sete cordas (tal como vemos nos instrumentos pintados neste esquifo), a lira teria ganhado um especial valor simbólico na Antigüidade:

---

[99] Ver capítulo 4 de MAAS E SNYDER 1989; capítulo IV, item A, de PAQUETTE 1984; CERQUEIRA 2009. Para este instrumento, como para o anterior, ver também ANDERSON 1994.

[100] BÉLIS 1985, nota 5, p. 203.

[101] PAQUETTE 1984, p.145.

[102] Versos 39 a 53.

[103] LUCIANO, *Diálogos dos Deuses* (223-224); FILÓSTRATO, *Imagens* (I, 10).

> "A *lýra* heptacorde era vista como um símbolo (Pausânias, IX, 5, 7; Philostratos, *Imagens*, I, 105-7 e 14-6), quase como algo sagrado. Em algumas cidades as leis e costumes eram tão rígidos a esse respeito, que se proibiu que fossem acrescentadas outras cordas. Argos e Esparta se destacaram nesse sentido"[104].

Tocada com o plectro[105] por Íficles (pormenor das mãos de Íficles apresentado acima) e seu velho professor, as liras figuradas no esquifo são semelhantes a muitas outras imagens de cronologia coincidente e variadas atribuições[106].

Assim como alguns de seus *comparanda*, o esquifo de Cerveteri em Schwerin nos mostra liras sendo tocadas e também uma lira sendo levada. Marcada por profundas taras no rosto e pelas costas curvadas, a figura de *Geropso*, em marcha embora com os dois pés firmados sobre a linha horizontal de base, traz o instrumento na mão esquerda.

A velha figura que acompanha ou segue Héracles apóia-se num torto cajado com a direita, e está vestida de um quíton liso e volumoso semelhante ao de Linos na cena contraposta. Segundo Martin Robertson, o cajado era um costume de então[107].

Geropso tem seu gênero habitualmente identificado por uma saliência no tórax definida nas pregas do tecido, e, principalmente, pelas tatuagens no pescoço, no pulso e nos pés (ver a figura abaixo e pormenores nas duas figuras mais abaixo). As tatuagens são uma repetida marca distintiva das mulheres trácias na iconografia

---

[104] CERQUEIRA, 2009, p. 8.

[105] Assim como a cítara, a lira é tocada com uma pequena palheta denominada plectro (*plêktron*). Daniel Paquette o descreve nos seguintes termos: *"Il est attaché à la caisse par un cordonnet régulièrement peint en rouge. Le plectre semble avoir un rôle de sillet mobile, lorsque le lyriste utilise le bout arrondi"* (1984, p. 148).

[106] Um exemplo recorrente é a cena em figuras vermelhas de Orfeu tocando a lira entre homens trácios, na pança da Cratera de colunetas oriunda de Gela na Sicília (Berlim, *Staatliche Museum*), datada em 460 e 450 a.C. e atribuída ao Pintor de Orfeu (DUGAS 1930, p. 28, fig. 2; VILLARD 1969, fig. 287; AGHION, BARBILLON, LISSARRAGUE 1996, p. 215).

[107] ROBERTSON 1992, p. 158.

grega da época[108] e, apesar da ausência de recorrências do nome e do motivo, não faltaram interpretações modernas acerca do papel de *Geropso* nesta cena.

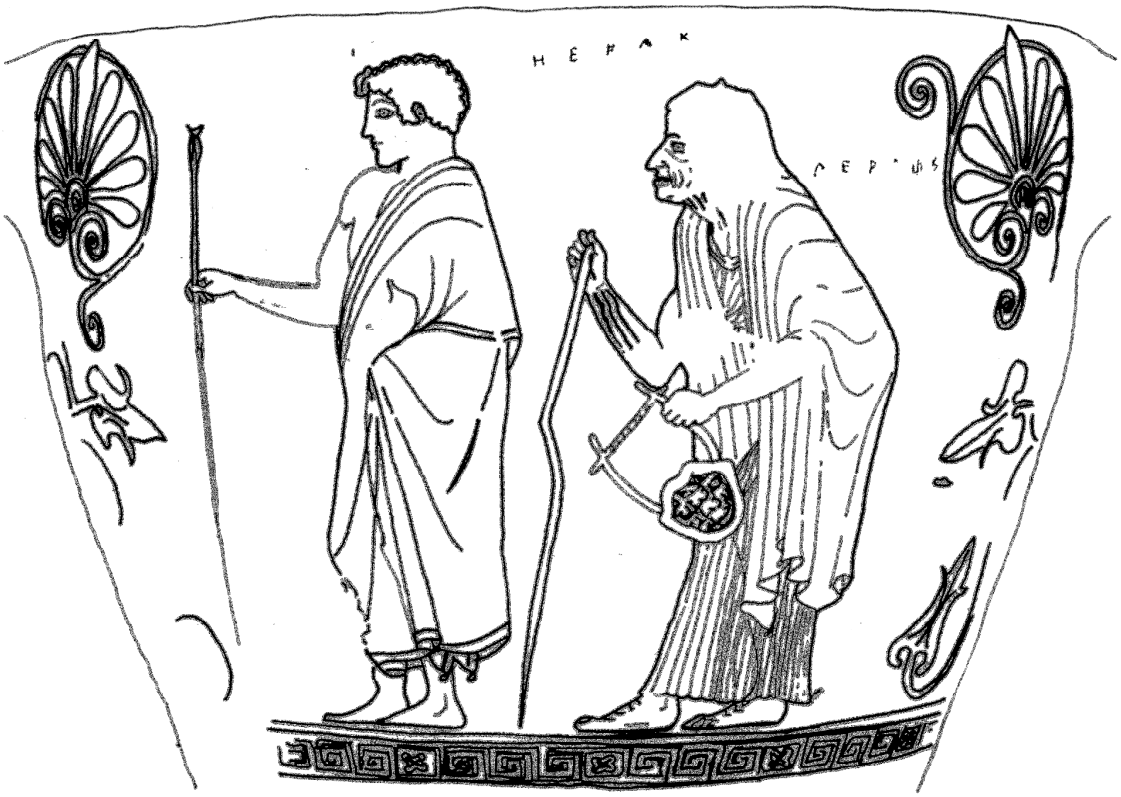


Figura 48: desenho a partir de fotografia de Diepolder (1954, tafel 4); inscrições desenhadas a partir das reconstituições de Lücken (1972, p. 20). Figura nomeada de Héracles é seguida por *Geropso,* também nomeada. O primeiro traz uma lança, a segunda, um cajado e a lira.

Na biblografia ceramológica mais recente são recorrentes as apresentações de *Geropso* como sendo uma aia (*nurse*)[109] e uma escrava[110]. Charles Walston, em
610 1924, Ernst Buschor, em 1925, François Villard, em 1969, Klaus Fittschen, em 1988, e Martin Robertson, em 1991, consideraram a figura da anciã como exemplo de individuação, de tipo individualizado ou de retrato. A imagem de *Geropso*, segundo eles, seria um "traço de realismo"[111] ou "um passo no realismo como nada que

[108] BOARDMAN 1964, p. 244 a 245; CARPENTER 1994, legenda da figura 170.

[109] BOARDMAN 1964, p. 244-245; ROBERTSON 1992, p. 158.

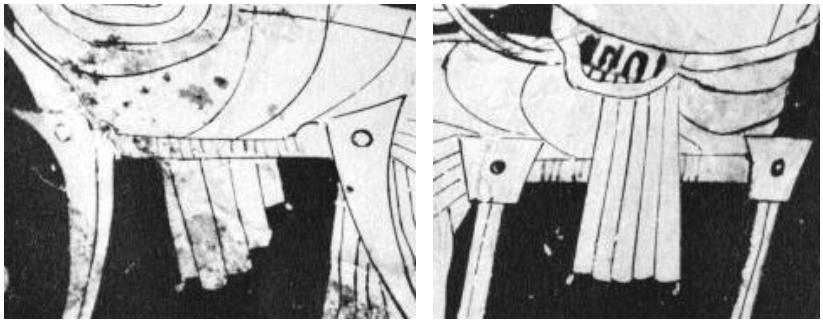
[110]PFUHL 1955, p. 56; BOARDMAN 1964, p. 245; CERQUEIRA 2009, p. 14 (este último considera também que a escrava *Geropso* simbolizava um *paidagōgós* acompanhando o jovem Héracles até a escola).

[111] VILLARD 1969, p. 236.

tivéssemos visto”[112] ou ainda um dos “retratos inaugurais”[113] da arte grega. Nestas interpretações, é proposta a contraposição entre as velhices de Linos, “embelezado pela música”, e de *Geropso*, “desdentada e enrugada”, tal como Maybaum havia observado em 1912[114] e Buschor, em 1932[115].

Significativamente, dentre as quatro figuras, a de *Geropso* é a única que não sofreu restaurações e, por isso, a análise de pormenores não lacunosos como a mão direita, a narina e o olho, bem como as bordas do tecido e a lira, será mais convidativa nesta figura que nas demais.

O panejamento aparece em um abundante e sinuoso plissado nos ombros de *Geropso*. Mais abaixo, parece transparecer um dos contornos de sua perna esquerda, traçada numa linha oblíqua que talvez se enterrompa no tornozelo, de modo muito semelhante ao visto nas pernas esquerdas de Héracles e Íficles (cotejo na terceira, quarta e quinta figuras a seguir). As pregas não tiveram no quíton ou no manto que cobre os ombros da anciã nenhuma ornamentação, tal como também ocorre nos quítons de Linos e Íficles, na cena contraposta. Seu caimento, entretanto, diverge da rigidez vista nas pontas pendentes do outro lado do vaso, e se assemelha ao desenho das pontas do manto de Héracles, exceto por haver uma linha e pontos ornando as barras deste último (cotejo de pormenores proposto abaixo). O manto de Héracles apresenta uma quantidade menor de pregas, mais retilíneas e mais espessas, o que poderia talvez ser interpretado como a figuração de uma fazenda mais pesada que a das vestes das demais figuras (ver o desenho apresentado na figura acima e pormenores de fotografias, abaixo).



(ao lado) Figuras 49 e 50: pormenores das figuras afrontadas de Linos e Ifícles: barras das vestimentas pendentes (reprodução parcial da fotografia de Lücken 1972, prancha 26).

[112] ROBERTSON, 1992, p. 158.

[113] BUSCHOR 1925, p. 181.

[114] MAYBAUM 1912, p. 27 a 29.

[115] In FURTWÄNGLER; REICHHOLD (organizadores), volume III, 1932, p. 273.

Figuras 51 e 52: pomenores das figuras de Héracles e *Geropso:* barras e pregas das vestimentas (decoração apenas na barra do manto de Héracles); pés (reprodução parcial da fotografia de Lücken 1972, prancha 25).

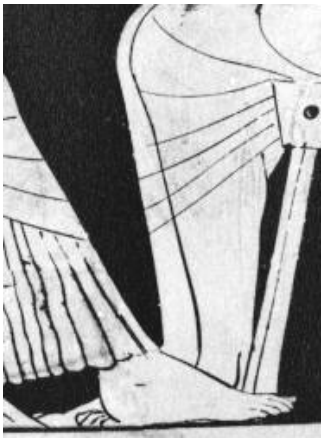


Figura 53: pormenor das figuras de Linos e Ifícles: pés (parte de Lücken 1972, pr. 26).

640

Excetuando o pé esquerdo parcialmente restaurado de Linos (pormenor na figura 44 deste capítulo II), os demais resguardam muitas semelhanças entre si: todos ou quase todos os maléolos[116] foram desenhados (um pequeno traço ligeiramente anguloso próximo ao calcanhar), sendo que no pé esquerdo de *Geropso*, uma fratura do vaso o sobrepõe e no pé direito de Héracles, talvez haja uma linha adicional. Em todos estes pés, é possível ver uma cuidadosa justaposição dos dedos, traçados em linhas estreitas (ver os recortes apresentados nas três últimas figuras, acima). O dedo maior (hálux) se projeta ligeiramente para cima, excetuando-se os dos pés de Íficles, parcialmente subpostos (ver a última das
650 figuras apresentadas acima). Os pés de *Geropso*, assim como outras partes desta figura, apresentam traços adicionais: no pé direto, uma linha tênue marca o arco medial e pequenas pregas, abaixo, demarcam-lhe o hálux[117].

A mão direita de *Geropso* está cerrada na extremidade do cajado (veja o recorte apresentado na figura 43 deste capítulo, acima), sem quaisquer lacunas, mostra um desenho preciso de quatro dedos flexionados e polegar estendido com

---

[116] O termo remonta a anatomia descritiva do século XIX e está vernaculizado entre nós em SOBBOTA, 2000 e também nos grandes dicionários da língua portuguesa. Beaunis e Bouchard (1894, p. 968), o descreveram nos seguintes termos: *"Du* coté externe [du cou-de-pied] *se voit la malléole externe qui descend un travers de doigt plus bas que l'interne* (...)".

[117] Advindo do latim *hallux,* o termo está vernaculizado. Trata-se do dedo maior dos pés (SOBBOTA 2000).

uma delicada sinuosidade indicando a unha. As fotografias de Villard, Lücken e Diepolder permitem ver o traço do dedo indicador mais espesso que os demais e a prega do têmar[118] bem marcada sobre a palma.

Não será possível precisar por estas mesmas fotografias a direção da maioria dos traços, assim como elas não nos permitirão vislumbrar o traçado das linhas de esboço do exemplar. Mas, algumas fotografias publicadas parecem mostrar o acúmulo característico de tinta que marca o início de uma pincelada em certos pormenores. Isto é o que se vê na asa do nariz de *Geropso*, possivelmente pintada de cima para baixo, num só gesto. A mesma particularidade da figura de Héracles, se foi delineada não parece ter sido preservada, enquanto as outras duas, na face contraposta do vaso, a julgar sempre pelas fotografias publicadas, parecem repetir o gesto que hora supomos para a asa do nariz de *Geropso*[119] (cotejo de pormenores logo abaixo).

Figuras 54, 55 e 56: pormenores dos narizes nas fotografias das figuras de Linos, Ífícles e *Geropso,* respectivamente. O último está contraposto aos dois primeiros. O primeiro sofreu adições de pintura posteriores (traço no nariz). Pormenores de fotografias de Lücken 1972, prancha 28, números 3, 4 e 2.

Outro pormenor desenhado de modo particularmente semelhante nos três figurados em que se preservou é a orelha. São três os traços que a compõem: dois marcam acima os contornos externo (mais espesso) e interno da hélice e um terceiro, recurvo e espesso, o lobo ou lóbulo da orelha[120]. Em Ífícles, as linhas

[118] Também denominada "prega tenar palmar" ou da "eminência têmar", se caracteriza como o limite de uma saliência perceptível na palma da mão (BEAUNIS; BOUCHARD 1894, p. 966).

[119] Tal cotejo é dificultado pela restauração no nariz de Linos acima mencionado e também pela difícil visualização da narina de Ífícles nas fotografias publicadas.

[120] Os termos gregos antigos *hélix* ('έλιξ) e *lobós* (λοβούς) foram incorporados na terminologia moderna: *"La lame du pavillon est repliée sur elle-même dans une partie de sa circonférence; ce qui ferme une sorte de bordure que l'on nomme l'hélix. En bas, où elle s'allonge, elle produit le lobe de l'oreille* (GERDY, 1829: p. 44; ver também SOBBOTA 2000).

internas da orelha são tão tênues que as fotografias mal as apresentam, mas, a julgar pelo pormenor aqui reproduzido abaixo, na figura 68, não há razões para acreditar que tenha configuração diferente das duas outras.

Mais uma vez, excetuando a face de *Geropso*, os contornos dos perfis
680 resguardam semelhanças: há, possivelmente, interrupções de traços que coincidem com a ponta do nariz e as bocas retas apresentam os lábios superior e inferior salientes (ver o cotejo apresentado logo acima e, abaixo, os desenhos das figuras 60, 67 e 69 deste capítulo II).

A figura de *Geropso* se assemelha a poucas imagens gregas daquele período[121], e a nenhuma outra de mesma atribuição. A fronte funda, o nariz proeminente e o maxilar rombudo, além das múltiplas taras do rosto, singularizam sua face (fotografia e desenho abaixo), mas o olho e a narina puderam resguardar alguma semelhança com outras figuras do mesmo vaso.

A julgar pela abordagem dos estilos, sem perder de vista os ícones,
690 empreendida por Martin Robertson[122], o traçado dos olhos parece ter sido especialmente significativo para a valoração estética e também para a definição iconográfica, em ao menos uma das figuras. Segundo o autor, "o desenho dos olhos sugere que [este vaso] é ainda um tanto primário na obra do artista"[123]. O esquifo tem como característica mais freqüente a distinção entre os desenhos da pupila e da íris: em *Geropso,* Héracles e Linos, a pupila se faz em um ponto no centro do contorno da íris (fotografia e desenho nas figuras 57, 58, 59, 60, 66, 67). Nestas mesmas figuras, a íris é traçada com espessura inferior à das sobrancelhas e dos dois traços de contorno dos olhos. Estes últimos diferem muito de uma figura para outra: em *Geropso,* o traço superior é reto e espesso, em oposição a um traço

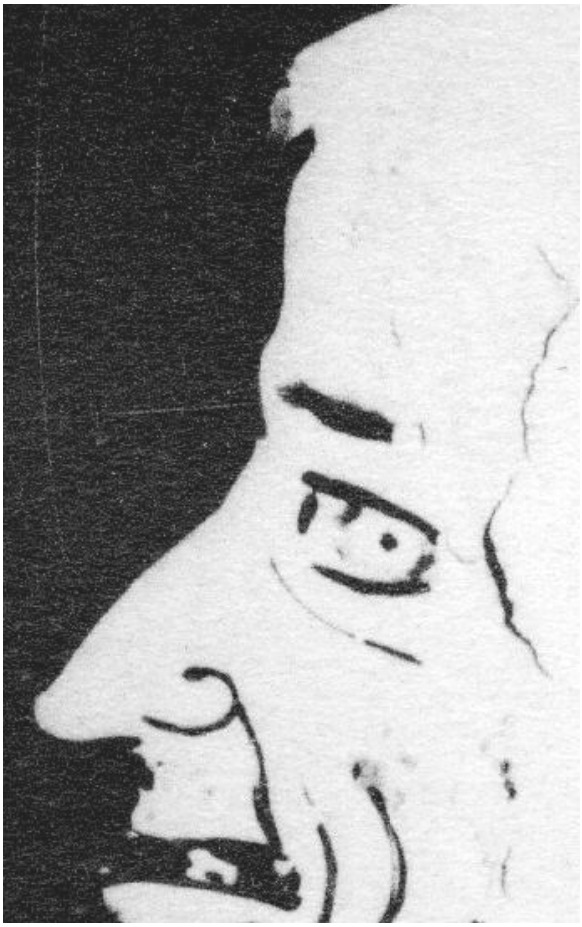
---

[121] Os principais paralelos parecem ser as imagens nas quais Héracles aparece afrontado Geras (a personificação da velhice), como nas pélicas de figuras vermelhas do Museu Etrusco de Villa Giulia (inventário 48,238) e do Museu do Louvre (inventário G234). Estes vasos provêm respectivamente de Cerveteri e Cápua e são datados entre 500 e 450 a.C. (ver o verbete GERAS, volume IV do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*).

[122] SHAPIRO (1994, p. 164) considerou ser este o projeto de Martin Robertson em seu livro de 1992: "*Beazley himself was a master of iconography, thanks to his brilliant command of Greek philology and literature, and Robertson, too, has contributed many important iconographical studies over the years"*.

[123] ROBERTSON 1992, p. 158.

700 inferior ligeiramente curvado e adicionado de uma fina tara tão incomum quanto os demais traços adicionais do rosto singular (pormenores nas duas figuras abaixo).



Figuras 57 e 58: pormenores da figura de *Geropso*. Respectivamente, fotografia reproduzida parcialmente e desenho a partir de fotografias de Lücken 1972, pranchas 26 e 28, número 2.

O olho de Héracles, "grande e arredondado" (figura abaixo), foi apontado como uma característica distintiva tradicional da iconografia do herói. Martin Robertson afirma que a primeira pesquisadora a lhe apontar esta particularidade foi Margot Schmidt[124], especialista em cerâmica da Apúlia e colaboradora de Arthur Dale Trendall, por sua vez, autor das grandes listas de atribuições para a cerâmica
710 italiota.

[124] Autora do 23º *Corpus Vasorum Antiquorum* alemão (segundo fascículo da Universidade de Heidelberg, publicado em 1963); de *Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei* (Münster: Aschendorffsche, 1960) e co-autora de *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst* (Trendall; Schmidt; Cambitoglou 1976). Acerca de como Schmidt interpreta o olho de Héracles, ver ROBERTSON 1992, Nota 189 do capítulo II, à página 303.

Segundo Robertson, o olho grande e redondo deste Héracles, nomeado mas desprovido de atributos, se assemelha ao olho de uma imagem de difícil identificação, pintada entre divindades olímpicas no exterior do único dino[125] atribuído ao célebre pintor de Berlim[126]. O olho semelhante possibilitou uma hipótese:

> *"The artist, however, has given him the facial type, in particular the large round eye, which he and others at this time regularly reserve for Herakles"*[127].

Esta é uma rara interpretação na qual a análise pericial, atenta aos
720 pormenores de figuração, encontrou maiores decorrências iconográficas: reforçando ou reafirmando o que a inscrição preceituava, o grande olho tradicional passou a ser um atributo de Héracles na ausência dos atributos habituais do herói (a clava e a pele de leão). Isto, por um lado, aponta a necessidade de observar nos temas a sua necessária relação com os modos de figurar, embora por outro, faça recair sobre a própria hipótese de Schmidt e Robertson o sentido de um "comentário 'incidental', de uma "especulação acerca de problemas iconográficos"[128].

---

[125] Δῖνος é o termo grego adotado para designar vasos de uso análogos às crateras: misturar vinho e água (BOTHMER 1948, p. 42). Desprovidos de asas, os dinos apresentam base recurva e bojo aredondado. Exemplos remontam o perído dito arcaico, como é o caso da peça publicada em 1948 por Dietrich Von Bothmer, pertencente ao Museu de Belas Artes de Boston.

[126] Basel, *Antikenmuseum und Sammlung Ludwig,* inventário: LU39.

[127] "O artista, no entanto, deu a ele um tipo facial, em particular um olho grande e redondo, que ele e outros [artistas] desta época reservaram regularmente a Héracles" (ROBERTSON 1992, p. 75).

[128] SHAPIRO (*opus citatum*).

Figuras 59 e 60: pormenores da figura de Héracles. Respectivamente, fotografia reproduzida parcialmente e desenho a partir de fotografias de Lücken 1972, pranchas 26 e 28, número 1.

730

O que também se pode ver no olho do Héracles do esquifo de Cerveteri, além das pronunciadas proporções, é o aspecto "não-perfilado" ou a "aparente frontalidade" comum aos olhos das figuras ditas arcaicas. Estes aspectos são considerados incompatíveis com a patética esperada da figuração em "novo estilo"[129]:

> "*Avec le profil archaïque, aux yeux en amande, il était impossible de traduire des sentiments un peu complexes* (...)"[130].

Os olhos das demais figuras deste esquifo são visivelmente marcados por certa lateralidade, no contorno e no posicionamento das pupilas, o que, principalmente nas figuras dos velhos, parece direcionar o olhar: em *Geropso* (ver pormenores apresentados mais acima), o olhar se volta para trás, talvez apreensivamente; em Linos e Íficles, atentamente, o olhar se dirige para as mãos um do outro (ver pormenores e desenhos nas figuras 12, 13 e 14 do capítulo I desta tese).

Ernst Pfuhl identificou olhos tão lateralizados quanto os das figuras de Linos, Geropso e Íficles, numa cena singular de atribuição incerta, pintada no interior de um cálice proveniente de *Camposcala*, em Vulci[131], na base do qual[132] há a inscrição *SOSIASEPOIESEN*[133] (promenor da inscrição na figura 64, abaixo). A cena pintada em grandes proporções no medalhão mostra dois homens ("Aquiles enfaixando Pátroclo"), ambos vestindo armaduras. A esta cena, estão contrapostas

---

[129] Rever nota 76 deste segundo capítulo.

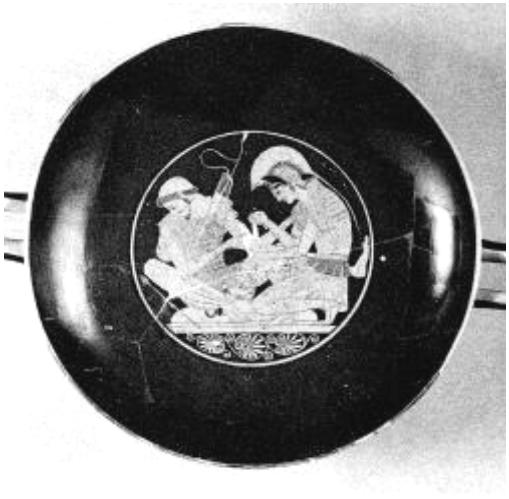
[130] "Com o perfil arcaico, os olhos amendoados, seria impossível traduzir sentimentos um pouco complexos" (DUGAS 1930, p. 27).

[131] Descoberto em 1828 e adquirido por Dorow no ano seguinte (ver outro registro de compra deste colecionador no capítulo I desta tese, páginas 34 e 35, nota 15), este cálice foi abundantemente publicado desde meados do século XIX (GREIFENHAGEN 1962b, p. 7).

[132] Tal como no exemplar fragmentário com a inscrição PISTOXSENOSEPOIESEN atualmente em Florença, inventário: 151846 (ver figuras 15 a 20 do capítulo I desta tese).

[133] Atualmente, no *Antikensammlung* de Berlim, número 2278. Datado de 500 a.C. ROBERTSON 1992, p. 59, fig. 46; PFUHL 1955, p. 56, fig. 51; FURTWÄNGLER; REICHHOLD 1909, p. 13-16; prancha 123 (frequentemente, o interior deste vaso é publicado em imagens e descrições; quase nunca o mesmo é feito às figuras do exterior. O texto de Furtwängler e o verbete Héstia do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (SARIAN 1990) estão entre as notáveis exceções).

também em figuras vermelhas, divindades introduzindo Héracles no Olimpo. O desenho dos olhos das grandes figuras do medalhão os faz bem direcionados, o que levou Pufhl a considerá-los "anacrônicos"[134], mas, difere muito dos pintados no esquifo de Cerveteri em Schwerin: embora tragam pupilas e íris delineadas em separado, as íris de Aquiles e Pátroclo estão na extremidade dos olhos e as pupilas são exorbitantes, em grandes círculos de verniz negro. Há também nestes olhos cílios copiosos, acima e abaixo (ver figuras logo abaixo).



760

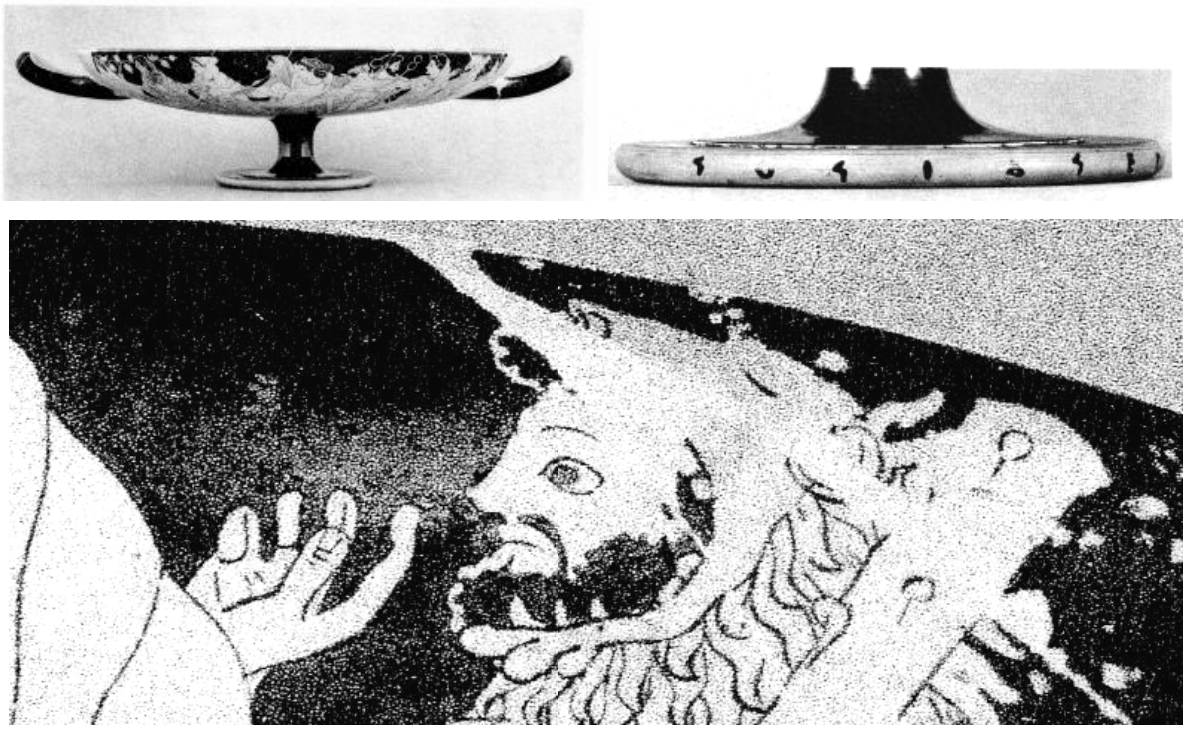
Figuras 61 e 62: Respectivamente, vista e pormenor das fotografias 4 da prancha 51 e 1 da prancha 49 de GREIFENHAGEN 1962b. Interior do cálice de figuras vermelhas do *Antikensammlung* de Berlim, inventário:F2278: Aquiles e Pátroclo (Aquiles em pormenor).

Não há razão para propor uma aproximação atributiva entre o esquifo de Héracles e Linos e o cálice de Aquiles e Pátroclo. A pintura deste cálice resulta muito diferente em vários aspectos (o desenho das mãos e pés incomparavelmente rico em traços de rugas, unhas e tendões, por exemplo)[135]. No entanto, quando observamos o desenho dos olhos pintados no exterior do cálice, dentre os quais o olho do Héracles (figura abaixo), podemos talvez observar uma diferença tão

[134] PFUHL 1955, p. 56.

[135] No exterior do cálice de Sosias, dentre as muitas figuras, há uma de Dioniso, atualmente lacunosa, cujo olho resguarda maior semelhança com o olho de Héracles. Sem que se possa com isso inferir proximidades atributivas.

significativa quanto aquela que vemos entre os olhos de Héracles e os dos demais figurados do esquifo de Cerveteri em Schwerin. Há no cálice oriundo de Vulci uma contraposição entre um modo mais tradicional de figurar (no exterior) e um modo mais apegado às "mudanças na pintura" de sua época (na cena do medalhão). Num cortejo análogo ao do dino acima referido, vemos um Héracles com seus atributos mais comuns cujo olho também foi pintado redondo, grande e tradicional (figura 65).



Figuras 63, 64 e 65: respectivamente, vista e pormenores das fotografias 1 e 3 da prancha 51 (acima) e 2 da prancha 49 de GREIFENHAGEN 1962. Exterior do cálice de figuras vermelhas do *Antikensammlung* de Berlim, inventário:F2278 (interior apresentado nas figuras 61 e 62 deste capítulo II): Divindades conduzindo Héracles ao Olimpo (Héracles em pormenor).

O olho de Linos no esquifo de Schwerin é perpassado por uma fratura, mas é possível observar nas fotografias o seu contorno bem preservado, com um ângulo lateral quase fechado e linhas tênues marcando a pupila e a íris[136] (pormenor em fotografia e desenho abaixo). A sobrancelha e o traço da pálpebra superior curvados o diferenciam necessariamente do olho de *Geropso.*

[136] Maybaum (1912, p. 38) afirmou que os esboços das íris, os cabelos de Íficles, as barbas de Linos, e as tatuagens da anciã são pintadas em verniz diluído castanho escuro (*dunkelbraune, verdünnte firsfarbe).* Possivelmente, as mesmas linhas castanhas (*brown line*) abundantemente apontadas por Beazley em seus artigos acerca de outros vasos (BEAZLEY 1910, 1914; 1922; 1927; entre outros).

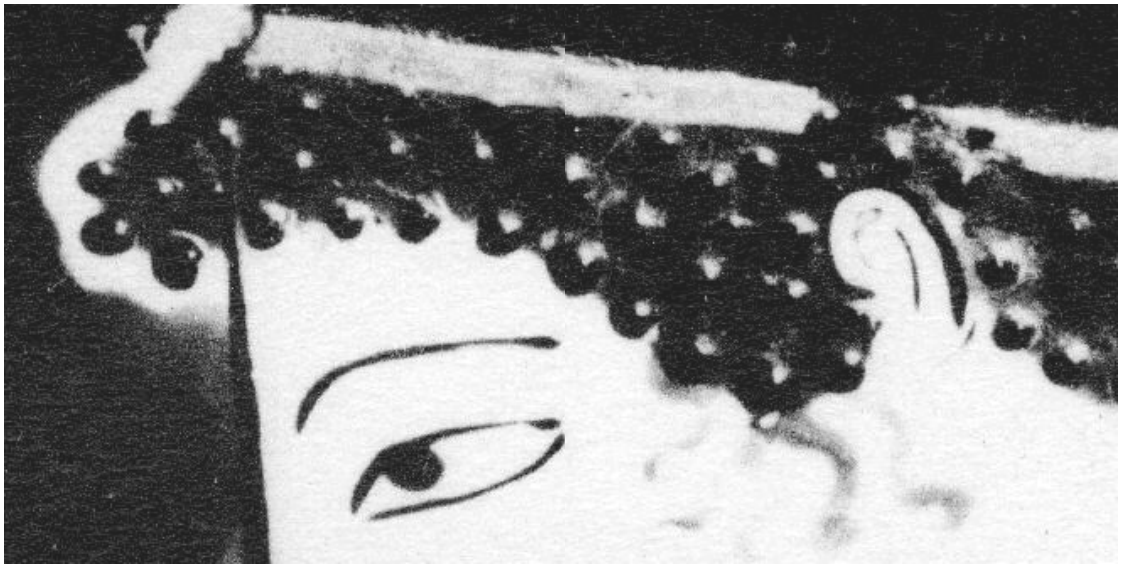
790 **Figuras 66 e 67: pormenores da figura de Linos. Respectivamente, fotografia reproduzida parcialmente e desenho a partir de fotografia de Lücken 1972, prancha 28, número 3.**

Íficles é o único dos figurados que apresenta um olho de íris preenchida de preto (pormenor e desenho mais abaixo). Maybaum relaciona este caráter à "impressão de delicadeza e docilidade" que o pintor teria dado ao bom aluno, em oposição à rigidez reservada a Héracles:

> "*Das Auge ist lang und schmal geschnitten, der Innenkontur nur ganz wenig geöffnet, Iris und Pupille sind durch einen schwarzen Punkt bezeichnet, der nach vorn und nach oben gerückt unverkennbar die der leichten Neigung des Kopfes entsprechende Richtung des Blickes anzeigt: der ängstliche wohlerzogene Schüler sieht dem Lehrer auf die Finger. Der Maler hat offenbar die stark betonte Mandelform des Auges benutzt, um den Eindruck des Sanften und Gefügigen zu verstärken*"[137].

Curiosamente, dentre todas as figuras, a de Íficles, descrita como delicada, é aquela que se faz das mais espessas linhas de contorno da face. Apresenta evidentemente a interrupção de traço no contorno do nariz, e ainda um acúmulo de tinta na curva do maxilar que, tal como nas demais figuras, se fez curva e acentuada. As linhas mais finas se lhe estão reservadas para o olho, a sobrancelha, o contorno interno da orelha e os pormenores da musculatura do tórax (Íficles é o único dos figurados do esquifo a apresentar tal musculatura). Íficles apresenta também uma linha suplementar no pescoço, inexistente nas demais figuras do vaso (o desenho apresentado mais abaixo).

[137] "O olho é longo e um pouco estreito, todo o contorno interno é somente um pouco aberto, a íris e a pupila são designadas por um só ponto preto, que indica o sentido indefectivelmente apropriado à direção do olhar para a frente e para cima à clara inclinação da cabeça: o aluno bem comportado e receoso olha para os dedos do professor. O pintor usou obviamente a forma da amêndoa do olho fortemente forçada, a fim de dar rigorosamente a impressão de delicadeza e docilidade". MAYBAUM 1912, p. 27.



Figuras 68 e 69: pormenores da figura de Ífícles. Respectivamente, fotografia reproduzida parcialmente e desenho a partir de fotografia de Lücken 1972, prancha 28, número 4.

Há uma série importante de cores suplementares (além do preto do verniz e do vermelho-alaranjado característicos da técnica) descritas para este vaso. A principal delas, segundo Maybaum[138], será o vermelho brilhante ou vermelho-magenta para as inscrições, as cordas dos instrumentos, os músculos e o círculo interno das íris. Há uma variação descrita para os tons habituais de preto e castanho (verniz diluído) praticamente invisível nas fotografias: por vezes foi dado a elas um "brilho metálico" como na barba de Linos e no cabelo de Íficles (aspecto ao qual as fotografias também não são convidativas). Outras vezes, o preto e o castanho foram feitos "maçantes" ou foscos, como para o cabelo de Héracles. Maybaum conjectura a adição de um branco que não teria se preservado na cabeça de Linos e acrescenta que, "se o amarelo ocorreu, seguramente não se mostra mais"[139].

As quatro figuras nomeadas (Linos e Íficles, de um lado do vaso; Héracles e *Geropso*, do outro) foram apresentadas por Helbig e por aqueles que o sucederam na publicação deste vaso[140], considerando sempre o mito do assassinato do músico trácio Linos, filho de Ismênio. Segundo fontes tardias, o velho Linos ensinou as letras ao jovem Héracles, como se pode ler no poema de Teócrito sobre a infância do herói, datado do século III a. C.[141]. Este Linos, que a tradição relaciona hora a Orfeu, hora a Apolo, foi narrado também, e principalmente, como aquele que ensinou ao herói e a seu irmão a música da lira[142]. O mitógrafo Apolodoro (século II a. C.)[143] caracterizou-o ao descrever seu assassínio:

> "ἐδιδάχθη δὲ Ἡρακλῆς ἁρματηλατεῖν μὲν ὑπὸ Ἀμφιτρύωνος, παλαίειν δὲ ὑπὸ Αὐτολύκου, τοξεύειν δὲ

[138] MAYBAUM 1912, p. 38.

[139] Idem, ibidem.

[140] FURTWÄNGLER; REICHHOLD 1932; LÜCKEN 1972; CARPENTER 1992; dentre outros.

[141] Teócrito, XXIV, verso 104 e seguintes.

[142] CARPENTER 1994, p. 119.

[143] A importância da mitografia de Apolodoro de Atenas é constantemente reafirmada. Albert Henrichs, por exemplo, reconheceu que Apolodoro "procurou nos mais remotos cantos da literatura grega por mitos significantes que pudessem esclarecer as características individuais de deuses e heróis" (HENRICHS 1994, p. 242). Este autor também identifica os inícios da mitografia grega nos "genealogistas" e "historiadores locais", dos séculos V e IV a.C., dos quais só conhecemos fragmentos, e reconhece a importância das *historíai* de Homero para os estudos de mitos conduzidos desde meados do século XIX (p. 243-244).

> ὑπὸ Εὐρύτου, ὁπλομαχεῖν δὲ ὑπὸ Κάστορος, κιθαρῳδεῖν δὲ ὑπὸ Λίνου. Οὗτος δὲ ἦν ἀδελφὸς Ὀρφέως: ἀφικόμενος δὲ εἰς Θήβας καὶ Θηβαῖος γενόμενος ὑπὸ Ἡρακλέους τῇ κιθάρᾳ πληγεὶς ἀπέθανεν: ἐπιπλήξαντα γὰρ αὐτὸν ὀργισθεὶς ἀπέκτεινε. Δίκην δὲ ἐπαγόντων τινῶν αὐτῷ φόνου, παρανέγνω νόμον Ῥαδαμάνθυος λέγοντος, ὃς ἂν ἀμύνηται τὸν χειρῶν ἀδίκων κατάρξαντα, ἀθῷον εἶναι, καὶ οὕτως ἀπελύθη. Δείσας δὲ Ἀμφιτρύων μὴ πάλιν τι ποιήσῃ τοιοῦτον, ἔπεμψεν αὐτὸν εἰς τὰ βουφόρβια. Κἀκεῖ τρεφόμενος μεγέθει τε καὶ ῥώμῃ πάντων διήνεγκεν”[144].

Se guarda uma relação com a tradição mitíca, o par de cenas deste esquifo de Cerveteri resguarda uma relação com a tradicional educação dos filhos dos cidadãos atenienses, na qual a música e a ginástica tinham papel preponderante[145]. Em um texto tão tardio em relação ao vaso quanto o poema de Teócrito acima referido, há uma descrição que, segundo Fábio Vergara Cerqueira (2009), caracteriza o “mundo do menino” a partir dos “objetos escolares”, e pode ser cotejado ao esquifo de Linos e Héracles:

> “Devemos por isso contrastar a vida masculina do menino aos males associados com a mulher. Ele se levanta no amanhecer de sua cama acolhedora, lava com água pura o sono que ainda permanece em seus olhos e, depois, trazendo seu manto e sua blusa sobre os ombros, ‘ele deixa o coração de seu pai com olhos voltados para baixo’ (trecho identificado com fragmento de comédia – ...) e

[144] “Héracles foi ensinado a conduzir um carro por Anfitríon, a lutar por Autolícos, a atirar com o arco por Eurítos, a combater com armas pesadas (esgrimir?) por Castor, e a tocar a lira por Linos. Este Linos era um irmão de Orfeu; veio a Tebas e se tornou tebano, mas foi morto por Héracles com uma pancada de lira; por ter sido golpeado por ele, Héracles se lançou em ódio e o matou. Quando foi tentado para o assassinato, Héracles citou uma lei de Radamantes, abaixo da qual quem quer que defenda a si próprio diante de um agressor rude seguirá livre, e assim foi absolvido. Mas temendo que quisesse fazer o mesmo outra vez, Anfitríon enviou-o à fazenda de gado; e lá criou e desenvolveu toda a sua estatura e sua força” (APOLODORO, II, 4, 9).

[145] A julgar por Platão *Crítias* 50 d; *Leis,* VII, 810a; 812d (apud CERQUEIRA 2009).

> segue sem olhar para a cara de ninguém que encontre pelo caminho. Ele é seguido pela companhia ordeira de assistentes e tutores, que levam nas suas mãos os reverenciados instrumentos da virtude, não os cabos de um pente para acariciar os cabelos, nem um espelho que sem a ajuda de artistas reproduz as formas que o confrontam, mas atrás dele vêm tabuinhas e rolos que preservam o mérito dos antigos feitos, juntamente com uma harmoniosa *lýra* (...), da qual ele precisava para ir ao mestre de música"[146].

A associação do relato da vida cotidiana com o discurso mítico, possivelmente contribuiu para que Martin Robertson considerasse que neste vaso "a ambiência é da Atenas do século quinto [a.C.], mas o artista fez mais quando escreveu nomes heróicos para as figuras"[147].

Tal inserção do mito no cotidiano também foi considerada por Cerqueira, ao argumentar que o esquifo "apresenta, de forma sintética, por meio de personagens mitológicos, dois momentos da educação musical: o percurso do jovem até a escola, em companhia de um *paidagōgós*, aqui simbolizado pela escrava Gerópso, levando a *lýra* para a aula (...), e a aula de música propriamente, junto ao *kitharistés*, aqui representando por Linos, colocando Íficles, o irmão gêmeo de Héracles, como o padrão ideal de jovem ateniense, na condição de aluno de música, aprendendo a tocar a *lýra*"[148].

O assassinato de Linos não se configura no vaso, mas, de outro modo, o tema não deixa de ser ali apresentado, como reconheceu Helbig desde sua notícia

---

[146] PSEUDO-LUCIANO, *Amores,* 44. Tradução e comentário propostos por CERQUEIRA (2009, p. 10 e 11). Devo ao Dr. Fábio Vergara Cerqueira a relação entre este escrito e o esquifo de Linos e Héracles. Agradeço a gentileza de me mostrar o texto de sua conferência "Educação, Música e Política na Grécia Antiga" antes mesmo de sua apresentação na VII Jornada de Estudos Antigos e Medievais da Universidade Estadual de Maringá (23 a 25 de outubro de 2009). A responsabilidade pelas interpretações e mal-entendidos é, evidentemente, toda minha.

[147] "*the ambience is of fifth-century Athens, but the artist has done more than write heroic names by the figures*" ROBERTSON 1992, p. 158.

[148] CERQUEIRA 2009, p.14.

inaugural, ao observar a fina lança que Héracles leva para a aula, o olhar "despeitoso" do herói e o olhar "maligno" de sua acompanhante[149]. Certas pinturas parietais descritas por Pausânias teriam também mostrado cenas que correspondem
890 ao momento que antecede a ação[150], seus temas não eram, por isso, menos reconhecidos: em sua calma, sugeriam ao contemplador cônscio do mito, a *phantasia*[151] da cena movimentada.

São então duas as temáticas que se sobrepõem nas mesmas quatro figuras do esquifo, sem que seja necessário ou profícuo ao iconografista optar excludentemente por apenas uma delas.

Antes da descoberta do esquifo de Linos e Héracles em Cerveteri e também das escavações da necrópole de Vulci, o filólogo germânico Friedrich Gottlieb Welcker[152] privilegiava um documento de outro tipo na interpretação da morte do professor de música trácio: a peça satírica perdida que se atribui ao dramaturgo
900 Acaio (Αχαίος), e levava o nome de Linos[153]. A apresentação da peça de Acaio está datada aproximada do mesmo período em que foi feito o esquifo e, segundo Welcker, foi Acaio quem inventou a cena do assassinato de Linos, interpretação que é repetida em 1932, por Ernst Buschor, ao considerar a iconografia do esquifo de Cerveteri em Schwerin[154].

---

[149] Ver texto apresentado e traduzido acima, nas páginas 100 e 101, linhas 435 a 45 e nota 81 deste capítulo II.

[150] Um exemplo claro é a descrição da batalha entre gregos e espartanos pintada na *Stoà Poikíle* de Atenas (PAUSÂNIAS, *Helládos Periegésis,* I, 15-16): "(...) *não há ainda nenhuma ação deflagrada; mas a batalha se aproxima e começamos a vê-la chegando*". Há também descrições de pinturas murais com cronologia próxima ou sobreposta à do esquifo de Linos e Héracles, em que a cena pintada corresponde ao momento posterior aos acontecimentos que Pausânias e a tradição antiga reconheciam como o tema: "*Para quem entra neste edifício, fica à direita toda a parte da pintura que mostra a tomada de Tróia e o embarque dos helenos. No barco de Menelau preparam-se para se fazer ao largo. Está pintado um navio, e marinheiros e, no meio deles, crianças. A meio do navio está o piloto Frôntis, com duas varas"* (PAUSÂNIAS, opus citatum, X, 25.2).

[151] No sentido aristotélico de "imagem mental" (Tratado da Alma, 427 b 15).

[152] WELCKER 1826.

[153] Idem, p. 321

[154] BUSCHOR in FURTWÄNGLER; REICHHOLD 1932, p. 272.

Em 1984[155], Franz Brommer publicou uma lista de oito vasos com cenas do assassinato de Linos em figuras vermelhas anteriores à peça satírica, o que pretendeu desautorizar a presunção de Welcker[156].

Figuras 70 e 71: respectivamente, pormenor do cálice atribuído a Dúris e vista de estano atribuído ao pintor de Tyszkiewicz. Fotografias do arquivo Beazley (www.beazley.ox.ac.uk, vasos número 205174 e 202650). Héracles atacando Línos. A primeira cena é entreposta às figuras de quatro jovens e limitada, sob as asas do cálice, por palmetas; a segunda, com cadeira e demais parafernália, é delimitada por moldura. Ambos datados entre 500 e 450 a.C.

Há uma série importante de vasos com cronologia aproximada que apresentam a ação de Héracles contra Linos em seu ápice dramático. O exterior de um cálice (pormenor na figura 70, acima) proveniente de Vulci e atribuído a Dúris por Hartwig (Munique, *Antikensammlungen,* J371[157]) contrapõe a cena do assassinato sendo consumado entre jovens emantados a uma cena de simpósio. Héracles é ali caracterizado apenas pela nudez heróica, tal como ocorre na pintura do estano[158] ático atribuído por Beazley ao "pintor de Tyszkiewicz"[159] (figura logo acima). Tais cenas têm configurações distintas e se aplicam também a suportes distintos, mas o momento escolhido para figurar o mito permite relacioná-las uma à outra.

---

[155] BROMMER, Frank. **Herakles II: die unkanonischen Taten des Helden**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

[156] Apud BURNETT 1998, p. 42, nota 24.

[157] Icorporado ao verbete HERAKLES do Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, vol. IV, 1671, prancha 557. Beazley o publicou no volume *Paralipomena* de 1971, p. 375.

[158] Vernaculização do termo grego στάμνος (*stámnos*). Ver SARIAN et alii, 2008-2009.

[159] Museu de Belas Artes de Boston, inventário: 66.206; BEAZLEY 1963, p. 291, número 18.

Dentre as figurações de Linos e Héracles sobre a cerâmica da época há ainda um vaso onde a ação composta é análoga aos exemplos acima, mas a forma vascular é a mesma do exemplar que foi atribuído ao pintor de Pistóxenos. Trata-se de um esquifo remontado parcialmente a partir de fragmentos encontrados em Spina, na Itália[160]. Beazley atribuiu a pintura que se entrevê nos vestígios deste vaso ao Pintor de Pentesiléia. Os Arquivos Beazley publicaram uma única fotografia do exemplar[161] (reproduzida integral e parcialmente logo abaixo).

Neste exemplar, a cena de Héracles e Linos não preservou os pormenores do rosto, das mãos ou dos pés dos figurados. O panejamento agitado que se vê no colo de Linos não terá paralelo no esquifo atribuído ao Pintor de Pistóxenos e o instrumento junto ao chão difere daquele que vemos com o Linos do esquifo de Cerveteri (os braços do instrumento não são marcados no esquifo de Spina como no exemplar de Schwerin e a amarração do encordoamento neste último caso é mais rica em pormenores). Embora possamos entender que o movimento dado às vestes de Linos possa ter sido motivado mais pela agitação da cena que pela mão do pintor, é preciso considerar que estes poucos aspectos divergentes, a princípio, legitimam para o cotejo destes exemplares a separação inaugurada por Beazley entre os pintores de Pentesiléia e de Pistóxenos. Estes pintores teriam optado inclusive por compor ações diferentes ao apresentar o mesmo mito.

Entretanto, uma reavaliação de qualquer relação atributiva entre estes dois vasos talvez só seja possível a partir da análise direta dos exemplares, principalmente quando consideramos que a limitada fotografia do esquifo de Spina (reapresentada a seguir) é provavelmente a única imagem publicada deste vaso.

Dentre os vasos atribuídos ao Pintor de Pistóxenos ou “à sua maneira” não há outras figuras que se façam reconhecer como imagens de Linos ou de Íficles, tampouco há quaisquer figuras que se assemelhem a Gerópso. Héracles aparece em três outros vasos de formas e técnicas diferentes; em todos eles, o herói porta seus atributos figurativos habituais.

---

[160] Ferrara, Museu Nacional de *Spina,* inventário: T961.

[161] BEAZLEY 1963, p. 889, no. 161; *Beazley Archive,* vaso número 211724.

Figuras 72 e 73: reprodução e pormenor ampliado da fotografia do vaso 211724 dos Arquivos Beazley (disponível em http://www.beazley.ox.ac.uk). Ferrara, *Museo Nazionale Di Spina,* inventário: T961. Esquifo ático de figuras vermelhas fragmentário. "Héracles e Linos sentado, lira" na face que hora é apresentada. Figura "incerta", talvez Hermes, na face contraposta. Dimensões não informadas. Oriundo de Spina e datado entre 475 e 425 a.C.

950

Além do esquifo de Linos e Héracles em Schwerin, apenas um outro vaso de forma análoga foi atribuído ao Pintor de Pistóxenos **[73]**. Publicado pela primeira vez no ano da morte do atribuidor[162], tal esquifo não veio a ser estudado por Beazley e não figura sequer nos volumes de adenda às listas, publicados em 1971 e 1982[163]. Os arquivos Beazley na rede internacional de computadores atribuem o vaso ao próprio pintor de Pistóxenos[164], enquanto o catálogo do Museu Nacional de Taranto,

---

[162] BELLI, Carlo; De VINCENTIS, Ciro. **Il tesoro di Taras: Museo nazionale di Taranto.** Milano; Roma: C. Bestetti, 1970, p. 153 (apud D'AMICIS et alii 1997).

[163] BEAZLEY 1971; BURN; GLYNN 1982.

[164] A ficha dos Arquivos Beazley aponta "Lippolis" como o atribuidor (talvez um colaborador de Belli e Vincentis *opus citatum*).

no Sul da Itália, o atribui à "oficina do Pintor de Pistóxenos" (*Bottega del Pittore di Pistoxenos*[165]).

Menor que o vaso no qual se inspirou a alcunha moderna do pintor, este segundo esquifo mede máximos 12 cm de altura (3 a menos que o anterior) e 15,5 cm de diâmetro[166]. Não foram publicadas medidas de suas figuras, mas é notável o fato de que estas se aproximam da borda, ocupando quase toda a faixa delimitada por uma linha horizontal de base (figuras abaixo). São apenas dois os figurados deste vaso, em faces contrapostas, ambos barbados e nus, portando vestes plissadas rigidamente pendentes e largas bandanas ou fitas (*tainíai*) também rígidas nas frontes. Eles não motivam correspondências mitológicas evidentes, seja com Linos, Íficles e Héracles, seja com outros personagens mitológicos antigos, mas há atributos que se repetem (a lira e a bengala ou cajado, em faces contrapostas) e também um músico é apresentado neste esquifo: um dos figurados traz uma lira e tem diante de si um cesto de fundo curvo suspenso; o outro, por sua vez, apóia-se sobre uma bengala com o braço esquerdo estendido e traz na mão direita um esquifo. As fotografias deste vaso publicadas por D'Amicis e seus colaboradores no catálogo do museu de Taranto são pequenas e não permitem ver com nitidez os pormenores (reproduções abaixo[167]), motivo pelo qual uma abordagem atributiva deste vaso dependeria de uma análise direta.

As barbas puntiformes e as proporções aparentemente reduzidas dos membros inferiores em comparação com as dos tórax e membros superiores, tornam difícil propor aproximações estilísticas entre estas figuras e os harmônicos personagens pintados no esquifo de Cerveteri em Schwerin. Acerca da pintura deste último vaso, por exemplo, dissemos acima que as extremidades pendentes do mantos de Linos e Íficles diferem das sinuosas pregas das vestes de Héracles e de *Geropso,* mas, se comparadas ao aspecto rígido e retilíneo do panejamento e das *tainíai* figurados no esquifo de Taranto, parecerão talvez menos díspares.

---

[165] D'AMICIS et alii 1997, p. 318. Esta última é uma categoria inexistente nas listas de Beazley: não há um ateliê (*workshop*) ou uma oficina do Pintor de Pistóxenos, como ocorre com o Pintor de Pentesiléia, e sim um grupo (*group*).

[166] D'AMICIS et alii 1997, p. 318.

[167] Devo a reprodução destas imagens a Flora Giuliani da Biblioteca da Escola Francesa de Roma, quem muito gentilmente me enviou cópia das mesmas.

Seguramente, um elemento muito diverso é a lira. No esquifo de Taranto ela resulta um instrumento muito maior, com braços recurvos e muito diferentes do visto nos copiosos instrumentos figurados no esquifo de Cerveteri[168].

Figuras 74 e 75: fotografias do esquifo ático de figuras vermelhas oriundo de Taranto, Itália, in D'Amicis et alii 1992, p. 319, figuras 102.3. "Tocador de lira" e figura masculina barbada com um esquifo na mão direita e bastão na esquerda. Exemplar parcialmente restaurado datado aproximadamente de 470 a.C. Altura máxima: 12 cm (D'Amicis et alii 1997).

990

Uma interpretação temática proposta ao pequeno esquifo de Taranto é a de que suas duas figuras participam de uma cena de *kômos*[169], ritual procissional comemorativo onde se encontravam vinho, dança e música em espaços abertos, tal como Píndaro[170] descreveu as celebrações de vitórias em jogos pan-helênicos.

---

[168] Cotejadas a este exemplar, as diferenças de pormenor que apontamos acima, entre os esquifos de Spina e de Cerveteri, parecem muito menos significantes.

[169] *Beazley Archive, vase number* 25013 (atualizado por G. Parker, com a aprovação de T. Mannack). Tal como na atribuição, na definição da temática, o catálogo de D'Amacis et alii optou por uma formulação mais imprecisa.

[170] Ode Pítica IV, 1-5; ode de Nemeia 9 (1-4).

Outros dois vasos atribuídos à maneira do Pintor de Pistóxenos apresentam cenas que foram entendidas como *kômos*[171]. A temática destes últimos, assim como sua atribuição, foi definida por John Beazley observando elementos figurativos como instrumentos musicais[172], cálices e outros vasos de verter nas mãos de figurados que bebem, cantam e dançam. Beazley reconheceu várias outras cenas de *kômoi* dentre os muitos vasos que atribuiu. Ele chegou a designar um grupo de pintores de figuras negras como o "grupo de *komastas*" (*Komast Group*), motivado certamente pela recorrência abundante deste tema nos vaso a eles atribuídos[173]. Entretanto, acerca destas interpretações é preciso observar, como fez Fábio Vergara Cerqueira em sua tese de doutoramento, que a identificação imagética do *kômos* nas listas de Beazley dependeu da observação de personagens cantando, dançando ou bebendo, mas não necessariamente das três atividades figuradas ao mesmo tempo[174].

Se apenas duas figuras são necessárias para tal identificação, o número de cenas assim identificadas tenderá a aumentar.

A apresentação a seguir dos demais vasos atribuídos ao pintor de Pistóxenos toma como referência os quatro vasos que primeiramente foram "desengajados" da obra anteriormente atribuída ao pintor de Pentesiléia[175]. Cada um deles constitui com outros exemplares e fragmentos um conjunto temático, técnico e de forma de vaso que de modo algum corresponderá a qualquer histórico ou seqüência progressiva do reconhecimento de atribuições, para a qual não se têm maior documentação[176].

---

[171] Nos cálices do Museu Metropolotano de Nova Iorque (número 96.18.143) e do Museu Britânico (95.1-5.3), respectivamente: **[44]** e **[35]**. Lissarrague (1987, p. 36), aponta na palavra *kômos* a origem etmológica do verbo "*komazein"* ("fazer a festa").

[172] Cerqueira (2001, p. 232) aponta o *aulos* e o *bárbitos* como os instrumentos musicais mais característicos do *kômos,* entre os séculos VI e V.

[173] BEAZLEY 1944b.

[174] Devo esta última ressalva à Carolina Kesser B. Dias, que em sua tese de doutorado referencia o comentário de Cerqueira. Interpretações e mal-entendidos são de minha inteira responsabilidade.

[175] Ver linhas 50 a 61 e 286 a 310 deste capítulo *II.*

[176] Talvez uma pesquisa direta nos arquivos pessoais do atribuidor, preservados no Museu Ashmolean de Oxford, recupere alguma espécie de registro da sequência na qual foram feitas as atribuições ao pintor de Pistóxenos. Algumas inferências poderiam advir também das datas nas quais

Tal como nos comentários à atribuição dos esquifos acima, será promovido o cotejo destes vasos com textos e imagens de outra atribuição, sempre que isso parecer conveniente à sua circunstanciação mais remota. Em seus recortes necessários, o texto reconhece e considera, a um só tempo, a forma dos vasos e sua iconografia, não deixando de apontar a procedência do vaso, quando esta é conhecida, o seu estado de conservação e a sua história bibliográfica. Parte importante de tais observações está dirigida, evidentemente, à compreensão dos valores analíticos e das aproximações estilísticas que fizeram reunir estes vasos sob uma mesma atribuição. Por isso, em cada seção do texto, maior atenção será dada aos vasos analisados diretamente em visitas a museus gregos e italianos (identificados em pelo verbo ***VIDI*** entre colchetes), vasos e fragmentos que contam, portanto, com um levantamento mais intenso de suas particularidades.

Beazley visitou cidades que abrigam grandes coleções não publicadas de vasos e fragmentos atribuídos ao pintor, como é o caso de Florença e de Reggio Calábria, na Itália.

Disco duplo com cenas de arrebatamento:

Dentre as obras do "Pintor do esquifo schweriano de Pistóxenos"[177] listadas por Beazley em 1925, o segundo objeto não é um vaso. Mede 12 cm de diâmetro e pode ser descrito como sendo constituído de duas faces discóides quase planas, unidas ao centro por um estreito eixo[178] (figuras a seguir). Semelhante a um carretel ou bobina[179], o pequeno suporte de figuras vermelhas tem procedência desconhecida e terá poucos *comparanda* de formato na Antigüidade, todos eles de reduzidas dimensões[180], datados entre o fim das Guerras Persas e meados do século V a.C.; quase todos oriundos de Atenas ou de suas imediações[181].

A peça que veio a ser atribuída ao Pintor de Pistóxenos **[3, *VIDI*]** é de procedência desconhecida e pertence ao acervo do Museu Nacional de Atenas ao menos desde 1902, quando foi publicada no catálogo preparado pelos ex-membros da Escola Francesa, Maxime Collignon e Louis Couve[182].

Por analogia formal com objetos atuais, as "bobinas" vieram a ser consideradas antigos brinquedos pelos pesquisadores modernos:

> *"Ces "bobines" comme on les apelle, passent pour avoir été des jouets d'enfants, analogues aux "yoyos"*

---

[177]BEAZLEY 1925, p 259: *Der Pistoxenosmaler (Maler des Schweriner Pistoxenosskyphos)*, 2. Athen 2192 (cc.1202).

[178] Entre o bordo e o eixo, foram medidos 5 cm.

[179] A nomenclatura mais habitual é explicitamente moderna: "*Bobbin*" (inglês) e *"Bobine"* (francês). O termo alemão *Doppelscheibe* ("disco duplo") assumido por Beazley em 1925 (p. 259) e ainda corrente (DIEPOLDER 1954, p. 10; JUNG; SCHEFOLD 1989, p. 98), constitui uma alternativa mais adequada ao desconhecimento que temos dos usos do objeto na Antiguidade.

[180] Variam entre 11 e 13 cm de diâmetro máximo (MOORE 1997, p. 74). O mais antigo deles é o único pintado em fundo branco (Museu da Ágora de Atenas, inventário P5113) e foi atribuído a um pintor cuja mão não se identifica em nenhuma outra peça (ROBERTSON 1992, p. 155).

[181] MOORE 1997, p. 74. Somente da Ágora de Atenas provêm cinco exemplares fragmentários (MOORE, 1997, números 1636 a 1641 das pranchas 153 e 154).

[182] COLLIGNON, M.; COUVE, L. **Catalogue des Vases Peints du Musée National d'Athènes.** Bibliothèque des Écoles Françaises, Fasc. 85. Paris: Thorin et Fils, 1902, número 1202, prancha 41. Em análise direta, pudemos observar no interior do exemplar duas inscrições modernas: o número **2192** precedido de um sinal ilegível e, em duas linhas, o que parecem ser abreviações: ET. ΑΡΧ. ΑΘ. / ΣΚ. ΠΗΛ. άρ. 51.

d'aujourdhui; jouets d'exception semble-t-il, jouets du dimanche"[183].

Figuras 76 e 77: desenhos de duas vistas do exemplar número 2192 do ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ de Atenas, Grécia. A partir de anotações, desenhos à mão livre e fotografias (inclusive Kaltsas 2007, p. 274, para a figuração).

O ioiô moderno terá sido trazido das Filipinas para os Estados Unidos da América em 1928[184]. Desde então, se popularizou em muitíssimos modelos de

[183] "Estas "bobinas", como são chamadas, teriam sido brinquedos de criança, análogos aos atuais "ioiôs"; parecem ser brinquedos ocasionais, brinquedos de domingo" (ROBERTSON 1959, p. 112).

[184] Por um nativo daquelas ilhas chamado Pedro Flores (WEISS 2004, p. 250).

madeira ou plástico[185]. Embora a imagem de objetos semelhantes possa ser apontada nas iconografias chinesa e grega[186], a relação entre o brinquedo moderno e o disco duplo cerâmico aqui analisado encontra na matéria prima uma diferença capital, talvez um empecilho: o presumido uso "análogo aos ioiôs atuais" possivelmente implicaria no golpe involuntário, embora praticamente inevitável, do bordo do objeto contra o solo, e, dada a matéria prima, em sua consequente fragmentação. O estado de conservação do exemplar reforça a necessidade de reconhecer um outro uso, pois as duas extensas fraturas observadas (figura 27 do capítulo I desta tese, em vermelho) não são compatíveis com um acidente desta natureza[187]. O único lascamento sofrido pela peça deixou um evidente contra-bulbo e estrias de percussão (veja indicação na fotografia a seguir)[188] e se deu sobre a superfície já quebrada, após a inutilização do suposto brinquedo.

Figura 78: fotografia de pormenor do exemplar número 2192 do Museu Arqueológico Nacional deAtenas. Disco com a cena de Nereu e Héracles. A direção e a posição da retirada por impacto observada são indicadas por uma seta vermelha.

Em 1992, Martin Robertson não arriscou nova interpretação, preferiu assumir a dúvida acerca do uso das "bobinas":

[185] WEISS 2004, p. 250.

[186] Idem, ibidem.

[187] São possivelmente quebras por pressão e não por impacto e podem ter sido feitas após a deposição antiga do objeto.

[188] Para uma caracterização dos lascamentos, ver VIALOU 2004; e PROUS-POIRIER 2004. Para a vernaculização brasileira desta terminologia, ver LAMING-EMPERAIRE 1967.

> *"The use is not known, but the form is briefly popular in the early classical period* (…)*, both in white-ground and red-figure"*[189].

Na década de 1980, Irma Wehgartner[190] e Harvey Alan Shapiro[191] haviam proposto uma nova identificação para o formato a partir da literatura: seria um *'Ílynx* (ἴυνξ), uma "roda mágica de fiar" acerca da qual se pode ler inicialmente na ode de Píndaro que alude a Jasão[192] e, com sentido diferente, noutros textos posteriores[193]. A roda recebe o nome do pássaro que a ela é atado no encantamento e, segundo o entendimento de especialistas, teria a finalidade de "cortejar e atrair amantes desinteressados"[194] ou relutantes, como uma "armadilha"[195]:

> "*Pindar describes it as a bizarre magical device - a bird tied to a wheel - that is employed with prayers and indications to seduce Medea, but other fifth-century writers occasionally use it less precisely to mean any 'magic spell' that draws people unwillingly*"[196].

As circunstâncias de achado mais comuns para objetos de formato análogo talvez fortaleçam esta última hipótese: na maioria das vezes, os discos duplos foram

---

[189] "O uso não é conhecido, mas a forma se popularizou brevemente no período proto-clássico (...), tanto em fundo branco, quanto em figura vermelha" (ROBERTSON 1992, p. 155).

[190] WEHGARTNER, Irma. **Attisch weissgrundige Keramik**. Maltechniken, Werkstatten, Formen, Verwendung. Mainz; Rhein: P. von Zabern, 1983, p. 154-160 (apud MOORE, 1997, p. 250, nota 1).

[191] SHAPIRO, H. A. 'Greek Bobbins': a new interpretation. **Ancient World** 11, 1985, p. 115-120 (apud MOORE, 1997, p. 250, nota 1. Moore aponta outras referências para a mesma interpretação).

[192] Ode Pítia 4, 213 a 219 (para uma análise pormenorizada do texto, ver FARAONE 1993).

[193] Teócrito, *Idílio II*; Ésquilo, *Persas 989*; Diógenes Laércio*, 6,76.*

[194] MOORE 1997, p. 250.

[195] GRIMM 1986, p. 559.

[196] "Píndaro descreve-o como um bizarro dispositivo mágico - um pássaro amarrado a uma roda que é empregado com rezas e indicações para seduzir Medeia, mas outros escritores do quinto-século o empregam com menor precisão para significar toda "fórmula mágica" que atrai pessoas relutantes" (FARAONE 2001, p. 25). Uma descrição alternativa pode ser lida no artigo de Richard Grimm sobre os versos 90, 91 e 92 da segunda Ode Pítia de Píndaro: "*the iunx-wheel, a charm to snare absent lovers, containing an iunx tied wing and leg (hence four-shanked) to a magic wheel which was whirled"* (GRIMM 1986, p. 559).

depositados em sepulturas de mulheres[197], o que pode sugerir o uso simpático, em idade adulta, do objeto. Seria temerário supor que não houvesse qualquer valor simbólico em sua inserção no mobiliário funerário feminino. Poderia ser um utensílio que favoreceu em vida a morta ou que lhe caracterizasse por fazer uso dele repetidamente, sem lograr sucesso, surpreendida pela morte antes do casamento[198].

A iconografia, ao menos na peça atribuída ao Pintor de Pistóxenos, pode ter sido adequada à função de *'Ílynx*: a Nereida Tétis, identificada por inscrição[199], foi para Peleu uma amante relutante, fugidia. O mitógrafo ateniense Apolodoro descreveu, no século II a.C., a luta do mortal para reter sua noiva marinha: aconselhado a "agarrá-la, a ponto de não deixá-la fugir", Peleu teve de prender Tétis em seus braços enquanto ela "se transformava em água, em fogo e em besta feroz (...) até que retomasse sua forma original"[200].

No interior de um cálice do *Antikensammlung* de Berlim, cuja cronologia se aproxima da determinada para o disco duplo aqui considerado[201], a figura nomeada de Peleu segura Tétis, também nomeada, ao lado de um pequeno leão (ver fotografia da cena e de pormenor nas duas figuras abaixo). A partir do sexto século a.C., a presença de um pequeno leão, de uma cobra e de chamas emergindo de Tétis se tornaram comuns em cenas semelhantes a esta[202] e o felino pode ser entendido como uma alusão à próxima transformação da Nereida.

---

[197] "*Solche Scheiben fur eine Art von Jo-Jo-Spiel finden sich oft in Frauengräbern"* (JUNG; SCHEFOLD 1989, p. 98).

[198] Não é incomum que cerâmica destinada a outros ritos venha a servir de mobiliário funerário. Um exemplo é o lebete nupcial (λέβης γαμικός) de figuras vermelhas oriundo da "fossa de Renéia" e publicado por Charles Dugas em 1952, atualmente no Museu Arqueológico de Míconos (No. 12). O exemplar fragmentário, mas pouco lacunoso, foi atribuído com a ajuda de Beazley ao Pintor de *Syriskos* (DUGAS 1952), e, embora seja um objeto de uso nupcial, teria acompanhado os noivos ou os recém-casados em sua sepultura (uma das milhares removidas na purificação de Delos).

[199] Ver capítulo I, linhas 773 a 810, figura 29.

[200] Apolodoro, III, 13, 6.

[201] Inventário F2279, datado entre 525 e 475 a.C. (GREIFENHAGEN 1962a, p. 16 a 18, prancha 60; BOARDMAN 1975, fig. 214).

[202] AGHION; BARBILLON; LISSARRAGUE 1996, p. 226. Os exemplos são uma ânfora de figuras negras do Museu Britânico, A taça acima mencionada, uma taça atribuída a Douris no Gabinete de Medalhas de Paris.

Figuras 79 e 80: fotografia e pormenor fotográfico ("leão") da figura 1, prancha 61 de GREIFENHAGEN 1962 a (Deutschland 990). Pintura do interior de cálice de figuras vermelhas do *Antikensammlung* de Berlim, inventário F2279. Tétis e Peleu entrelaçados por uma cobra e ladeados por pequeno leão. Inscrições Πελευς / Θεθις / Πειθινος ἐγρααφσ / εν Ἀθενοδοτος καλος (apud GREIFENHAGEN 1962 a, p. 16). No exterior (não reproduzido), rapazes e mulheres flertando. Oriundo de Vulci na Etruria e datado aproximadamente do ano 500 a.C.

O mesmo sentido narrativo[203] talvez estivesse imbuído nos golfinhos figurados em ambas as cenas do disco duplo (pormenor nas figuras a seguir), posto que ao lado das figuras de Tétis e de seu pai, Nereu[204], mais que um acompanhante esperado, o golfinho poderia ser visto como uma metamorfose destes figurados[205].

Assim como sua filha, Nereu, a divindade marinha, teria se empenhado em um ciclo de metamorfoses para escapar de Héracles que, a caminho de seu penúltimo trabalho, precisou retê-lo em seus braços para conseguir dele a orientação do caminho correto[206]. O disco duplo traria, portanto, as imagens de Peleu e Héracles no preciso momento em que ambos conseguem prender oponentes muito fugazes, temas tão convenientes a um *'Ílynx* quanto cenas de simpósio e kômos são às taças e esquifos ou celebrações dionisíacas aos cântaros. As vitórias de Peleu e de Héracles seriam, portanto, a principal motivação da inserção destas cenas num objeto associado à conquista afetiva.

Karl Schefold e Franz Jung preferem ver a figuração destes arrebatamentos num sentido simbólico, segundo eles, com a oposição das cenas, o pintor do disco duplo estaria afirmando que "Peleu triunfa pelo amor tal como Héracles triunfa pela força"[207].

Na lista de vasos atribuídos à maneira do Pintor de Pistóxenos há a indicação de apenas um outro golfinho, pintado num fragmento de cálice **[20]**[208], mas este em

---

[203] No sentido de imagem "sinóptica", posto que apresenta "mais de um episódio" ao mesmo tempo, como sugeriu Anthony Snodgrass a partir de exemplos que remontam o século sétimo a.C. e alcançam o pós-guerras médicas (SNODGRASS 1987).

[204] Para uma genealogia de Tétis e Nereu, ver Hesíodo, *Teogonia,* 233 a 264; Apolodoro I, 2, 7.

[205] Noutro entendimento, poderia ser apenas uma indicação do local onde se dão tais ações.

[206] AGHION; BARBILLON; LISSARRAGUE 1996, p. 150. A figuração de narrativas associadas ao XI trabalho de Héracles é rara, os mesmos autores afirmam (p. 153) que dentre os trabalhos, a "aventura com o leão de Neméia" foi a mais frequentemente figurada.

[207] "*Als wollte der Maler sagen: Peleus siegt durch Liebe wie Herakles durch Kraft"* (JUNG; SCHEFOLD 1989, p. 98).

[208] Fragmento de cálice do museu de Cleveland (inventário 24.537) à maneira do Pintor de Pistóxenos (BEAZLEY 1963, p. 865). Com figuras que, segundo Bothmer (quem atribuiu o fragmento, citado por Beazley) talvez fossem de Nereu e de uma Nereida, este fragmento será o único suporte a ter tanto a iconografia, quanto a atribuição semelhantes às dadas ao disco duplo hora considerado. O

nada se assemelha aos vistos no disco duplo. Embora muito mais semelhantes entre si, estes últimos não repetem o traçado de nadadeiras e da boca, se parecem apenas no contorno (ver cotejo das figuras abaixo). O casal Peleu e Tétis, por sua vez, é identificado no interior de um cálice de figuras vermelhas atribuído "à maneira do Pintor de Pistóxenos" **[15]**[209], sem que qualquer figura de golfinho ou de outro animal se faça presente. Esta cena é delimitada por um círculo de meandros e cruzes e muitos são os pormenores que parecem diferenciá-la do disco duplo atribuído ao pintor. Apenas a palma estendida e a mão de Tétis retendo a ponta do quíton parecem guardar alguma semelhança no contorno.

Figuras 81 e 82: fotografias de pormenores dos discos duplos do exemplar número 2192 do Museu Arqueológico Nacional deAtenas. Golfinhos ao lado de Tétis e de Nereu (figura 82). Vista parcial dos figurados, suas mãos. Jóias de Tétis em pigmento branco.

As duas cenas do disco duplo mostram composições parecidas entre si e a disposição das figuras também se assemelha no dinamismo insinuado, no entrelaçamento dos corpos, em muitos pormenores. Nereu e Tétis são retidos por uma mão na altura do ombro e têm as pernas flectidas em posição de deslocamento

golfinho segurado pela cauda possivelmente motivou a hipótese iconográfica, mas dificultou a aproximação atributiva, pois não apresenta semelhança alguma com os golfinhos do disco duplo.

[209] Museu de Belas Artes de Boston, inventário 95.63. BEAZLEY 1963, p. 864, no. 11 (numeração "19.59" errada, corrigido em BEAZLEY 1971, p. 425). Sterling Dow (1930, p. 66) relacionou este cálice dentre os vários exemplos do "modo convencional de desenhar uma pessoa (normalmente uma mulher) sendo possuída".

para o sentido contrário de seus opositores. Do lado para o qual os imortais tentam fugir estão os golfinhos, acompanhando o contorno do bordo (ver pormenor nas figuras 81 e 82), enfatizando a sugestão de movimento que, na face de Tétis e Peleu, se agrava também na orientação das inscrições (ver fotografias nas figuras 83 e 84 deste capítulo e desenhos nas figuras 27 e 28 do capítulo I desta tese).

Figura 83: vista do Disco duplo de figuras vermelhas número 2192 do Museu Arqueológico Nacional deAtenas. Peleu e Tétis identificados por inscrições acima das figuras, golfinho à frente de Tétis e cobra sobre as costas de Peleu. Cobra e jóias em branco, pigmento perdido nas fitas dos cabelos de ambas as figuras.

1160

Cores adicionadas, além do verniz negro e do marrom diluído, parecem ter sido apenas duas, e ambas ocorrem no disco figurado com a cena de Peleu e Tétis. O branco se preserva sem brilho, embora íntegro, e foi aplicado à cobra e à jóia no

pulso de Tétis (figura 83 e pormenor na figura 81)[210]. Sobre as cabeças de ambos há *tainíai* que quase não se pode ver (figura 83 e também os pormenores das figuras 92 e 96, mais adiante), talvez em amarelo, talvez noutra cor.

1170 **Figura 84: vista do Disco duplo de figuras vermelhas número 2192 do Museu Arqueológico Nacional deAtenas. Nereu e Héracles, golfinho à frente de Nereu. Héracles com clava, arco e pele de leão, Nereu com cetro. Sob as figuras, uma faixa de meandros e flores.**

[210] As jóias são um atributo habitual das Nereidas, assim como o longo himácio percebido nesta cena (AGHION; BARBILLON; LISSARRAGUE 1996, p. 204). A transparência da veste de Tétis, entretanto, não parece ser um aspecto comum das imagens de Nereidas do mesmo período. Segundo Daramberg e Saglio, somente a partir do século IV os artistas "ousaram despir [as Nereidas] parcialmente e com discrição" (1877-1919, p. 75).

Um dos pés das figuras de Nereu e Tétis foi feito em escorço (pormenor nas figuras a seguir, para o pé de Nereu, ver também figura 78, acima) e suas cabeças são voltadas para trás, na direção dos respectivos oponentes. Nas pernas flexionadas, no corpo arqueado e na mão firme sobre o ombro do oponente, estes últimos se parecem. Inscrições num dos lados e a faixa de meandros e flores[211] no lado oposto são o que se observa de díspar e talvez se compensem, de algum modo.

Também se pode observar nas imagens contrapostas do pai e da filha, o estender de uma das mãos aberta[212], talvez em sinal do desespero da captura[213]. Mas a possível patética dos corpos não se traduz muito bem nos rostos marcados por bocas ligeiramente recurvadas ou entrecortadas e impassíveis olhos entreabertos[214].

Relevadas as perdas de pintura por ficção[215], os olhos alongados com pupilas preenchidas e os lábios proeminentes das figuras dos dois discos talvez sejam aquelas particularidades que mais se assemelham umas às outras. Tais pormenores podem ser comparados aos vistos nas figuras de Íficles e Linos no esquifo que deu nome ao pintor[216], embora o desenho distinto de pupilas e íris predominante naquele vaso[217] não seja visto em nenhuma das figuras desta peça. Os olhos pintados nos discos são todos direcionados e nitidamente perfilados, o traço superior curvado é acompanhado pela fina sobrancelha; abaixo, o traço do olho se fez retilíneo. Apenas

[211] Convém observar que as flores das extremidades da faixa de meandros são interrompidas pela curva da bordo do disco, como se a faixa se prolongasse além do que nos é dado a ver.

[212] Da mão de Tétis, encoberta pelas costas de Peleu e pela cobra, vemos apenas o polegar.

[213] Embora o desenho da mão da "Nereida" no fragmento de cálice do Museu de Arte de Cleveland (inventário 24.537; **[20]**) seja mais rígido, o estende da mão mostrando a palma resulta muitíssimo semelhante ao visto na mão da figura de Nereu neste disco duplo (figura 84 e pormenor na figura 82).

[214] O olho de Peleu, mais alongado e inclinado, é o único que talvez possa ser interpretado como evidência da figuração de *páthos.*

[215] A cena de Nereu e Héracles é a mais prejudicada pois sofreu ranhuras e raspagens, além das grandes fraturas pintadas em vermelho na figura 27 do capítulo I desta tese.

[216] Os lábios podem ser comparados também com os do Héracles daque esquifo (cotejar figuras 60 e 92 deste capitulo II).

[217] Linhas 686 a 691 deste capítulo e respectivas figuras.

o olho de Peleu, ainda mais oblíquo que os demais, parece mostrar traços sobrepostos no ângulo lateral (figuras 89 e 90).

Figuras 85: desenho de pormenor das figuras de Nereu e Héracles no disco duplo número 2192 do Museu Nacional de Atenas.

Figuras 86: desenho de pormenor das figuras de Peleu e Tétis no disco duplo número 2192 do Museu Nacional de Atenas.

Um outro objeto de formato análogo foi datado entre 460 e 450 a.C., mede apenas 8 centímetros a mais de diâmetro máximo[218] e preserva figuração ática policroma sobre fundo branco que resguarda semelhanças com as cenas do disco
1200 duplo aqui analisado. Segundo Beazley, a pintura dessa última "bobina" de fundo branco é uma das obras do Pintor de Pentesiléia[219] e mostra "Zéfiro e *Hyakinthos"*

[218] De acordo com as medições publicadas no catálogo da exposição *Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases at the Getty Villa* (disponível em http://www.getty.edu/art/exhibitions /colors_clay/homepage.html, acesso em 1 de janeiro de 2007, 11:11:02), no. 73, cat. 61.

[219] Número 28.167 do Museu Metropolitano de Nova Iorque, uma das duas "bobinas" que o atribuidor reconhece como obra deste artista (BEAZLEY 1963, p. 890, no. 176), objeto procedente das proximidades de Atenas e considerado também por Diepolder como uma das obras do mesmo pintor (DIEPOLDER 1936, prancha 19).

de um lado, e "a *Níke* e um garoto vencedor" do outro (imagem desta última cena nas figuras 87 e 88)[220].

Faz-se notar que os lábios proeminentes, o desenho da musculatura de braços e pernas, e os dedos alongados caracterizam tanto a *Níke* e o jovem "vencedor", quanto as figuras do disco duplo atribuído ao Pintor de Pistóxenos (figuras 83 e 84).

O posicionamento do corpo do jovem atribuído ao Pintor de Pentesiléia é muito próximo do visto no Peleu do Pintor de Pistóxenos e esta semelhança é ainda
1210 maior quando observamos as pernas destes figurados (desenhadas em pormenor nas figuras 89 e 90).

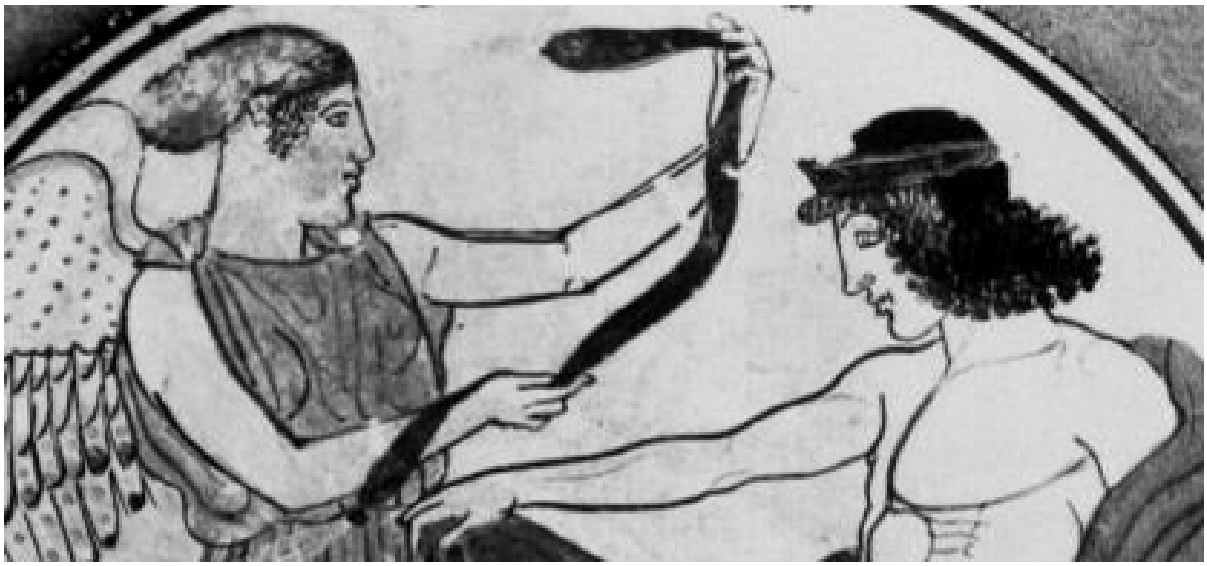
Há o mesmo aproveitamento da delimitação da área figurada como linha de base das figuras, similar traçado da musculatura em verniz diluído e contorno dos corpos especialmente identificados nas panturrilhas e no calcanhar do pé direito.

Mas também nas pernas estão algumas das evidentes diferenças entre estas figuras: a prega que se prolonga no exterior do pé esquerdo do vencedor (a seguir, figuras 87 e 89), não terá paralelos dentre as pinturas atribuídas ao pintor de Pistóxenos; os maléolos pintados em linha revolta, com acúmulo de tinta, nada se assemelham aos pequenos traços ligeiramente angulosos que se pode ver nos
1220 quatro tornozelos preservados no disco duplo do Museu de Atenas e também em ao menos três dos tornozelos pintados no esquifo de Caere em Schwerin[221] (pormenores nas figuras 86 e 90 acima e na figura 91, mais abaixo).

---

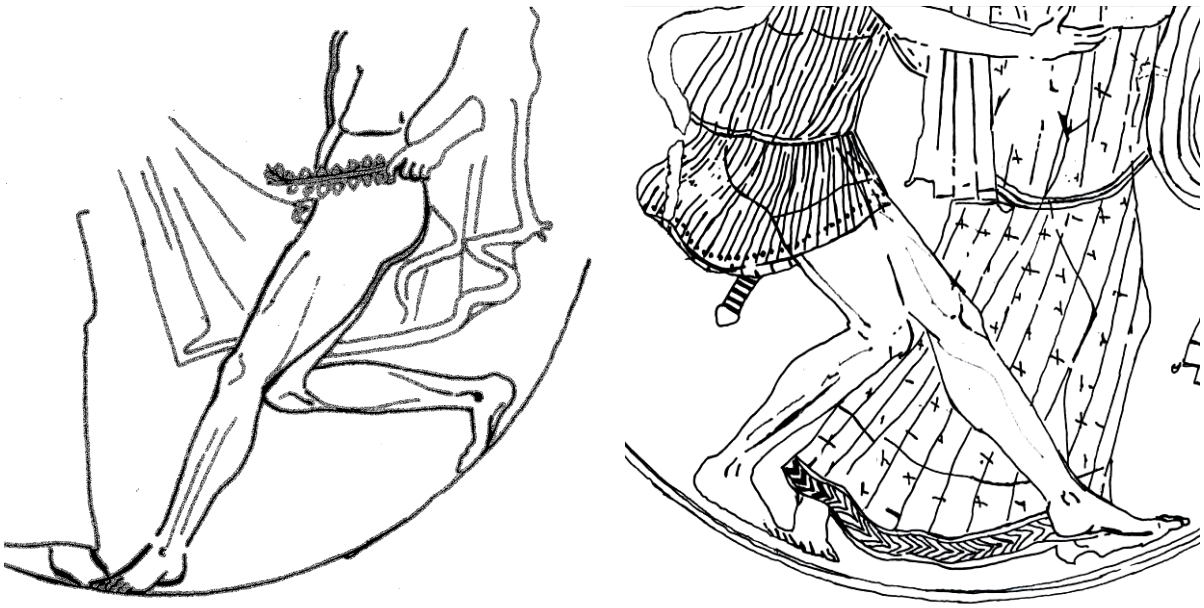
[220] A figuração de Zéfiro poderia ser entendida como uma referência ao uso do objeto como *'Ílynx*; há em Ovídio a indicação de que o vento Zéfiro teria caído de amores pela ninfa Clóris e então a teria "possuído, raptado, e finalmente casado com ela". As cenas pintadas na peça são outras e convém observar que em 2006, ao publicar o objeto no catálogo de uma exposição, Beth Cohen evitou interpretar tais figuras e descreveu a peça como um "disco duplo com figuras aladas e jovens" (*"Double-Disk with Winged Figures and Youths*" in COHEN, B., **The Colours of Clay, Special Techniques in Atheneian Vases.** Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006, p. 220, no. 61). Esta última descrição parece mais prudente e adequada, mesmo porque as inscrições de ambos os lados da peça não são os nomes dos figurados, repetem a frase *ho país kalós*, recorrente na cerâmica atribuída ao Pintor de Pentesiléia. O único atributo de Zéfiro pintado na peça são as asas.

[221] Página 113 deste capítulo II, linhas 631 e seguintes e figuras correspondentes.



Figuras 87 e 88: vista e pormenor do disco duplo de figuras policromas sobre fundo branco atribuído ao Pintor de Pentesiléia oriundo das proximidades de Atenas (BEAZLEY 1963, p. 890, no. 175). *Metropolitan Museum of Art,* Nova Iorque, número 28.167. Respectivamente, fig. 69 de RICHTER 1958; *Beazley Archive,* pormenor de fotografia do vaso número 211738. "Figuras aladas e jovens" (COHEN 2006, p. 220) em ambos os discos. 12, 8 cm de diâmetro (disco apresentado acima) e 12, 3 cm de diâmetro estimado (disco oposto a este, fragmentário). 460 e 450 a.C. (COHEN 2006, número 61).

1230



Figuras 89 e 90: Desenhos de pormenor dos discos duplo atribuídos aos Pintores de Pentesiléia e de Pistóxenos. Exemplares número 28.167 do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque (à esquerda), e 2192 do Museu Nacional de Atenas (ver figuras 87 e 83). Desenho da figura 89 a partir de fotografias de RICHTER, 1958; ROBERTSON 1992; e do *Beazley Archive* (vaso número 211738).

Quando cotejamos os pés direitos de Héracles e Nereu (pormenor na figura a seguir) com os pés do jovem Héracles do esquifo de Schwerin (figura 51, página 113 deste capítulo II), encontramos evidente similaridade e repetição de elementos, tais como o aspecto rombudo do calcanhar, o hálux ligeiramente projetado para cima e o maléolo pintado em dois traços curvos. Estas são características que o disco duplo
1240 do pintor de Pentesiléia não parece acompanhar.

O panejamento pintado no disco duplo do Museu Nacional de Atenas também foi tratado de modo semelhante ao visto no esquifo do Museu Estatal de Schwerin[222]. A ponta do manto pendente da mão de Tétis (figura 83, acima) é obviamente análoga ao rígido manto pendente do colo de Linos (pormenor na figura 49 deste capítulo II)[223]. Assim como no esquifo, o pintor reservou a figuração de pontas de pano com caimento não enrijecido à face contraposta: o manto que cobre a cintura de Nereu deixa pender uma pequena ponta (visível em pormenor nas figuras 78 e 85, acima) cujo traçado não difere daquele visto nas vestimentas do

[222] Página 112, linha 622 e seguintes.

[223] O pintor repete inclusive os pequenos adendos nas extremidades destes mantos (arremates? Nós?), também vistos no manto de Íficles (pormenor na figura 50).

Héracles e da Geropso do esquifo (pormenores nas figuras 51 e 52 deste capítulo
1250 II), senão pela direção.

Por sua vez, o manto purpúreo desfraldado pelo jovem do disco duplo atribuído ao Pintor de Pentesiléia (figura 87, acima) não parece mostrar nada semelhante a estas duas configurações de pontas de pano.

Figuras 91: fotografia de pormenor das figuras de Nereu e Héracles no disco duplo número 2192 do Museu Nacional de Atenas.

Antes mesmo da obra do atribuidor sobre os vasos gregos em museus estadunidenses, e muito antes das listas exaustivas de pintores vasculares antigos, Mary Hamilton Swindler publicou um artigo sobre o "Mestre de Pentesileia"[224]

[224] SWINDLER 1915.

objetivado por Furtwängler em 1904[225]. Em época alheia à divisão da obra deste pintor em duas[226] e, portanto, à necessidade de postular tal divisão, Swindler propôs alguns "detalhes do estilo encontrado na obra do Mestre" que podem ajudar a apreciação e a distinção aqui propostas:

> *"If we examine details of style found in the works of the Penthesilea Master, they are roughly as follows: the eye is of the developed transitional type, mostly without the stroke over the upper lid; rarely, the circle with the round dot is found, as in the New York cotyle[227]. The nostril is rendered by a single oblique line, straight or slightly curved and protruding in character. Even in his best examples the artist scarcely escapes these mannerisms in the rendering of nostril and lip. Ears are done in various ways – in the fashion the letter C, upright or again inverted: at time they are rendered with a smaller c within, and with even more complicated details. Not only single details, but also the general shape of the head is individual in our master, and the characteristic profile is without relief lines. Hair is rendered by a dilute wash. Usually it is curly at the ends and about the face. Often it is long and drawn close together on the back below the neck without a band, as Apollo's on the Tityos vase and that of youths on the exterior of the Penthesilea cylix[228],[229].*

[225] FURTWÄNGLER; REICHHOLD 1904, p. 31 a 35.

[226] Ver linhas 83 a 102 deste capítulo II, p. 85-86.

[227] Inventário 06.1079 do Museu Metropolitano de Nova Iorque (SWINDLER 1915, p. 411-412, fig.6-7; BEAZLEY 1963, p. 889, no. 159). O exemplar apresenta a figuração de jovens guerreiros em clâmides e quitoniscos.

[228] Respectivamente, os números 2689 e 2688 do Museu *Antiker Kleinkunst* de Munique, Alemanha, ambos provenientes de Vulci, Itália e exaustivamente publicados (BEAZLEY 1963, p. 879, nos. 2 e 1; DIEPOLDER 1936, pranchas 16, 17 e 18 & 12, 13, 15; ARIAS 1962, p. 351 a 352; VILLARD 1969, p. 244 e seguintes, figuras 275 a 277; PROST 1997, p. 37 e seguintes).

A julgar pelos discos duplos aqui apresentados, algumas das descrições de Swindler parecem ser, em parte, compartilhadas pelos dois pintores e, em parte, um diferencial entre seus modos de figurar. O cabelo longo e encaracolado junto ao pescoço (ver exemplo no pormenor da figura 88) não é característico das figuras atribuídas ao Pintor de Pistóxenos, mas o emprego de pigmento diluído na pintura dos cabelos pode ser visto no disco duplo de Tétis e Nereu: quando tal pintura é comparada a outros traços de verniz contra a luz, vê-se que ali não se firmaram
1290 saliências (talvez se possa ver nas figuras 92 e 95, a seguir).

Os cachos de Tétis (figura 97) foram pontilhados e são, portanto, uma exceção; possivelmente, a figura de Íficles no esquifo do museu de Schwerin teve os cachos pintados de modo análogo[230].

O castanho diluído[231] é de uso extensivo na cena de Nereu e Héracles, na vestimenta e na musculatura do herói, no cabelo e na barba da divindade (figura 84, acima). Traços diluídos revelam com clareza o sentido em que foram pintados[232] e, por isso, podem ser de grande relevância às atribuições.

---

[229] "Se examinarmos os detalhes do estilo encontrado nos trabalhos do mestre de Penthesilea, eles serão aproximadamente como se segue: o olho é do tipo transicional desenvolvido, a maioria deles sem a pincelada sobre a pálpebra superior; raramente, o círculo com o ponto redondo é encontrado, como na côtila de Nova Iorque. A narina é feita por uma única linha obliqua, reta ou ligeiramente curvada, de caráter saliente. Mesmo em seus melhores exemplos o artista dificilmente escapa destes maneirismos na feitura da narina e do lábio. As orelhas são feitas de várias maneiras – no aspecto da letra C, verticalmente ou revertida: por vezes são apresentadas com um c menor dentro, e com detalhes ainda mais complicados. Não somente os detalhes singulares, mas também a forma geral da cabeça é individual em nosso mestre, e o perfil característico é sem linhas do relevo. O cabelo é feito de uma aguada diluída. Geralmente é cacheado nas extremidades e sobre a face. Frequentemente é desenhado longo ao final e junto da parte traseira abaixo do pescoço, sem uma faixa, como no Apollo do vaso de Títios e nos jovens do exterior do cálice de Pentesiléia" (SWINDLER 1915, p. 416; ver as duas notas acima, acerca dos vasos citados pela autora).

[230] A julgar pela fotografia publicada em 1972, na prancha 28 do *Corpus Vasorum Antiquorum,* aqui reproduzida em pormenor na página 122, figura 68.

[231]Ver nota 136, p. 119 deste capítulo II.

[232] Exemplos podem ser observados nas fotografias 83, 86 e 91, acima; e 94 e 99, abaixo, para as linhas de anatomia.

A barba castanha de Nereu, traçada de baixo para cima, não apresenta o brilho que, segundo Maybaum, caracteriza a barba de Linos[233] e toda a face do "velho oráculo do mar" difere da imagem do professor de música em muitos aspectos. Contrariamente, as orelhas em verniz espesso destes figurados podem ter sido traçadas em movimentos símiles, uma vez que redundaram em traços muitíssimo semelhantes (cotejar as figuras 66 e 67 deste capítulo II às figuras 94 e 95 abaixo).

A figuração do disco duplo atribuído ao Pintor de Pistóxenos apresenta muitos traços finos que nem sempre revelam com clareza a direção em que foram pintados e há também alguma perda de pintura. Um e outra ocorrem nas narinas, dentre as quais a única que ainda mostra vestígios de sua pintura é de Tétis (pormenor abaixo, figura 96), o que torna temerária qualquer aproximação com as descrições de Swindler. Mas, o que esta autora afirma acerca dos lábios e dos olhos pode ser visto na figuração deste objeto, explicitamente, e também no esquifo de Schwerin, com alguma reserva.

Sob luz rasante ou obliqua, é possível inferir algumas direções dos traços do disco duplo. Por não terem sofrido a sobreposição do verniz aplicado sobre o fundo negro, como ocorre com o contorno dos rostos perfilados, e por terem sido traçadas com o pincel embebido de muita tinta, as orelhas se fazem particularmente convidativas a este tipo de observação.

Pormenores fotográficos das orelhas de três dos quatro figurados da peça[234] são apresentados abaixo e em nenhum deles o formato da orelha se resume ao desenho de uma letra c.

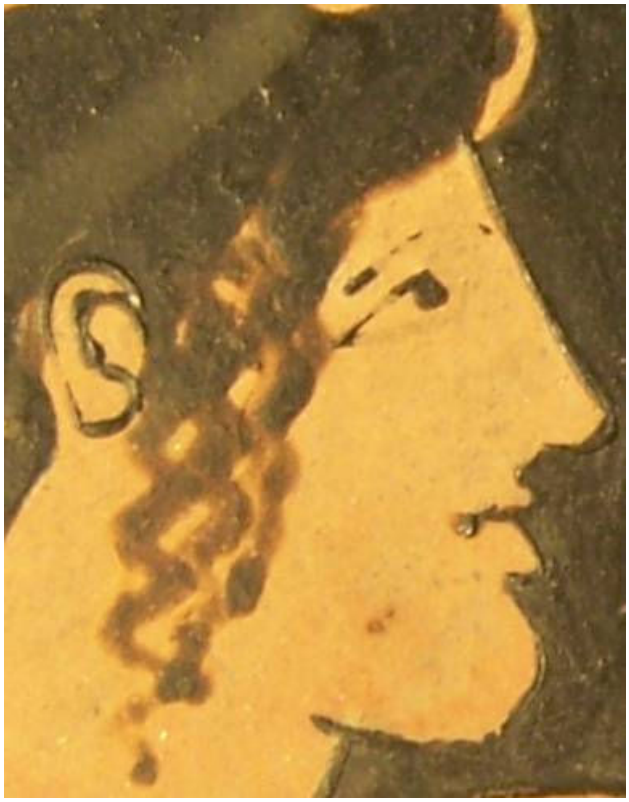
A orelha de Peleu (figuras 92 e 93) é a única das três que, mesmo sob luz rasante, não mostra claramente a direção dos traços; é provável que resulte de um traçado semelhante àquele percebido na orelha de Nereu (indicado por setas vermelhas na figura 95), o que faria desta orelha uma variante daquela que veríamos pintada também na figura de Linos, em Schwerin[235].

---

[233] MAYBAUM 1912, p. 38. Ver página 125 deste capítulo II, linhas 814 e seguintes.

[234] A orelha do Héracles deste disco duplo, assim como parte de seu olho e talvez também a sua narina, não se preservaram.

[235] Figuras 66 e 67 deste capítulo II.



Figuras 92, 93, 94 e 95: fotografias e desenho de pormenores das figuras de Peleu (acima) e Nereu (abaixo) no disco duplo número 2192 do Museu Nacional de Atenas. Setas em vermelho indicam a direção dos traços da orelha de Nereu na figura 95.

Tétis mostra uma orelha muito diferente das demais. Se bem observadas as direções dos traços, foi delineada em três curvas de semelhante espessura, duas para a hélice e uma para o lobo, todas elas partindo do lado da têmpora[236] (ver indicação em vermelho na figura 97). O aspecto final desta orelha se assemelha a uma letra **β** pois o lobo se faz quase tão grande quanto a hélice.

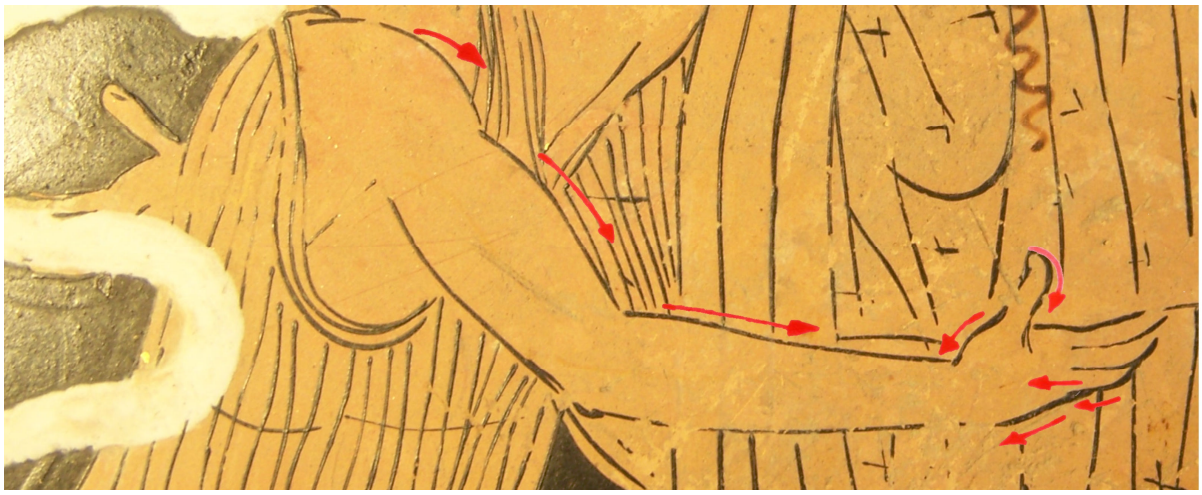
Figuras 96 e 97: fotografias da figura de Tétis no disco duplo número 2192 do Museu Nacional de Atenas. Setas em vermelho indicam a direção dos traços da orelha de Tétis na figura 97.

Outro pormenor no qual podemos inferir a direção do desenho é o braço de Peleu sobre o corpo de Tétis (indicada nas setas em vermelho da figura abaixo), mas o traçado ali observado não é tão explícito quanto aquele apontado nas orelhas de Nereu e Tétis.

A indicação de direção para a linha do polegar de Peleu, por exemplo, foi anotada nos desenhos a mão livre que fiz diante do exemplar, mas em qualquer uma das fotografias parece muito duvidosa (ver figura abaixo). Os outros dedos da mão, possivelmente traçados do extremo para a palma, possivelmente

[236] Lóbulo traçado em sentido inverso do observado na orelha de Nereu.

correspondem ao traçado da mão esquerda de Tétis e parecem muito menos duvidosos.



Figuras 98: fotografias de pormenores das figuras enlaçadas de Peleu e Tétis. Disco duplo número 2192 do Museu Nacional de Atenas. Setas em vermelho indicam a possível direção dos traços do braço de Peleu.

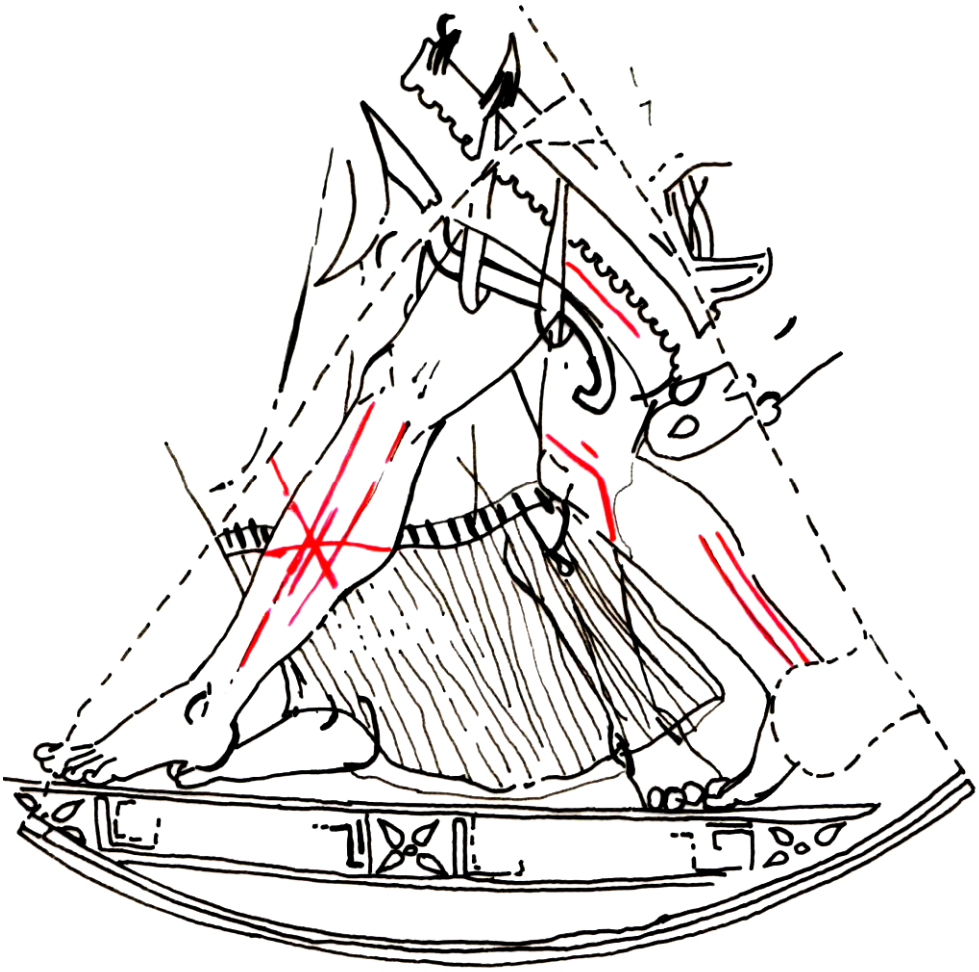
Uma particularidade deste exemplar é a escassez de linhas incisas de esboço. Não pudemos observar linhas de esboço no disco duplo de Nereu e Tétis, senão no menor de seus fragmentos, sobre o qual está parte das figuras de Héracles e Nereu[237] (desenho apresentado na figura abaixo).

Os esboços observados nesta porção do disco são apenas aqueles que não foram sobrepostos pela pintura e que se evidenciam dentre arranhaduras e raspaduras, pela agudeza com a qual foram traçados. Há três feitios de esboço inciso que se pode notar (todos indicados em vermelho no desenho da figura abaixo): 1- o traço acima do arco de Héracles, possivelmente a delimitação do bornal junto à vestimenta do herói, cujo tamanho foi ampliado na aplicação do verniz; 2- os traços retilíneos ao longo das pernas de Héracles, mais distanciados na porção central do lado interno da perna direita, e mais aproximados e alinhados à panturrilha na parte externa da esquerda; 3- os traços das pernas de Nereu e de seu manto, quando sobrepostos.

A partir deste último aspecto, assim como da posição repetida das pernas, que na figura de Tétis a vestimenta transparece, talvez seja possível considerar que

[237] Não foi possível conjecturar acerca desta particularidade de parte da superfície do disco; se o artista esboçou somente esta parte da cena ou se este fragmento foi preservado em condições diferentes do restante da peça.

os corpos de Nereu e Tétis possam ter sido "estruturados pelo contorno de partes de um mesmo corpo"[238]. Martin Boss entendeu deste modo as figuras de uma jovem
1370 desnuda e de uma mênade vestida, em duas ânforas de formatos diferentes, ambas atribuídas ao Pintor de Cleófrades[239]. Para o pintor do disco duplo 2192 do Museu Nacional de Atenas, o estudo dos esboços permite perceber de antemão que, mesmo quando se fez cobrir o figurado, sob um copioso e estruturante contorno do corpo foi concebida a sua figura.



Figuras 99: desenho de pormenor das figuras de Héracles e Nereu no disco duplo número 2192 do Museu Nacional de Atenas (um dos fragmentos hora reajustado aos demais). Em vermelho estão indicadas as linhas incisas de esboço preliminar observadas. Em pontilhado, os limites do fragmento.

[238] BOSS 1997, p. 348.

[239] Respectivamente, inventários L 507 do Museu Martin-von-Wagner de Würzburg; 2344 do *Antikensammlung* de Munique (BOSS 1997, p. 348, figuras 9 e 10).

Mulheres em píxides e lécitos de figuras vermelhas.

As abreviadas identificações iconográficas que acompanham a menção a cada vaso nas listas beazleyanas não diferenciam figuras femininas tanto quanto apresentam as figuras masculinas a partir de sua dessemelhança.

Se por um lado, Beazley descreveu o desenho de olhos, narinas e clavículas em alguns de seus primeiros textos, sem se preocupar em diferenciar os olhos de mulher dos olhos de homem (o que permite entender que sua análise de pormenor teria sido alheia a isso); por outro, uma ou mais figuras femininas, sem atributos míticos ou rituais evidentes, motivaram muitas vezes uma identificação simples por demais: "*woman*" ou "*women*"[240]. O mesmo não ocorreu com figuras masculinas, separadas ao menos entre "*boy*" (garoto), "*younth*" (jovem imberbe), "*man*" (homem barbado) e "*old*" (homem com cabelos e barbas encanecidos), quando pintadas em circunstâncias parecidas.

Com maior freqüência, os homens figurados são reconhecidos pelo atribuidor também em sua atividade, por meio da vestimenta, da parafernália ou do movimento[241]. Assim, foram imputadas a uma grande série de homens figurados as identificações de "*cavalryman*" (cavaleiro), "*warrior*" e "*mounted warrior*" (guerreiro e guerreiro montado); ou ainda de "*athletes*" (atletas) e "*hoplites*" (hoplitas)[242], enquanto as figuras femininas vestidas de himácio e quíton, toucadas com *sakkos*[243], ou coroadas com guirlandas e fitas, na ausência de elementos de cena que colaborem no seu entendimento, são apontadas, quando muito, num par de designações igualmente generalista: a "mistress" (senhora), quase sempre sentada,

---

[240] Dois dos inúmeros exemplos são: BEAZLEY 1942, p. 574, exteriores dos nos. 4 e 7 (abreviados respectivamente para "w." e "ww."); BEAZLEY 1963, p. 860, no. 3 e 861, no. 15.

[241] No sentido de "inclusão do movimento nas figuras (*rhythmós*)", um dos critérios de análise de obras figurativas antigas levantados por Rouveret e Schweitzer a partir de fontes do III século a.C., cuja cronologia foi confirmada por 112 epigramas descritivos atribuídos a Posidipo de Pella (ROUVERET 2006, p.19-21).

[242] Soldado armado tradicionalmente de elmo com crista, couraça, escudo, cnêmidas (também denominadas grevas), espada e lança. Acerca desta iconografia, ver o livro de Lissarrague sobre os guerreiros na imagética ática (LISSARRAGUE 1990) e, a seguir, o sub-capítulo desta tese acerca dos cálices de figuras vermelhas.

[243] Terminologia recorrente para a tradicional coifa volumosa (REILLY 1989; OAKLEY; SINOS 1993).

e uma “maid” (serviçal) que lhe afronta, de pé, portando-lhe uma cesta ou uma caixa, na maioria das vezes.

Dentre os vasos atribuídos ao Pintor de Pistóxenos ou à sua maneira nas listas inglesas de 1942 e 1963, píxides e lécitos não são suportes de qualquer das distintas figuras masculinas. Quase todos os vasos destes formatos foram atribuídos “à maneira” e não ao próprio pintor, a maioria deles só encontrou lugar nas listas inglesas após dúvidas e reclassificações.

A píxide da Biblioteca Real de Bruxelas[244] com a imagem de mulheres no bojo e de lebres na tampa (desenhos e pormenores fotográficos a seguir) é a única
1410 destas peças que persistiu atribuída ao próprio pintor desde as listas alemãs de 1925. Acerca daqueles vasos que teve chance de estudar muitas vezes, como a píxide e o lécito do Museu *Ashmolean* **[48; 49]**, o atribuidor chegou a conjecturar: “deve ser do próprio pintor”[245]; “talvez um trabalho ligeiro de sua própria mão”[246], mas não os retirou da categoria imprecisa a atribuição.

Segundo Robert Cook, os vasos que atualmente chamamos de píxides eram usados somente por mulheres na Antigüidade, para guardar “cosméticos e bugigangas”[247]. Estavam ligados, portanto, à toalete feminina[248], um uso presumido tanto do formato, quanto da figuração.

Sempre modeladas em reduzidas dimensões[249], e caracterizadas por
1420 apresentarem fundo plano e tampa, as píxides foram nomeadas a partir do termo antigo πυξίς, traduzível para caixa ou estojo e aqui proposto segundo a vernaculização brasileira[250]. As formas cerâmicas de píxide são variadas,

---

[244] Em 1919, no gabinete real de numismática daquele país, segundo Hoppin (1919, p. 174).

[245] *“May be by the painter himself”* (BEAZLEY 1963, p. 864, número 15; reafirmado por CATLING; ROBERTSON 1966, citado entre as linhas 1520 a 1535 deste capítulo II).

[246] “*Manner of the Pistoxenos painter, perhaps a slight work from his own hand*” (BEAZLEY 1927a, p. 29, número 10).

[247] COOK 1997, p. 223.

[248] Tal uso é evidentemente hipotético (REILLY 1989, p. 414).

[249] Aproximadamente “10 cm máximos” (COOK 1997, p. 223).

[250] Ver o último parágrafo da nota 6 da introdução denta tese, p. 3.

apresentam-se com bojo rombudo ou côncavo, de acordo com os seus respectivos modelos, que se acredita terem sido de madeira[251] e de fibra vegetal (cestaria)[252].

Figuras descritas por Beazley apenas como "mulheres" ornam a grande maioria das píxides atribuídas a qualquer pintor de figuras vermelhas e há a presença do par "mistress and maid" também em vasos deste formato[253].

São muito raras as peças que trazem iconografias alternativas, como a figura solitária de um *komasta* numa píxide do final do sexto século a.C.[254], ou de um "sátiro caçando" num vaso proveniente de Orvieto[255], ambas em figuras vermelhas. Nestes dois contra-exemplos, a figura foi feita sobre a tampa discóide e o bojo não suportou figuração.

A píxide da biblioteca de Bruxelas recebeu na tampa a pintura de cinco lebres em diversas posições (uma das quais com a face em três quartos) e de dois galhos, árvores ou arbustos secos (ver figura a seguir); a linha do bordo serve de base da composição axial. No bojo recôncavo, a faixa figurada que se estende por toda a largura da peça mostra uma cena ininterrupta de seis mulheres sentadas, portando diferentes objetos e dispostas de variados modos; há um cálato (cesto de boca mais larga que o fundo) e a parafernália de fiar e tecer (rocas, novelos); bem como de ornamentação (espelho, guirlanda de ramos); uma coluna e a inscrição *Mekakles 'epoíesen.*

Em 1919, Josef Hoppin apresentou este pequeno vaso como obra de um "pintor miniaturista do início do quinto século [a.C.]"[256] a quem ele associa outras duas píxides[257], embora a atribuição das três peças a um mesmo artista não fosse "geralmente aceita"[258].

---

[251] COOK 1997, p. 223; BOARDMAN 2001, p. 261.

[252] Formas do dito período geométrico (BOARDMAN 2001, p. 262).

[253] Por exemplo, numa píxide proveniente de Atenas, atribuída ao Pintor de *Splanchnopt* (BEAZLEY 1963, p. 917, número 199).

[254] Inventário 1710 do Museu Nacional de Atenas (BOARDMAN 2001, figura 291).

[255] Inventário 573 da Coleção Faina de Orvieto (BEAZLEY 1963, p. 984, número 1).

[256] HOPPIN 1919, p. 174.

[257] Ambas do Museu Britânico, inventários E772 e E773.

[258] HOPPIN 1919, p. 174. Segundo o próprio autor, os dois outros vasos listados junto a este (p. 176) só foram assim apresentados porque não foram atribuídos a nenhum outro pintor.

Beazley veio a atribuir estas duas outras píxides ao mesmo pintor: Dúris[259] e, a partir de então, qualquer aproximação atributiva entre estes exemplares e a píxide que se encontra em Bruxelas foi tão esquecida pelos especialistas, quanto a própria identificação do "miniaturista", desafortunadamente nomeado "Megakles" em referência a uma inscrição que, segundo Beazley, foi repintada na Modernidade[260].

Figura 100: fotografia dos Arquivos Beazley (www.beazley.ox.ac.uk, vaso número 211359). "lebres e galhos" na tampa da píxide ática número 9 da Biblioteca Real de Bruxelas, Bélgica. Proveniente da Ática, datado entre 475 e 425 a.C.

Hoppin ilustrou a apresentação da "píxide de Megacles" em dois desenhos: uma vista da tampa e uma faixa estendida com as figuras do bojo, marcando os "extremos" ao meio da coluna (ver reprodução a seguir).

A vista resultante em tal faixa é evidentemente artificiosa e seu recorte, necessariamente arbitrário. A observação do objeto não permite vislumbrar tantas figuras ao mesmo tempo, e a apresentação de um grande quadro emoldurado por "meias colunas" resulta uma invenção moderna.

O diâmetro de apenas oito centímetros e meio proporciona a visada de aproximadamente duas figuras por vez, e o bojo da peça parece destinar-se à contemplação em giro, à manipulação[261].

---

[259] BEAZLEY 1963, p. 805, número 89; p. 806, número 90.

[260] Ver linhas 725 a 728 do capítulo I desta tese e também BEAZLEY 1942, p. 576, número 18.

[261] Embora não se mostre análoga, tal circularidade é semelhante àquela observada por Frontisi-Ducroux na pequena série de lécitos de figuras negras com cena de mulheres dançando no bojo (FRONTISI-DUCROUX 1987, p. 94).

Excetuando pequena variação do penteado e das fitas nos cabelos (por exemplo, no cotejo entre os pormenores apresentados nas figuras 103 e 106), as mulheres pintadas na píxide estão trajadas de forma análoga, com o tradicional conjunto de quíton e himácio[262] e também com braceletes (pormenores nas figuras 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110), pintados talvez em cores adicionadas. Quando aparentes, os seios são marcados em traços espessos de verniz negro (figuras 105 e 106).

1470 103 104 105 106 107 108 109 110 111

Figuras 101 e 102: desenhos da página 175 de HOPPIN 1919. Píxide ática de figuras vermelhas então atribuída a "Megakles" por meio de inscrição. "Mulheres" e "lebres" na tampa. Abaixo, numeração da posição de cada um dos pormenores apresentados nas nove figuras a seguir.

A cena cíclica estaria situada num "espaço construído", assim indicado na coluna[263]; o que faz supor que a temática estivesse relacionada ao cotidiano da

[262] Os quítons em pregras retilíneas e estreitas; os himácios em pregas mais espaçadas e curvas.

[263] François Lissarrague (1990, p. 221, nota 109) reconheceu na figuração de colunas um sentido simbólico: *"La colonne fonctionne dans ces images comme un signe indiquant un espace construit. Isolée, elle ne décrit pas un portique ou une entrée mais marque un passage"* ("A coluna funciona nestas imagens como um signo indicando um espaço construído. Isolada, ela não descreve um pórtico ou uma entrada, mas marca uma passagem").

tradicional casa familiar (*oikos*)[264], o domínio da mulher, lugar de conotação feminina para os gregos antigos[265].

103

104

105

106

107

108

109

110

111

Figuras 103 a 111 (pormenores do bojo desenhado em faixa contínua na figura 102): fotografias dos Arquivos Beazley (<www.beazley.ox.ac.uk>, vaso número 211359) parcialmente reproduzidas. "Mulheres" sentadas e parafernália. Inscrição *Mekakles 'epoíesen* **parcialmente apresentada na figura 106. Píxide ática de figuras vermelhas datada entre 475 e 425 a.C., proveniente da Ática.**

[264] Que não se define somente pelo espaço físico, mas também pelo "grupo humano que nela reside" ou pelas "figuras do *oikos* – mulheres e velhos" (VERNANT 1990, p. 156; LISSARRAGUE 1990, p. 229, respectivamente).

[265] VERNANT 1990, p. 157.

Uma das figuras parece fazer malabarismos (figura 107) e dentre as demais, há algumas que remetem às atividades que se convencionou chamar de "produção feminina doméstica"[266]. O pintor cuidou de variar as disposições e os elementos ao apresentar as figuras em pares que se afrontam, mas duas das figuras (pormenores 107 e 108; 110 e 111) só se diferenciam na posição dos braços e nos objetos que têm nas mãos.

O panejamento pendente do colo destas duas figuras é idêntico (ver figuras 108 e 111 acima) e talvez possa significar um modo intermediário àqueles vistos na oposição das cenas dos dois primeiros exemplares listados pelo atribuidor em 1925[267]: se por um lado, o panejamento figurado na píxide não se evidenciou tão sinuoso quanto o manto de Geropso (figuras 48 e 52 deste capítulo II), por outro, não mostra a rigidez dos mantos de Línos e Íficles[268], no mesmo exemplar (pormenores nas figuras 49 e 50), e de Tétis no disco duplo do Museu de Atenas (figuras 76 e 83).

Apenas uma das figuradas do bojo da píxide foi disposta em frontalidade (figura 105), mas ela volta a mão direita (figura 104) e o rosto para a mulher perfilada que também lhe estende a mão (figura 103). Ambas aparecem pinçando algo (ver figura 104; folha? Lã?).

As mãos das figuras desta pequena peça se caracterizam por dedos finos e alongados, quase sempre dobrados com sutileza, em posição de pinçar. A tênar só parece ter sido pintada na mão que segura o espelho (figura 110), as demais linhas alongadas sobre a palma (nos pormenores 104, 106 e 107) seriam correspondentes ao traçado do hipotênar[269], pois se ligam ao dedo mínimo. Este desenho das mãos em nada se parece com o que vemos no esquifo de Schwerin e no disco duplo de Atenas e, talvez, o disco duplo de fundo branco atribuído ao Pintor de Pentesiléia (aqui apresentado nas figuras 87 e 88) suporte mãos muito mais semelhantes a estas.

---

[266] REILLY 1989, p. 413.

[267] Aqui considerados entre as páginas 101 e 157 deste capítulo II.

[268] Comentários entre as linhas 619 e 632 deste capítulo II.

[269] "Uma projeção oblonga (alongada), que contorna o bordo cubital (interno) da mão, *eminência hipotenar*" (BEAUNIS; BOUCHARD 1894, p. 966, observações entre parênteses e tradução de minha responsabilidade).

Se forem comparadas as mãos apresentadas no pormenor da figura 104, acima, com as mãos da *Níke* atribuída ao pintor de Pentesiléia (pormenor na figura 88), possivelmente não se verá nenhuma diferença relevante.

Os olhos e demais particularidades do rosto, por sua vez, parecem corresponder àquilo que vemos nas figuras de Íficles e Tétis atribuídas ao Pintor de Pistóxenos (a cabeça da mulher que se vê no pormenor 109 acima, por exemplo, parece repetir cada um dos pormenores da cabeça da Tétis do disco duplo).

Tais particularidades e também a porção do vaso que foi figurada, a parafernália da cena e a disposição da maioria das figuras se repetem numa outra píxide de figuras vermelhas com o dobro da altura deste exemplar[270]. Esta segunda peça foi adquirida pelo Museu *Ashmolean* de Oxford no ano de 1965, era um dos 45 vasos cerâmicos da coleção de antiguidades do capitão E. G. Spenser-Churchill, até então mantida no parque *Northwick*, imediações de Londres.

A píxide de Spenser-Churchill apresenta figuras de mulheres no bojo que o atribuidor havia reconhecido dentre os vasos "à maneira do Pintor de Pistóxenos"[271] em 1942. Nas listas de 1963 esta atribuição foi ligeiramente reconsiderada: o atribuidor acrescentou que "talvez [fosse] do próprio pintor"[272].

Três anos depois, a peça foi reapresentada numa nota acerca da compra da coleção. Nos comentários ao objeto, Robertson não deixou de enfatizar a heterogeneidade do conjunto dos vasos atribuídos ao pintor:

> *"Attic red-figure pyxis (toilet-box) with lid (decorated with palmettes) (Figs.45, 48). H. O.I26. Put together from fragments. Cat. No.79, pl.XV; Beazley ARV2 864, manner of the Pistoxenos Painter No.15 ('May be by the painter himself'). Work and play in the women's quarters: a woman sits spinning while a girl holds out a basket for the wool. Behind the spinner (not illustrated) another sits frontally, a basket beside her, holding an empty distaff and spindle in her left hand, her right held out for someone*

[270] 12,6 cm (CATLING; ROBERTSON 1966, p. 201). A tampa de borda rombuda inteiramente preservada colabora para uma medição tão díspar.

[271] BEAZLEY 1942, p. 577, número 11.

[272] *"May be by the painter himself"* (BEAZLEY 1963, p. 864, número 15).

> *to bring her wool. The circle is completed by another pair: a woman sits juggling with three fruits while another sits watching. The Pistoxenos Painter, called after a potter with whom he collaborated, was a leading figure of the early classical period, probably active through the second quarter of the fifth century. He worked largely in red-figure on cups and small vases, but his masterpieces are cup-interiors with the design in outline and colour-wash on a white ground (Aphrodite on a goose, in the British Museum)"*[273].

1550 Além da figuração da tampa em palmetas, há uma série importante de diferenças entre este exemplar e a píxide de Bruxelas: uma das figuradas está em pé (figura 112) e estende um cálato à figura que lhe afronta. Esta, por sua vez, ergue um fuso com a maçaroca já feita, enquanto acena com a mão esquerda (pormenor na figura 114); a figurada que "faz malabarismos com três frutas"[274] (figura 113) não deixa pender panejamento semelhante àquele que vimos nos pormenores das figuras 108 e 111, e aquela "que observa" o jogo com as "frutas" está emantada até a altura do pescoço (pormenor na figura 115), com fazenda de poucas pregas (fazenda espessa?).

---

[273] "Píxide de figuras vermelhas (caixa de toalete) com a tampa (decorada com palmetas) (Figs.45, 48). [Altura:] 0.126 [metros]. Remontado de fragmentos. Catálogo Número 79, prancha XV; Beazley ARV2 864, maneira do pintor de Pistóxenos, número 15 ("pode ser do próprio pintor"). Trabalho e jogo nos quartos das mulheres: uma mulher sentada fia enquanto uma menina leva para fora uma cesta para as lãs. Atrás da fiandeira (não ilustrada) outra se senta frontalmente, com uma cesta ao seu lado, segura uma roca vazia e um fuso em sua mão esquerda, sua direita aguarda que alguém lhe traga lãs. O círculo é terminado por um outro par: uma mulher sentada faz malabarismos com três frutas enquanto outra, sentada, presta atenção. O pintor de Pistóxenos, assim chamado a partir de um oleiro com quem colaborou, era uma das principais figuras do período proto-clássico, provavelmente ativa em torno do segundo quarto do quinto século. Trabalhou principalmente com figuras vermelhas em cálices e pequenos vasos, mas suas obras primas são interiores de cálice com o traçado de contorno e cores diluídas sobre fundo branco (Afrodite em um ganso, no Museu Britânico)" (CATLING; ROBERTSON 1966, p. 201). A referência a um catálogo ("Cat.", corresponde ao catálogo de uma exposição dos vasos comprados realizada no museu, em 1965).

[274] Se o que se vê nesta píxide são frutas, caberá esta identificação também para à "malabarista" da píxide da Biblioteca real de Bruxelas (pormenor da figura 107).

1560 **Figuras 112 e 113: fotografias de CATLING e ROBERTSON (1966): píxide de figuras vermelhas do *Ashmolean Museum* (inventário: 1965.130). Mulheres trabalhando e brincando. Altura: 12,6 cm. Datado do segundo quarto do V século a.C.**

Figuras 114, 115 e 116: pormenores fotográficos da píxide de figuras vermelhas número 1965.130 do *Ashmolean Museum* de Oxford (a partir de fotografias do *Beazley Archive,* vaso número 211377). "Mulheres sentadas"; nos pormenores 114 e 116, instrumentos de fiar. As figuras 114 e 115 são pormenores das

Quando se compara a figura frontalizada que, segundo Robertson (*opus citatum*), espera por mais lã (figura 116, logo acima), com a mulher pintada na mesma posição na píxide de Bruxelas (pormenor na figura 104), são perceptíveis algumas importantes diferenças: os dedos da figurada da píxide que se encontra em Oxford são menos alongados; há nela um contorno mais rígido das mãos e dos braços; e o contorno dos seios ali está ausente, ou fracamente delineado.

Os cálatos que as acompanham também não se assemelham. Aqueles pintados no exemplar do Museu *Ashmolean* apresentarão uma faixa de meandros simples (também chamados "chaves", figura 117) entre os traçados em linhas cruzadas e paralelas.

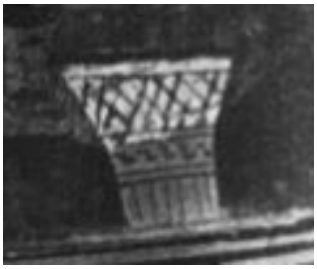


Figura 117: pormenor fotográfico da píxide de figuras vermelhas número 1965.130 do *Ashmolean Museum* de Oxford (a partir de fotografias do *Beazley Archive,* vaso número 211377). Cálato com faixa de meandros simples.

Três outras píxides, uma delas fragmentária, se encontravam inseridas na lista de "*Art des Pistoxenosmalers"*[275] publicada pelo atribuidor em 1925. Estes exemplares apresentavam cenas relacionadas ao casamento e eram todos pintados sobre fundo branco[276]. Acerca deles, o atribuidor alertou naquela publicação que se tratava de exemplares do pintor de um cálice de interior em fundo branco e exterior em figuras vermelhas[277]: "*Der Londoner Pandoraschale verwandt: drei Pyxiden von einer Hand*"[278]. Curiosamente, na publicação definitiva das listas e de seus adendos, estes vasos vieram a integrar a obra de três diferentes artistas, a saber, o Pintor de

[275] Aproximadamente correspondente à listas de "*manner of the Pistoxenos Painter"* publicadas por Beazley em 1942 e 1963, embora .

[276] Os exemplares do Museu Metropolitano de Nova Iorque (inventário 07.286.36) e do Museu Nacional de Atenas (fragmento "F 46" em 1925, ausente de publicações mais recentes) tiveram as iconografias reconhecidas como o julgamento de Paris (*"Parisurteil"*), enquanto a píxide do Museu Britânico (inventário D11) apresenta, segundo o atribuidor, uma cena de casamento (*"Hochzeit"*).

[277] Com a figura de pandora entre Efesto e Atena no interior e de uma possível cena de partida do guerreiro no exterior. Londres, Museu Britânico, inventário D4.

[278] "Análogo ao cálice de Pandora em Londres: três píxides da mesma mão" (BEAZLEY 1925, p. 261).

Tarquínia, integrante do "grupo do Pintor de Pistóxenos", e os Pintores de *Splanchnopt* e de Pentesiléia, classificados no mesmo ateliê[279].

Nenhuma píxide de fundo branco, inteira ou fragmentária, permaneceu atribuída ao Pintor de Pistóxenos ou à sua maneira após 1942. Tal revisão fundada, a rigor, na análise de pormenores pintados, talvez se explique em parte pela técnica: aos fundos brancos são reservadas as "obras primas" do pintor e vasos de figuras miniaturais, premidas em estreitas superfícies côncavas, não se enquadravam neste conjunto; por outro lado, talvez expliquem também pela temática: somente as píxides que não apresentavam figuras de homens permaneceram atribuídas a este pintor ou à sua maneira.

As imagens de "mulheres" ou de "senhoras e serviçais" também são as únicas que o pintor teria feito sobre vasos de uma forma eminentemente ática, destinada a conter óleos perfumados. Associados tradicionalmente ao uso funerário[280] e denominados lécitos a partir do grego λήκυθος[281], estes vasos podem ter tido outros usos, principalmente se considerarmos os exemplares de figuras vermelhas cujo fundo cerâmico e o verniz negro eram resistentes ao manuseio.

Os lécitos apontados a seguir apresentam-se em formato aproximadamente análogo[282] e compartilham, ou compartilharam, em algum momento, a mesma atribuição "à maneira do Pintor de Pistóxenos"[283].

Em 1942, Beazley listou quatro lécitos nesta categoria[284]. Entretanto, 21 anos depois, na segunda edição das mesmas listas, o atribuidor segregou dois destes vasos do conjunto e os imputou a um outro e mesmo artista: o "Pintor de *Nikon*"[285].

---

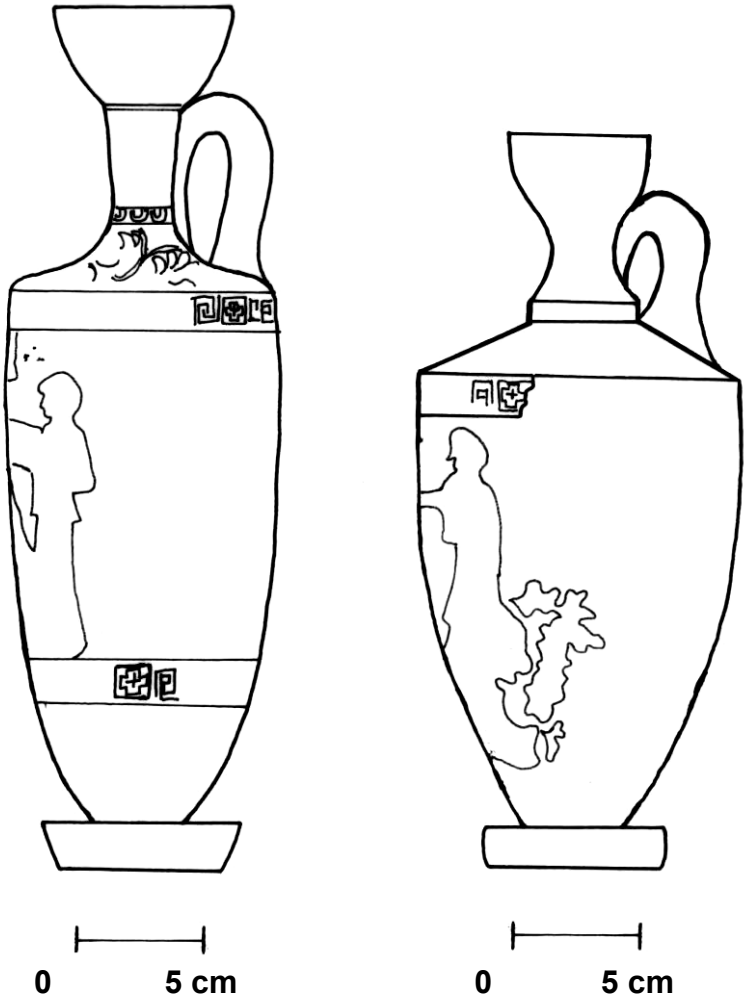
[279] BEAZLEY 1963, p. 869, número 55; p. 890, número 173; p. 899, número 146; BEAZLEY 1971, p. 426; p. 428; BURN; GLYNN 1982, p. 147; p. 148. Acerca das dúvidas do atribuidor no reconhecimento do Pintor de *Splanchnopt,* rever linhas 42 a 51 deste capítulo II, página 83.

[280] A partir do período no qual são datados os lécitos aqui considerados: *"In the second quarter of the 5th century B.C., certainly by midcentury, the Attic lekythos, especially in white ground, can be said to be a funerary vessel"* (REILLY 1989, p. 412).

[281] Incluído dentre os "frascos de perfume" (DEVAMBEZ 1944, p. 58), os lécitos são compostos de "um pé, uma pança alongada, um colo por vezes muito longo, com uma embocadura dilatada e uma alça vertical" (DEVAMBEZ 1944, p. 109).

[282] Descrito por Beazley como "the standard shape" (BEAZLEY 1963).

[283] BEAZLEY 1925, p. 261, no. 2, 3 e 4; BEAZLEY 1942, p. 576, nos. 7, 8, 9 e 10; BEAZLEY 1963, p. 864, no. 13, 13 *bis* e 14. Beazley não atribuiu lécitos ao próprio pintor.



Figuras 118 e 119: cotejo de desenhos dos lécitos áticos de figuras vermelhas, número 1496 (à esquerda) e 1647 do ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ de Atenas. Ambos descritos por Beazley (1942) com mesma iconografia ("*Mistress and Maid*") e mesma forma ("*Lekythos standard*"). Figuras apenas contornadas. Ambos datados entre 475 e 425 a.C.

1610

O Museu Nacional de Atenas possui em sua reserva técnica três dos quatro lécitos em questão[286]. Na análise direta de dois deles (aquele que permanece atribuído à maneira do Pintor de Pistóxenos -inventário 1647- e um dos vasos

---

[284] Em 1925, na publicação alemã das listas, eram 3 os lécitos atribuídos por Beazley à "*Art des Pistoxenosmalers*", dos quais apenas 1 (O número 320 do Museu Ashmolean de Oxford) ainda é considerado à maneira do Pintor de Pistóxenos.

[285] BEAZLEY 1942, p. 576, no. 8, 9 e 10; BEAZLEY 1963, p. 652, no. 34, 35; p. 864, no. 14.

[286] Recebi autorização para analisar diretamente dois destes exemplares (inventariados com os números 1496 e 1467). Dos três lécitos citados neste parágrafo, apenas aquele que permanece atribuído "à maneira do Pintor de Pistóxenos" chegou a ser publicado, com menção à sua atribuição (*PAPOYTSAKI-SERBETI* 1986, p. 115) e com uma fotografia (*opus citatum, Pinakas* 54).

segregados), foi possível observar que a forma (cotejo das figuras 118 e 119) e a iconografia convencionada para estes exemplares ("*Mistress and maid"*) não eram os únicos elementos semelhantes.

As medidas do diâmetro e da altura das bases, da largura das alças, das faixas de meandros e também da faixa de figuração (o exemplar 1647 apresenta uma faixa 6 milímetros mais larga), pouco ou nada variam. Mas as disparidades de formato não são desprezíveis: estão bem acentuadas nas dimensões da pança, do ombro e do pescoço (o exemplar número 1647 tem pança rombuda levemente cônica e pescoço mais estreito), e também no formato das bases.

O ornato também difere: foram pintadas palmetas no ombro e a inscrição *Glaukon kalós* (Glauco [é] belo![287]) no exemplar número 1496 (figura 122)[288], o que não se verifica no outro lécito. As faixas de meandros neste exemplar são contínuas enquanto no lécito que permaneceu atribuído ao Pintor de Pistóxenos após 1963, o verniz negro interrompeu os meandros no limite da cena figurada (embora persistam marcas de que esta faixa tivesse sido continuamente esboçada; cotejar as duas figuras a seguir).

O estado de conservação também é muito diverso: ambos os exemplares são lacunosos, mas o lécito número 1647, oriundo da Eritréia, sofreu descamação em boa parte de seu verniz (figura 124), enquanto o lécito de número 1496 traz restaurações que cobrem de pigmento preto fosco algumas lacunas (aqui delineamos estas restaurações na figura 123, tal como fizemos às demais lacunas).

As composições das cenas se repetem com poucos elementos e gestos discrepantes: há, grosso modo, um afrontamento; a figura que se encontra em pé está à esquerda e porta um objeto volumoso; a figurada diante dela está sentada (figuras 123 e 124).

---

[287] Acerca desta inscrição e de sua tradução, ver notas 108 e 109 e comentários entre as linhas 689 e 720 do Capítulo I desta tese.

[288] O outro lécito que só veio a ser atribuído ao Pintor de *Nikon* em 1963, apresentava semelhante inscrição (BEAZLEY 1963, p. 1581, números 18 e 19). Um lécito de fundo branco que o atribuidor reconhece como "provavelmente do Pintor de *Nikon*" também traz o nome de Glauco (BEAZLEY 1963, p. 1582, número 24).

1640 **Figuras 120 e 121: fotografias dos lécitos áticos de figuras vermelhas número 1496 (à esquerda, altura máxima: 33,4 cm) e 1647 (altura máxima: 29,5cm) do Museu Arqueológico Nacional de Atenas (fotografados a partir de pontos de vista distintos e iluminação diferente). No primeiro, faixas de meandros e cruzes contínuas, no segundo, faixa de meandros interrompida no limite da porção figurada da pança.**

A designação "senhora e serviçal" (*"Mistress and Maid"*), inadvertidamente aplicada a uma grande diversidade de cenas pintadas em píxides, em vasos para verter água (enócoas e hídrias) e para conter óleos perfumados (alabastro e lécito) [289], só teria se tornado corrente após a publicação das listas de Beazley em inglês[290]. Sua proposição denotaria uma diferenciação social necessária entre as

[289] REILLY 1989, p. 412.

[290] Idem, ibidem. Em 1925, ao publicar suas primeiras listas de pintores em Tübingen, na Alemanha, Beazley descrevia estas mesmas figura de modo menos categórico: ora propunha "*Sitzende Frau* (...) und Mädstchen"; ora se limitava a indicar que a cena mostrava "Eine sitzende und eine stehende Frau" ("Uma senhora sentada e outra em pé").

figuradas, o que se afirmou de distintos modos, como reconheceu Joan Reilly no final dos anos 1980:

> "*This label has been applied to a variety of scenes in which two women are shown in an interior setting and in which some element sets them apart, usually a difference in costume or a gesture signifying service by one woman to the other, or both*"[291].

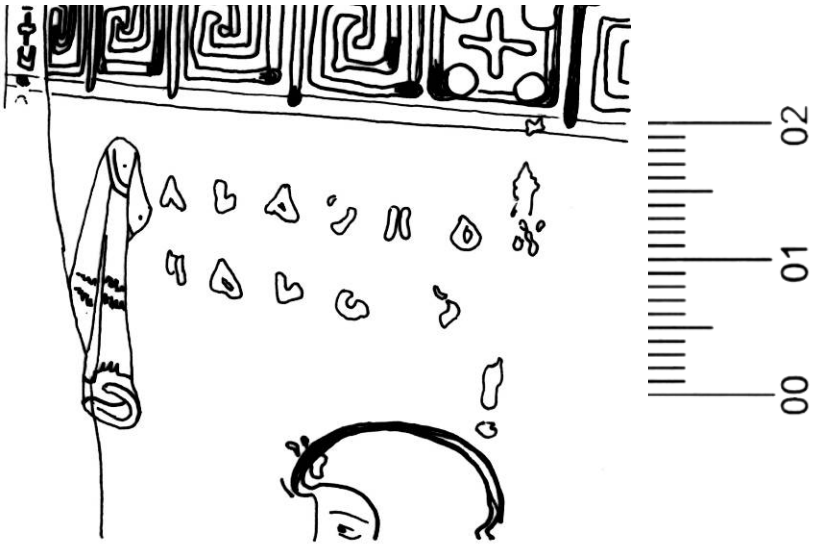


Figura 122: desenho de pormenor do lécito número 1496, Museu Nacional de Atenas. Inscrição: ΓΛΑΥΚΟΝ ΚΑΛΟΣ, acima da figura da "criada" e à direita de objeto suspenso (tecido?). Fratura desenhada.

Podem ser percebidos alguns aspectos que afastam a cena do lécito 1647 (figura 124 e pormenores nas figuras 125 a 128) da definição geral levantada por Reilly. Em primeiro lugar, os elementos que poderiam indicar um "cenário interno", tais como espelhos, aríbalos e objetos de difícil identificação (por exemplo, o que se observa nas figuras 122 e 123; esponja? Vestimenta?), inexistem na composição desta cena[292]. Também não se preservaram imagens de coluna ou do cesto relacionado às atividades domésticas de tecer e fiar (cálato), presente em muitas

[291] "Este rótulo foi aplicado a uma variedade de cenas nas quais duas mulheres são mostradas num cenário interno e no qual algum elemento as distancia, usualmente uma diferença na vestimenta, ou um gestual significando servidão de uma mulher para com a outra, ou ambos" (REILLY 1989, p. 411).

[292] A análise direta do vaso não constatou marcas de esboço além das figuras que se apresentam parcialmente. A porção superior da faixa de figuração não possui lacunas importantes e possivelmente não apresentava elementos de cenário antes da descamação. Um bom exemplo da parafernália que caracteriza um cenário interno doméstico pode ser visto com incomparável clareza no lécito de figuras vermelhas "A 3131" dos *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* de Bruxelas (Kurtz 1975, prancha 15).

outras cenas de "senhora e serviçal"[293] e em cenas onde somente mulheres se fizeram figurar[294]. A rigor, não há como apontar na pintura deste vaso um cenário interno, senão pela cadeira.

No outro lécito, contrariamente, o pintor cuidou de indicar numa coluna e num objeto suspenso o entorno em que se dava o encontro[295].

As "figuras de senhora" de ambos os vasos estão sentadas em semelhantes
1670 cadeiras longas (*klismós*) e vestem himácios amplos de pregas sinuosas e pontas pendentes, mas as vestes das supostas "serviçais" não são menos imponentes e não constituem um elemento de "distanciamento" de suas senhoras, ou qualquer marca de *status* inferior. O peplo vestido pela jovem figurada com a cesta no lécito 1496 (pormenor na figura 127) não é menos apropriado às abastadas famílias tradicionais (*géne*) que os quítons[296] e, no lécito 1647, aquela que seria a serviçal veste a mesma combinação tradicional de quíton e himácio que sua suposta senhora. Tais considerações permitem concordar com Reilly, quando afirma que "o fato de que a serviçal possa vestir roupas idênticas às da mulher que ela serve indica que o termo serviçal (*maid*) está incorreto"[297].

1680 Além de não se justificar nas vestimentas, a submissão das "serviçais" às suas "senhoras" não deve se sustentar na disposição das figuras. No lécito 1647, o gesto da "serviçal" é decidido e firme (figura 125) enquanto sua antagonista, apática, lhe observa retraída (figura 126). No lécito 1496, é a figura da "senhora", não a serviçal, aquela que talvez tivesse sido figurada envolvida numa "produção feminina doméstica": ela está fazendo uma guirlanda ou coroa de flores (pormenor nas figuras 133 e 134).

---

[293] REILLY 1989, p. 412-413.

[294] Por exemplo, na cena do exterior do cálice no. 75.770 do Museu Arqueológico Etrusco de Florença, atribuído ao pintor de Pistóxenos (BEAZLEY 1963, p. 861, no. 15), ou nas píxides acima consideradas.

[295] Acerca do valor simbólico das colunas, ver nota 258.

[296] O peplo ou peplos, uma espécie de "túnica curta" talvez indique a juventude da figurada ou a transição para a idade adulta, é a vestimenta habitual da deusa Ártemis no período clássico (AGHION; BARBILLON; LISSARRAGUE 1996, p. 113) e também das virgens figuradas no friso do Pathernon (DILLOW 2003, p. 71).

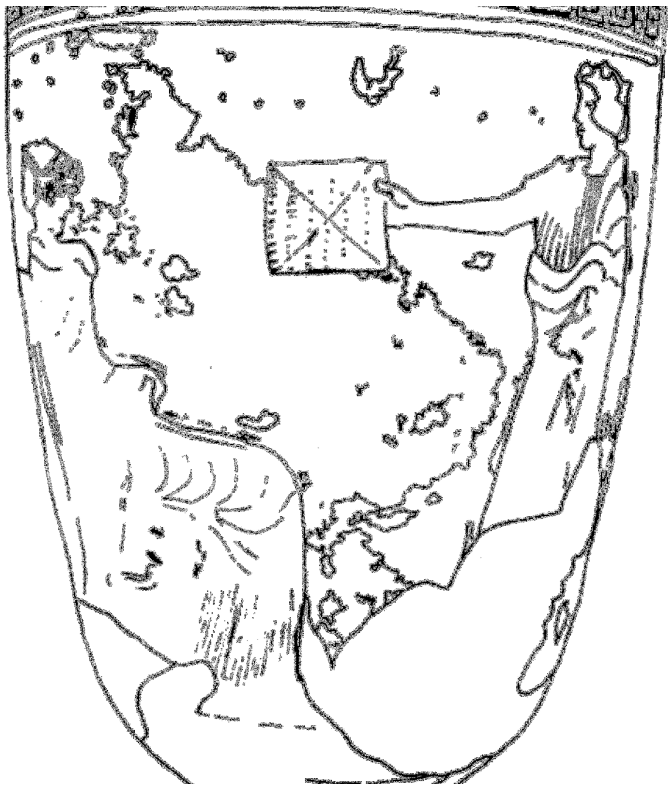
[297] REILLY 1989, p. 415.

Figura 123: desenho de vista da faixa figurada do lécito número 1496 do Museu Arqueológico Nacional de Atenas. "Senhora e Criada"(BEAZLEY 1942; 1963), guirlanda, tecido suspenso, cadeira e coluna. Lacunas e fraturas também desenhados. Diâmetro do bojo: 11 cm. Datado entre 475 e 425 a.C.

Não há incisões sobre a porção descamada ao centro da cena do lécito número 1647. O contorno da figura sentada, neste caso, não deixa dúvidas de que as mãos estão encobertas pelo himácio e delas só vemos a sinuosidade coberta de pregas. Os esboços que se verificam descontinuamente sobre esta figurada (ver cotejo da pintura com os traços incisos observados nas figuras 126, 127 e 128) raramente apresentam uma gravação que não tenha sido aproveitada pela pintura.

Sabidamente, as guirlandas ou grinaldas fazem parte de muitos dos acontecimentos sociais na Grécia Antiga. Em certos lécitos as vemos sobre

sepulturas ou sendo conduzidas a elas em cestas grandes[298]. Há também vasos de várias formas que suportam a imagem de guirlandas em cenas de nascimentos, casamentos, simpósios e em festivais[299]. Na peça teatral "As Nuvens" de Aristófanes, encenada em 423 a.C., o coro apresenta a cidade de Atenas como o local "onde há templos de altos tectos (sic), estátuas / e mui sagradas procissões dos bem-aventurados, / sacrifícios aos deuses, com belas coroas, e festins em todas as estações do ano, / (...)"[300]. Seriam estas "belas coroas", aquilo que vemos nas mãos da figura sentada do lécito 1496 do Museu Nacional de Atenas?



1710 **Figura 124: desenhos de vistas da faixa figurada do lécito número 1647 do Museu Arqueológico Nacional de Atenas. "Senhora e serviçal" (BEAZLEY 1942; 1963). Descamamento, lacunas e fraturas também desenhados. Diâmetro máximo do bojo: 12,7 cm.**

[298] Em dois lécitos de fundo branco do *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque (inventários 23.160.38 e 23.160.39; KURTZ 1975, prancha 30, nos. 1 e 2), vemos guirlandas e pequenos vasos sobre a imagem dos monumentos funerários. Noutro lécito, do *Royal Ontario Museum* de Toronto (KURTZ 1975, prancha 29, no. 4), as guirlandas aprecem tanto na sepultura, quanto na cesta portada por uma jovem. A decoração, as dimensões e o formato da cesta tornam plausível a comparação com o objeto que vemos nas mãos da "criada" do lécito 1469 do Museu Nacional de Atenas.

[299] REILLY 1989, p. 419.

[300] Tradução de ROCHA-PEREIRA, 1998, p. 333 (grifos nossos).

Remonta ao menos o século XIX a percepção de que tais guirlandas, assim como boa parte das circunstâncias em que se documentou a sua aparição, resultam da ação e são responsabilidade das jovens mulheres das famílias, no decorrer da vida que levavam antes do casamento. Vida esta marcada por um sacerdócio doméstico mencionado por Plutarco[301] dentre as tradições gregas, mas que era muito antigo, remontaria o período micênico[302].

Em 1866, o historiador Fustel de Coulanges baseou-se em documentos escritos[303] para incumbir as jovens da casa, e não as senhoras, de cuidar tanto das guirlandas, quanto do fogo sagrado da residência:

> *"(...) une jeune fille prend part depuis son enfance à la religion de son père; elle invoque son foyer; ele lui offre chaque jour des libations, l'entoure de fleurs et de guirlandes aux jours des libations, l'entoure de fleurs et de guirlandes aux jours de fête, lui demande sa protection, le remercie de ses bienfaits. Ce foyer paternel est son dieu"*[304].

Interpretações como esta, certamente bem conhecidas à época na qual o atribuidor propôs a identificação *"mistress and maid",* não foram suficientes para sugerir cooperação entre jovens mulheres na clausura do lar[305], ao invés dos mandos à criadagem.

---

[301] *Na vida de Numa*, 9-11 (apud VERNANT 1990, p. 155, nota 18).

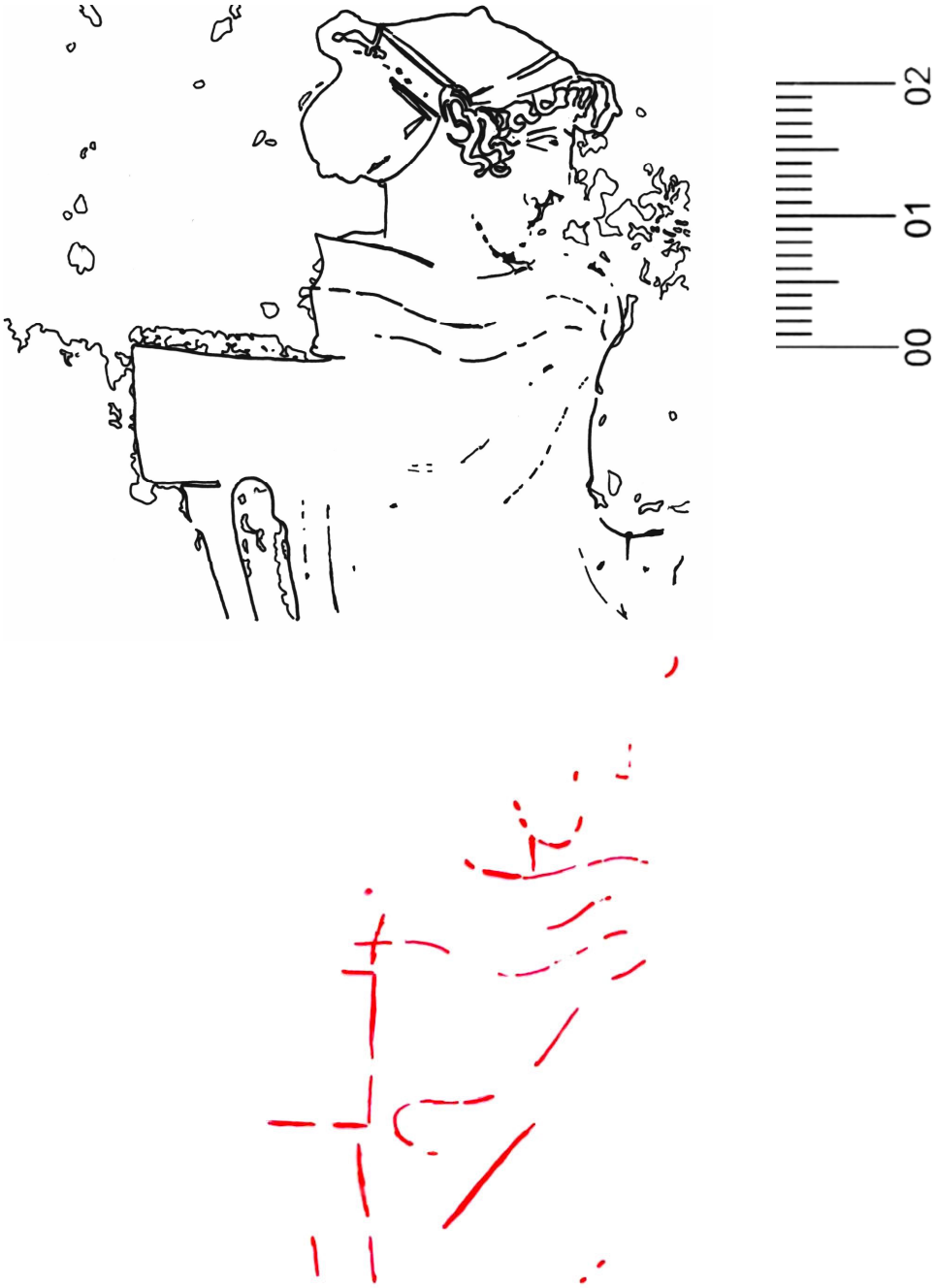
[302] VERNANT 1990, p. 155.

[303] Dentre os quais estão Heródoto (V, 73; I, 176), e os tardios Estevão de Bizâncio (citando Dicearca) e Pólux (3, 38).

[304] "(...) Em uma delas, a jovem participa, desde a infância, da religião do pai, invoca seu lar, oferece-lhe todos os dias libações, enfeita-o com flores e grinaldas nos dias festivos, pede-lhe proteção, agradece-lhe benefícios. Esse fogo paterno é o seu deus" (tradução: F. Pessoa de Barros: COULANGES 1961; texto original: COULANGES 1866).

[305] Oswyn Murray, por exemplo, observou que na Grécia Antiga "a família serviu de meio de proteger e enclausurar mulheres" (in: BOARDMAN; GRIFFIN; MURRAY 2001, p. 250).

Figuras 125 e 126: fotografias de pormenores do lécito número número 1647 do Museu Nacional de Atenas. "Criada" e "Senhora", respectivamente (BEAZLEY 1942; 1963).



1740 **Figuras 127 e 128: desenhos de pormenor do lécito 1647 do Museu Nacional de Atenas. "Senhora" sentada. Fraturas, lacunas e descamamento também desenhados na figura 127; esboços, incluindo aqueles que se revelam pela perda do verniz, em vermelho na figura 128. Escala aproximada.**

Nesta mesma "vida cotidiana", cumprindo suas "funções domésticas" como a geração e a primeira preceptoria dos filhos, Beazley situou as duas outras figuras de mulheres sobre lécitos que permanecem atribuídas à maneira do Pintor de

Pistóxenos (figuras 129 e 130). Ambas pintadas em cenários internos[306], elas foram feitas na técnica de figuras vermelhas e diferem das anteriores por não se fazerem acompanhar por outras figuras. O atribuidor as identificou apontando aquilo que trazem nas mãos[307].

O exemplar de Oxford, publicado pelo próprio Beazley em 1927, teve restaurações abusivas limpadas entre os anos 1927 e 1963[308] (cotejo das figuras 131 e 132). Além de lhe devolver a aparência das lacunas e fraturas, a limpeza provavelmente eliminou partes da pintura (talvez os sapatos, talvez o assento) adicionadas pelo "restaurador". A julgar pela documentação das listas, a inscrição *Glaukon kalós Leagro* em três linhas deste exemplar (não aparente nas fotografias e desenhos aqui apresentados), foi preservada após a limpeza.

O outro exemplar de uma só figura, o lécito completo "à maneira do Pintor de Pistóxenos" do Museu Arqueológico Nacional de Reggio Calábria, foi visto e fotografado na vitrine durante um de meus estágios de pesquisas[309] (vista da pança na figura 130). As mãos da figura solitária manipulam uma guirlanda, tal como se vê numa das figuradas da píxide que se encontra em Bruxelas (figura 106) e na "senhora" do lécito 1496 do Museu Nacional grego (pormenor nas figuras 133 e

---

[306] O exemplar do Museu Nacional de Reggio Calábria na Itália (inventário 5235) apresenta uma fina coluna e um objeto suspenso semelhante a um cálato com a boca voltada para baixo, o lécito do Museu *Ashmolean* de Oxford (inventário 320) traz um espelho suspenso.

[307] Inventário 320 de Oxford: "woman with a baby"; Reggio Calábria 5235: "Woman seated holding wreath" (BEAZLEY 1963, p. 864, número 13; 13 *bis*).

[308] Beazley acrescenta à descrição do vaso publicada em 1963 (p. 864, 13), a frase *"now cleaned".* Curiosamente, Boardman publicou em 1989 uma fotografia da figura pintada neste lécito antes da limpeza (ver desenho feito a partir desta fotografia na figura 129 e cotejo das figuras 131 e 132).

[309] O lécito número 5235 do Museu Nacional de Reggio Calábria, não provém dos santuários escavados por Paolo Orsi (ORSI 1999 (1908)), mas da necrópole da cidade em *Lucifero,* motivo pelo qual permanece exposto em vitrine separada dos muitos fragmentos atribuídos ao Pintor de Pistóxenos ou à sua maneira, como já documentava Filippo Giudice (1989, p. 69, nota 379). Deve-se, provavelmente, à procedência, o estado de conservação privilegiado deste lécito. Agradeço a gentileza do Dr.Claudio Sabionne, quem me permitiu fotografar este objeto na vitrine, após o horário de abertura da exposição, e que se dispôs a recolher também este vaso até a reserva técnica para que eu o analisasse. Infelizmente, não pude permanecer em Reggio o tempo necessário para tal atividade.

134). Pintada em púrpura como neste último exemplar, a guirlanda do lécito de Reggio difere sensivelmente das demais em seu traçado (pormenor nas figuras 135 e 136). Outros traços, entretanto, se imitam nestes três exemplares com regularidade incomum: a mão esquerda é talvez o melhor exemplo, o contorno do hipotênar formando um ν com o dedo mínimo, os dedos alongados pinçando delicadamente o ramo da guirlanda, e a curva levemente sinuosa que faz no contorno da mão uma palma, são muitíssimo semelhantes. Na figura da mulher sentada no lécito 1496 de Atenas, o rosto se perdeu, mas outros pormenores como a perna dianteira da cadeira e até mesmo os meandros, palmetas e brotos de lótus pintados nos ombros das duas peças (cotejo das figuras 137 e 138)[310], resguardam tanta semelhança que é difícil entender porque estes vasos nunca chegaram a figurar numa mesma lista[311], ou porque permanecem atribuídos a pintores que não pertencem sequer ao mesmo grupo.

Associações espontâneas entre as imagens de guirlandas, de grandes cestos retangulares decorados com meandros (como aquele que vemos no lécito 1496 do Museu Nacional de Atenas, figura 123, mas não precisamente como o objeto do lécito 1647, figuras 124 e 125) e de objetos relacionados à iconografia funerária, levaram alguns estudiosos a propor que as cenas de "senhoras e serviçais" significavam a "preparação para a visita à sepultura" ou que a senhora estaria "mandando a serviçal com a cesta ao cemitério"[312], dentre outras limitadas possibilidades. Tais explanações não diferem muito do ponto de vista de John Beazley, para quem estas cenas eram "pinturas de gênero"[313], no sentido de

---

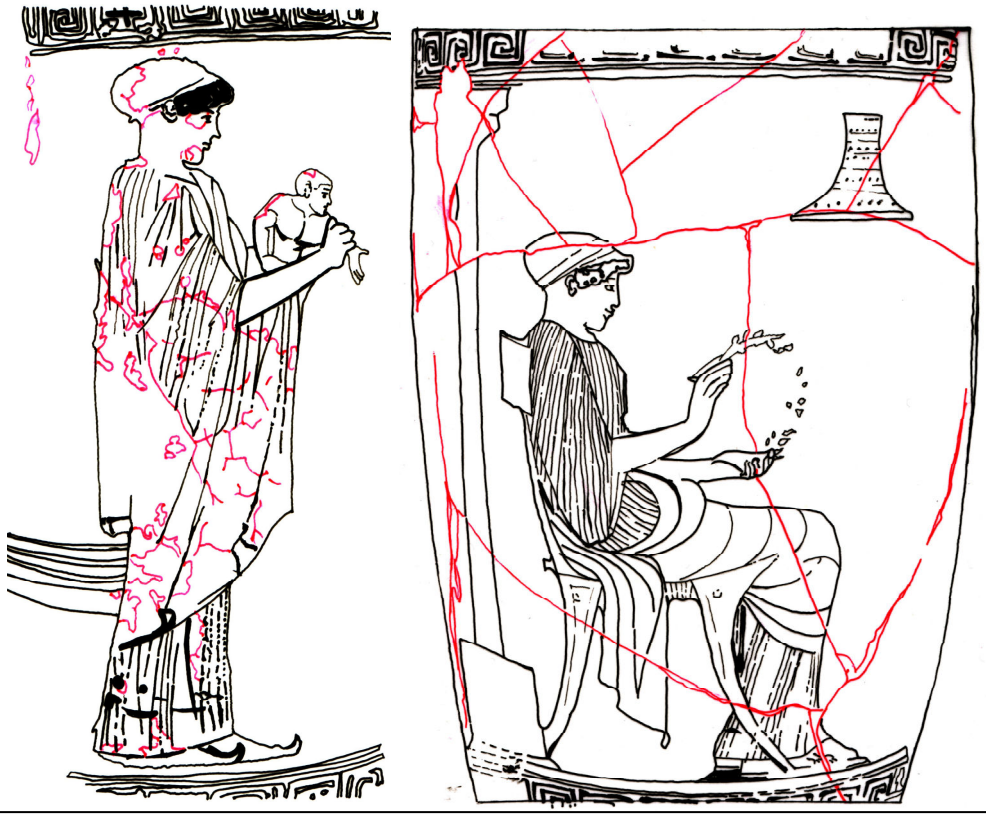
[310] Ambas podem ser classificadas no tipo I de decoração dos ombros de lécitos, definido por Donna Kurtz (1975, p. 33 e seguintes, figura 6): "if the tendrils enclosing the central palmette terminate in a single spiral, I call this type 'I'".

[311] Nas duas primeiras listas (a alemã de 1925 e a inglesa de 1942), Beazley não incluiu o exemplar 5235 de Reggio entre os vasos à maneira do pintor de Pistóxenos; quando o fez em 1963, retirou o lécito 1496 do Museu de Atenas deste conjunto para atribuí-lo ao pintor de *Nikon* (ver referências desta revisão na nota 282 deste capítulo).

[312] Respectivamente, A. Fairbanks, em 1907, e W. Riezley, em 1914 (apud REILLY 1989, p. 425, nota 18).

[313] BEAZLEY, **Attic White Lekythoi**, London, 1938, p. 8-9 (apud REILLY 1989, p. 425, nota 18).

"representações cujo tema advém da vida contemporânea [à produção das imagens]"[314].



Figuras 129 e 130: desenho de vistas das panças dos lécitos inventariados com os números 320, no Museu *Ashmolean* em Oxford (à esquerda); e 5235, no Museu Nacional de Reggio Calábria (à direita, desenhado a partir da fotografia publicada por BOARDMAN 1995 (1989), fig. 70). "Mulher segurando um bebê", no primeiro, e "mulher sentada segurando guirlanda", no segundo. Em ambas, as fraturas, lacunas e restaurações são indicadas em vermelho. O exemplar do Museu *Ashmolean* mede 35,2 cm de altura e 12,1 de diâmetro. O exemplar de Reggio não foi mensurado.

1790

Interpretações modernas acerca do cotidiano das mulheres gregas, questionáveis desde o princípio, e o evidente otimismo daqueles que propunham tais interpretações, possibilitaram que vasos pintados como estes aqui apontados fossem considerados "fontes legítimas" para a vida "real" na Antigüidade[315]. Mas foi o estabelecimento de uma dicotomia categórica para a iconografia vascular antiga, por pesquisadores de reafirmada notoriedade como Theodor Panofka e Edmond Pottier, o que parece ter limitado as possibilidades de interpretação da pintura vascular antiga. Segundo a tradição interpretativa que eles iniciam, os temas

[314] FERRARI 2003, p. 38.

[315] Idem, p. 37.

pintados nos vasos só poderiam ser “míticos e heróicos”, de um lado; ou “familiares”, “pintura de gênero”, de outro[316].

Figuras 131 e 132: fotografia publicada por Beazley (1927, fig. 10, prancha 38), do lécito inventariado com os números 320 no Museu *Ashmolean,* em Oxford (à direita). Desenho do mesmo vaso, a partir de fotografia publicada nos Arquivos Beazley na internet (vaso número 211374), após a limpeza.

A identificação sistemática das cenas com mulheres como a execução real e presente de uma “atividade cotidiana”, obviamente, não logrou delimitar realidade ou excluir o mito como possibilidade. Relações estabelecidas entre signo e realidade para a figuração grega são de fato “complexas e pouco compreendidas”[317] e uma alternativa à dicotomia emergiu em estudos de iconografia clássica nos anos 1980, quando se propôs a abordagem de tais imagens como linguagem simbólica[318], como

[316] Panofka, T. *Bilder Antiken Lebens*. Berlin, 1843; Pottier, E. *Musée du Louvre. Catalogue des vases antiques de terre cuite*. Paris, 1896 (apud FERRARI 2003).

[317] FERRARI 2003, p. 39-40.

[318] Diversos autores e obras, dentre os quais: HOFFMANN 1985/1986; 1988; LISSARRAGUE 1999; FERRARI 2002.

uma “elaboração estética e ideológica” e não mais como “um reflexo do real”[319]. Entre a realidade e o mito, houve lugar então para uma terceira categoria: o conceito[320].

Figuras 133 e 134: respectivamente, fotografia e desenho de pormenor do lécito 1496 do Museu Nacional de Atenas. Ao centro, “guirlanda” manipulada por mulher sentada. Fraturas, lacunas e restaurações omitidas do desenho.

Figuras 135 e 136: respectivamente, desenho e fotografia de pormenor do lécito número 5235 do Museu Nacional de Reggio Calábria. Ao centro, “guirlanda” manipulada por mulher sentada. Fratura considerada no desenho. Escala não mensurada.

1820

[319] LISSARRAGUE 1999 (citado por BRUIT-ZAIDMAN 2001).

[320] FERRARI 2003, p. 38.

As mulheres que vemos com um bebê, com rocas e fusos, cálatos e guirlandas não teriam sido flagradas pelo pintor no decorrer de uma atividade que lhes fosse habitual, mas podem ter sido assim figuradas simbolizando a condição das mulheres nas grandes famílias atenienses[321]. Vestidas como "deusas ou princesas"[322], estas personagens podem não ser aquelas que estavam diretamente envolvidas na dita "produção feminina doméstica", e, neste caso, seriam assim figuradas, em referência às suas importantes atribuições administrativas e religiosas.

Figuras 137 e 138: fotografias dos ombros dos lécitos 5235 do Museu Nacional de Reggio Calábria (à direita) e 1496 do Museu Nacional de Atenas. "Palmetas e brotos de lótus" (de acordo com descrição em KURTZ 1975). No limite da pança, faixas de meandros.

1830

Os objetos relacionados a tais atividades produtivas seriam, então, como "atributos" da mulher em família e, assim como os espelhos, as vestes e até mesmo os filhos, simbolizariam a feminilidade e seus valores ao invés de "retratar" a mulher.

Aos antigos poetas trágicos e cômicos se atribui uma imagem das mulheres com "mais vivacidade e caráter que os homens"[323]. Na comédia Lisístrata de Aristófanes, encenada em 411 a.C., durante a grande guerra do Peloponeso, as mulheres assumem o poder sobre a cidade e os homens em guerra enviam um comissário para restabelecer a ordem. O diálogo entre este comissário e as

[321] Tal como as mulheres que são figuradas buscando água na fonte com ricas vestimentas, e se tornaram recorrentes na cerâmica ática exatamente no mesmo período em que as cenas de "senhora e criada" tornaram-se abundantes (entre 520 e 480), estas últimas poderiam ser entendidas como imagens de uma "feminilidade ideal", segundo Glória Ferrari (FERRARI 2003, p. 45-46).

[322] Tal como aquelas apontadas por FERRARI (2003, p. 46).

[323] MURRAY in: BOARDMAN; GRIFFIN; MURRAY 2001, p. 254.

revoltosas parece ter se valido de um conceito comum de “mulher”, fundado nos seus atributos habituais, motivo pelo qual, com as devidas reservas, talvez nos ajude a entender o valor conceitual, e não “genérico” das figuras femininas dos lécitos acima apontados:

(Λυσιστράτη) σιώπα.
(Πρόβουλος)
σοί γ᾽ ὦ κατάρατε σιωπῶ ᾽γώ, καὶ ταῦτα κάλυμμα
φορούσῃ
περὶ τὴν κεφαλήν; μή νυν ζώην.
(Λυσιστράτη)
ἀλλ᾽ εἰ τοῦτ᾽ ἐμπόδιόν σοι,
παρ᾽ ἐμοῦ τουτὶ τὸ κάλυμμα λαβὼν
ἔχε καὶ περίθου περὶ τὴν κεφαλήν,
κᾆτα σιώπα
(Γυνή Γ).
καὶ τοῦτον τὸν καλαθίσκον.
(Λυσιστράτη)
κᾆτα ξαίνειν ξυζωσάμενος
κυάμους τρώγων·
πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει.[324]

Ao contrário do que ocorre no texto cômico, na poesia apologética de Baquilídes, que viveu na passagem do VI para o V séculos em Atenas, e presenciou

[324] **“Lisístrata**: Silêncio! / **Comissário** (*exaltado*): Uma mulher não pode exigir que um homem se cale! Logo você que usa saia [*kálymma; véu*]! / **Lisístrata**: Não seja por isso: dou-lhe uma saia [*véu*], é só vesti-la [*colocá-lo na cabeça*] e calar a boca! / (*As* ***Mulheres*** *vestem o* ***Comissário*** (...)) / **Lisístrata** (*dirigindo-se ao Comissário*): Está ótimo! Agora você é uma moça e ouvirá nossas opiniões. / (*Entrega um cesto a ele:*) / Pegue as agulhas (...) e fique bordando. A partir de agora, a guerra é assunto de mulheres!” (tradução: MEDINA RODRIGUES 2002, p. 91, as *considerações entre colchetes são minhas, parte das rubricas e do texto adaptado aqui omitidos*). Na versão original, uma das revoltosas complementa a penúltima fala de Lisístrata dizendo: “E o seu cestinho!”.

a invasão dos Medos, a "esposa venerável" e também as filhas apenas "gemem", sofrem "sem consolação" os efeitos da guerra[325]. Quando os inimigos (Medos) "destroem a cidade tomada à espada", arrastam as mulheres para fora de suas bem construídas moradias[326]. Era então a casa a ambiência principal das mulheres casadas e de suas filhas, o que foi percebido por Jean-Pierre Vernant com um evidente valor simbólico, em artigo publicado no mesmo ano em que veio ao público a segunda edição inglesa das listas beazleyanas de pintores de figuras vermelhas:

> "O espaço doméstico, espaço fechado, com um teto (protegido), tem, para os gregos, uma conotação feminina. O espaço de fora, do exterior, tem conotação masculina. A mulher está em casa em seu domínio. Aí é o seu lugar; em princípio, ela não deve sair"[327].

Num ou noutro registro literário, cronologicamente próximos aos lécitos aqui considerados, se procura legitimar a generalização de conceitos e convenções, mas possivelmente não se encontrará fundamento para a designação geral "senhora e serviçal". Embora ela tenha se tornado "corrente na linguagem erudita" e fosse tomada como "imediatamente e obviamente reconhecível" por especialistas [328], não há porque perpetuá-la.

Não é fácil saber o que teria motivado o experiente John Beazley a propor a identificação "senhora e serviçal". Talvez um ideário de inspiração biológica, como o que se pode encontrar na obra de Edward Westermarck[329], possa lhe ter feito parecer que certas relações entre mulheres figuradas fossem algo natural e necessário, talvez nem tanto.

---

[325] Baquilídes, Odes, III, 34-37(tradução de ROCHA-PEREIRA 1998, p. 192).

[326] Idem, ibidem, 44-47(tradução de ROCHA-PEREIRA 1998, p. 193).

[327] VERNANT 1990, p. 157 a 158 (o texto foi originalmente publicado no periódico *L'Homme, Revue Française d'Anthropologie,* 1963, p. 12-50). A interpretação está fundamentada no fragmento 546 de Menandro: "Uma mulher honesta deve ficar em sua casa; a rua é para uma mulher qualquer" (VERNANT 1990, p. 158, nota 27).

[328] REILLY 1989, p. 412.

[329] Westermarck sustenta por exemplo que, "do ponto de vista científico", as relações duráveis entre homens e mulheres podem ser definidas de modo geral, correspondem a um "fenômeno essencialmente similar e têm uma origem comum" (WESTERMARCK 1894, p. 19-20).

Morto em 1970, o grande atribuidor não conheceu a perspectiva conceitual que deu a suas “senhoras e serviçais” os múltiplos sentidos de “mulheres se enfeitando”, “se vestindo”, “se preparando para ir ao cemitério” ou para “o casamento”[330], significados que se esperam sociais e históricos, embora inevitavelmente hipotéticos. Em relação a estes novos estudos, as atribuições talvez
1890 se façam antagônicas ou indiferentes, nelas “as tradições culturais dão lugar ao traço puramente individual” [331].

[330] REILLY 1989, p. 414 e seguintes.

[331] Carlo Ginzburg 1983, p. 46-47 (citado por FERRARI 2002, p. 2).