



classica

Classica - Revista Brasileira de Estudos

Clássicos

ISSN: 0103-4316

revistaclassica@classica.org.br

Sociedade Brasileira de Estudos

Clássicos

Brasil

Costa Grillo, José Geraldo

Guerra e sociedade na iconografia da partida de Aquiles nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C.

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 21, núm. 1, 2008, pp. 38-51

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

Belo Horizonte, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601770887004>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Guerra e sociedade na iconografia da partida de Aquiles nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C.

JOSÉ GERALDO COSTA GRILLO
Universidade Estadual de Campinas
Brasil

RESUMO. O autor analisa a cena da partida de Aquiles, de Fтиa para Troia, uma série de quatorze vasos áticos datados entre 550-440 a.C., com a preocupação específica de verificar a relação entre essa iconografia e a sociedade que a produziu. Sua proposta é a de que as representações de cenas da Guerra de Troia, no seu todo, compõem o imaginário ateniense no que se refere ao tema da guerra, e que essa cena, em particular, mostra envolver a guerra, toda a sociedade, os que partem para a guerra e os que não partem, permanecendo na cidade.

PALAVRAS-CHAVE. Partida de Aquiles; iconografia; vasos áticos; guerra; sociedade.

Os estudos realizados sobre a iconografia da partida de Aquiles insrem-se na problemática da relação entre a tradição imagética e a tradição literária, se de dependência ou de independência.

Em 1929, Kazimiers Bulas¹ constatou haver duas maneiras de tratar as imagens relacionadas à *Iliada*: agrupar as imagens em álbuns, seguindo o relato do poema, acompanhadas de um texto explicativo, ou determinar em que medida as criações dos artistas tinham sido inspiradas pela epopeia. Descontente com essa situação, ele interessou-se pela evolução dos tipos artísticos, tratando a questão do ponto de vista da evolução formal. Assim, julgou necessário perguntar pela origem dos tipos apresentados, seguir suas transformações posteriores, traçar uma demarcação entre a tradição artística e a invenção do artista, estabelecer as relações entre a “arte monumental” e as “artes menores”, explicar as divergências existentes entre a arte e a poesia; em suma, apresentar o

Email: jgcgrillo@yahoo.com.br

O autor é pós-doutorando na Universidade Estadual de Campinas, com bolsa FAPESP, e agradece ao seu supervisor Pedro Paulo Abreu Funari e aos professores Álvaro Hashizume Allegretti, André Leonardo Chevitarese, Fábio Vergara Cerqueira, Haiganuch Sarian.

¹ K. BULAS. *Les illustrations antiques de l'Iliade*. Evs Svpplementa, 3. Lwów, Drukarnia Akademicka, 1929.

desenvolvimento das composições que têm traços individuais, criadas, ou adaptadas, para ilustrar certos acontecimentos do poema.

Um pouco mais tarde, em 1934, Knud Friis Johansen retomou a relação entre imagem e texto, afirmando que, apesar dos mais de cem anos de estudos acadêmicos das representações das lendas troianas, faltava uma investigação sistemática com o propósito específico de verificar o impacto dos poemas na arte grega arcaica. Dedicou-se, então, a “analisar semelhantes influências da *Iliada* como identificáveis na arte arcaica na forma de representações de eventos e temas do poema, com vistas a testar sua confiabilidade como evidência da extensão à qual o poema era conhecido”².

Levando em conta essas questões, uma outra abordagem, a *histórica*, volta-se, sobretudo, para a relação entre imagem e história. Trata-se de uma nova maneira de tratar a imagem:

Não mais como um documento, que porta por seu conteúdo uma informação histórica, mas como um monumento, cujas regras de elaboração são em si um testemunho sobre a maneira de se representar, a análise da sociedade tal qual ela se mostra em imagem, produzindo trabalhos sobre as categorias sociais e os comportamentos coletivos³.

François Lissarrague procura, nessa linha, “partir das imagens e analisá-las como monumentos de uma cultura passada, imagens produzidas por uma sociedade determinada, conforme os gostos e a ideologia desta sociedade”⁴. Nesse sentido, estabelece uma série em torno do guerreiro hoplita, com vistas a estudar os outros tipos de guerreiros, como o arqueiro, o peltasta e o cavaleiro. Nessas séries, constituídas por cenas de armamento, partida e retorno do guerreiro morto, ele percebe ainda os papéis sociais, tanto o dos guerreiros, como o dos não guerreiros, destacando nesse último o papel da mulher.

A partir da abordagem histórica, analiso uma série de quatorze vasos áticos datados entre 550-440 a.C.⁵ com a cena da partida de Aquiles, de Ftia para Troia preocupado em verificar a relação entre essa iconografia e a sociedade que a produziu. Entendo que o conjunto das representações

² K.F. JOHANSEN. *The Iliad in early Greek art*. Copenhagen, Munksgaard, 1934, new edition, 1967, p. 37.

³ F. FRONTISI-DUCROUX; F. LISSARRAGUE. *Vingt ans de vases grecs: tendances actuelles des études en iconographie grecque (1970-1990)*. Métis, 5, 205-224, 1990, p. 212.

⁴ F. LISSARRAGUE. *L'autre guerrier. Arches, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*. Paris; Rome, La Découverte; École Française de Rome, 1990, p. 1.

⁵ Veja-se o *Catálogo iconográfico* no final do texto.

de cenas da Guerra de Troia compõe o imaginário ateniense no que se refere ao tema da guerra, e que a cena da partida em particular mostra envolver a guerra toda a sociedade, os que partem para ela e os que não partem, permanecendo na cidade.

De modo a situar a análise, apresento, primeiramente, a tradição literária da cena da partida de Aquiles, seguida da história da pesquisa iconográfica; para depois descrever, baseado nos esquemas iconográficos da série de imagens proposta, os papéis sociais dos personagens não guerreiros, a mulher, o idoso e o jovem.

1. Tradição literária

A partida de Aquiles não é descrita na *Ilíada*, mas Homero faz, por quatro vezes, menção a ela. As duas primeiras encontram-se no canto 9, por ocasião da embaixada a Aquiles. Os aqueus estavam inquietos devido aos avanços dos troianos (1-2). Agamêmnon reúne os conselheiros em sua tenda (89-90) para se aconselhar. Nestor toma a palavra (91-95) e aconselha-o a desagravar e a persuadir Aquiles com presentes (111-13). Agamêmnon aceita, prometendo devolver, inclusive, Briseida (111-161). Nestor propõe uma embaixada a Aquiles, a qual se compõe de Fênix, Ajax e Odisseu (163-72). A embaixada, liderada por Odisseu (192), chega à tenda de Aquiles (183-91). Aquiles os saúda e os convida para entrar (196-98), mandando Pátroclo servir-lhes vinho e comida (199-221). Odisseu dirige a palavra a Aquiles (225-306). Princípio por alegar estarem os aqueus em apuros e pede a Aquiles que reflita em como salvá-los, uma vez ter sido essa a incumbência de Peleu na ocasião de sua partida:

Ó amigo! Foi a ti que teu pai Peleu deu esta incumbência
naquele dia em que te mandou da Ftia a Agamêmnon:
‘meu filho, Atena e Hera te darão força, se quiserem;
mas tu domina o coração orgulhoso
que tens no peito. A afabilidade é preferível.
Abstém-te da discórdia geradora de conflitos,
para que te honrem ainda mais aqueus novos e velhos’.
(Hom. *Il.* 9.253-58)⁶.

Em seguida, apresenta a oferta de Agamêmnon. Aquiles, todavia, não se deixa persuadir e mantém-se irredutível (307-429). Por conta da

⁶ Todos os textos dessa obra são citados conforme a tradução de F. LOURENÇO. Homero. *Ilíada*. Lisboa, Cotovia, 2005.

recusa de Aquiles, Fênix dirige-lhe a palavra (432-605) e o lembra de quando partiram juntos:

Foi contigo que me mandou o velho cavaleiro Peleu
naquele dia em que da Ftia te mandou a Agamêmnon
(Hom. *Il.* 9.438-39).

As outras duas menções ocorrem no canto 11. Sem o retorno de Aquiles ao campo de batalha, a situação dos aqueus se agrava; pois seus “melhores” guerreiros estão feridos e fora da batalha (658-64). Quando Nestor recolhe para sua tenda a Macáon, ferido em batalha, Aquiles vê, da popa de sua nau, o incidente e manda Pátroclo até lá para confirmar se era Macáon o guerreiro trazido (596-617). Avistando Pátroclo à porta de sua tenda, Nestor toma-o pela mão e convida-o para sentar, mas Pátroclo recusa o convite, alegando ter de voltar para notificar Aquiles (644-54). Nestor dirige-lhe então a palavra (655-803), reprovando primeiramente a atitude de Aquiles em retirar-se da guerra (656-58, 762-64), e depois lembrando-lhe de quando ele e Odisseu (767), no momento de sua partida com Aquiles (772), ouviram a incumbência feita a ele por Menécio, seu pai, de aconselhar Aquiles:

Meu amigo! Disto na verdade te incumbiu Menécio
naquele dia em que te mandou da Ftia para Agamêmnon.
(Hom. *Il.* 11.765-66).

Nestor lembra-o ainda que, em discurso, incitou a ele e a Aquiles a seguirem para a guerra, bem como das recomendações que seus pais lhes deram nesse momento (781-82):

O ancião Peleu recomendou a Aquiles, seu filho,
que primasse pela valentia e fosse superior aos outros todos.
A ti recomendou o seguinte Menécio, filho de Actor:
‘meu filho, pelo nascimento é Aquiles mais nobre que tu,
mas tu és o mais velho, embora pela força ele seja superior.
Sê tu a dizer-lhe uma válida palavra, aconselha-o
e mostra-lhe o caminho: ele seguir-te-á em seu benefício’.
(Hom. *Il.* 11.783-89).

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

2. História da pesquisa

A cena da partida de Aquiles ainda não recebeu um tratamento abrangente e sistemático. O primeiro estudo foi o de Leopold Schmidt⁷ dedicado a um único vaso, o cântaro do Pintor de Erétria (cat. 14). Apoando-se nas inscrições, toma a composição como a partida de Aquiles; todavia, não reconhece nela uma cena mitológica, isto é, relacionada à *Iliada* de Homero. Isso se deve ao fato das presenças da nereida Cimótoe, de Agamêmnon e de Ucalégon, não participantes da cena homérica.

Posteriormente, Kazimierz Bulas foi o único a concebê-la enquanto uma cena distinta, entendendo-a, do mesmo modo que a cena do armamento, como uma composição de gênero⁸. Ele conhece, todavia, apenas dois vasos. O primeiro, um cântaro fragmentário do Museu Nacional de Atenas (inv. Acr. 611), é o único que ele entende tratar-se da partida de Aquiles para o combate, como descrita na *Iliada*⁹. O segundo, uma taça do Museu Nacional de Berlim (cat. 10), representa a partida de Aquiles e Antíloco para um combate qualquer não mencionado pela *Iliada*¹⁰.

Knud Friis Johansen não considera a partida de Aquiles em sua análise das cenas relacionada à *Iliada*. Em seu catálogo, ele apenas menciona o cálice do Museu Nacional de Berlim (cat. 10), com inscrições nomeando a Fênix, Aquiles e Antíloco. Considerando que a imagem não corresponde a nenhuma situação descrita na *Iliada*, ele não julga convincente a interpretação de tratar-se da representação da partida de Aquiles acompanhado de Antíloco, para lutar com Heitor após a morte de Pátroclo; antes, entende que ela se referira a um episódio posterior da Guerra de Troia, talvez da *Etiopida*¹¹.

⁷ L. SCHMIDT. *Partenza di Achille*. Annali 22, 143-149, 1850.

⁸ BULAS, *Les illustrations...*, p. 41-42, denomina “cenas de gênero” as composições com personagens atuantes na *Iliada*, mas cujo conteúdo é estranho à epopeia. São eventos acontecidos durante os dez anos da guerra, ou mesmo nos limites do tempo no qual se desenvolve as ações da *Iliada*, sem, contudo, serem mencionados no poema.

⁹ Cf. BULAS, *Les illustrations...*, p. 45. Em um dos fragmentos com a parte inferior de uma mulher, ele identifica Tétis; em outro, com inscrição, Aquiles atrelando seus cavalos. No outro, ele chama a atenção para o fragmento de uma mulher com lança, e um outro com homem inscrito como Hefesto. Diante disso, ele coloca a questão se são duas representações ou uma só que uniu dois momentos, a saber, as partes da armadura trazidas por Tétis e pelas Nereidas, na presença de Hefesto, e Aquiles partindo para o combate.

¹⁰ Cf. BULAS, *Les illustrations...*, p. 45, considera engenhosa demais a interpretação desse vaso como a partida de Aquiles, conforme narrada por Homero, pois ele se despede de Nestor e não de Peleu.

¹¹ JOHANSEN, *The Iliad...*, p. 270, nº B32. Esse vaso é listado entre colchetes para fazer referência a certos tipos de composição ou a representações particulares que têm sido

Em sua análise do armamento de Aquiles ele apresenta, entretanto, dois vasos com a cena da partida de Aquiles. O primeiro, um cântaro do Museu de Berlim (cat. 1), é utilizado para comprovar a identificação de Pátroclo, uma vez que todos os personagens estão nomeados por inscrições: Aquiles e Pátroclo despedindo-se de Tétis na presença de Menelau e de Odisseu¹². O segundo, um cântaro fragmentário do Museu Nacional de Atenas, apresenta uma cena composta: Tétis com as armas à esquerda, e Aquiles atrelando seus cavalos à direita. Para ele, o tema da representação do armamento de Aquiles é certo; mas entende, também, que o pintor combinou esse motivo com o da partida de Aquiles¹³.

François Lissarrague classifica de modo geral as cenas de armamento, oferendas (libações) e adivinhação (hieroscopia), como partida do guerreiro¹⁴. Sua análise da ânfora da Coleção das Medalhas da Biblioteca Nacional de Paris (cat. 3), na qual, em uma mesma face, são representadas uma cena de armamento à esquerda e uma de partida à direita, deixa isso muito claro ao propor se referirem essas cenas aos “preparativos da partida”, ao “momento íntimo e privado da partida”¹⁵. Em sua concepção, portanto, duas cenas distintas, o armamento e a partida, se dão em um único momento, o da partida do guerreiro¹⁶.

interpretados como se referindo à *Iliada*, mas que sua análise o levou a desconsiderar, ou a fazer apenas menção, uma vez que considera essas interpretações incertas ou pouco confiáveis; cf. JOHANSEN, *The Iliad...*, p. 244.

¹² Cf. JOHANSEN, *The Iliad...*, p. 113-115, fig. 37

¹³ Cf. JOHANSEN, *The Iliad...*, p. 115-119, fig. 38. Concordo com ele que a cena representa o armamento de Aquiles, mas entendo ter o Pintor Nearco registrado um momento que antecede ao do armamento propriamente dito, isto é, Aquiles atrelando seus cavalos. Aquiles ainda vai receber suas armas de Tétis e só depois partirá; o que se constitui em uma cena não representada aí.

¹⁴ F. LISSARRAGUE. Autour du guerrier. In: *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*. Lausanne; Paris, Fernand Nathan; L.E.P., 1984, p. 35-48.

¹⁵ F. LISSARRAGUE. *Vases grecs. Les athéniens et leurs images*. Paris, Hazan, 1999, p. 84-87.

¹⁶ Essa postura representa a concepção que se tornou corrente. A. KOSSATZ-DEISSMAN, LIMC I s.v. *Achilleus*, p. 69-71, nos 189 e 204, por exemplo, traz em seu catálogo o tema da “Partida de Aquiles de Ftia e a Primeira entrega das armas”; mas, não trata da partida de Aquiles propriamente dita; pelo contrário, cataloga dois vasos com essa cena (cf. cat. 1 e 14) na lista dos vasos com o “Armamento de Aquiles em Ftia”: do primeiro, extrai um argumento para esse primeiro armamento e, do segundo, propõe, simplesmente, tratar-se da “partida de Aquiles”. De modo semelhante, O. TOUCHEFEU-MEYNIER. *Homère: un héritage*. Paris, La documentation française, 2000, p. 46-47, ao analisar a hídria do Museu do Louvre (inv. E869), com a cena do armamento de Aquiles por sua mãe Tétis, acompanhado por Odisseu, observa que essa cena não corresponde a alguma passagem precisa da *Iliada*. Todavia, considerando como a cena foi composta e a partir de quais referências, entende que essa situação evoca, particularmente, o canto IX da *Iliada*, ao

3. Análise iconográfica

Ainda que Lissarrague não tenha analisado a cena da partida de Aquiles de maneira abrangente, seu tratamento de outras cenas do gênero aponta um novo caminho a ser trilhado. Em um texto escrito em parceria com Jean-Louis Durand, eles analisam uma cena de partida do guerreiro, a hieroscopia. Organizam sua série a partir do centro da imagem, onde figuram o jovem com as entradas de um animal e o hoplita que a observa, verificando, primeiramente, como se apresentam esses elementos de representação e, em seguida, outros elementos icônicos, como a presença de um idoso, de uma mulher etc¹⁷.

Sigo um procedimento semelhante em minha análise da partida de Aquiles. Por entender que os artesões assim a conceberam, tomo essa cena como representando um ato distinto e posterior àquele do realizado no armamento do guerreiro, ou seja, no primeiro, o guerreiro recebe suas armas ou se arma com elas, e, no segundo, já armado, parte para a guerra¹⁸.

Essa cena conta com apenas três vasos com inscrições identificando Aquiles no momento de sua partida (cat. 1, 10 e 14): o primeiro em figuras negras e os outros dois em figuras vermelhas. Os onze demais, todos em figuras negras, não têm inscrições; todavia, considerando haver em nove deles a cena de Ajax carregando Aquiles no lado B (cat. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11 e 13), em outros dois, a contraposição com uma cena de armamento identificado como o de Aquiles (cat. 3 e 12), e que assim dispostas essas cenas complementam-se do ponto de vista narrativo e temático, julgo pertinente tomá-los como representações da partida de Aquiles¹⁹.

longo do qual, Nestor lembra a Pátroclo de quando, junto com Odisseu, foi ao palácio de Peleu. Nessa ocasião, Peleu e Menécio, pais de Aquiles e de Pátroclo, fizeram incisivas recomendações “no momento da partida”.

¹⁷ Cf. J.-L. DURAND; F. LISSARRAGUE. *Les entrailles de la cité. Lectures de signes: propositions sur la hiéroskopie*. Hephaistos 1, 92-108, 1979.

¹⁸ Assim o fazem os artesões Pintor de Berlim 1686 e Maneira do Pintor da Linha Rubra. O primeiro representou, em uma mesma face do vaso, primeiramente, o guerreiro se armando e, depois, partindo (cat. 3), e o segundo, os dois atos, um em cada lado de seu vaso (cat. 12).

¹⁹ Examinando a obra do Pintor Exécias, J. BOARDMAN. *Exekias*. AJA 82, 11-25, 1978, ressalta ser um fenômeno comum cenas dispostas nos dois lados de um vaso formando um par, de modo a continuar um tema de um lado ao outro ou criar um contrapeso temático entre elas. Nesse sentido, ele mostra como Exécias dispôs, em dois casos, a cena de Ajax e Aquiles jogando damas com a dos Dióscoros, os libertadores da tirania, ligando, em seu entender, os dois temas a uma atitude anti-tirânica em Atenas. A. STEINER. *Illustrious repetitions: visual redundancy in Exekias and his followers*. In: J.H. OAKLEY; W.D.E. COULSON; O. PALAGIA (ed.). *Athenian potters and painters. The conference proceedings*. Oxford,

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

SINOPSE DOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS DA PARTIDA DE AQUILES

I – Um guerreiro se despedindo de alguém em sua partida

IA – Uma mulher

Ia – Guerreiro sozinho no centro e a mulher à sua direita (cat. 1)

Ib – Guerreiro e a mulher no centro (cat. 4)

IB – Um idoso

Iba – Guerreiro e o idoso no centro (cat. 2)

Ibb – Guerreiro no centro e o idoso à direita (cat. 5 e 8)

Ibc – Ele no centro e o idoso à esquerda (cat. 6, 7 e 10)

Ic – Um jovem (cat. 9, 11, 12 e 13)

II – Um guerreiro no momento da libação para sua partida

IIA – Com a fíala na mão realizando a libação (cat. 3)

IIB – Recebendo a fíala, prestes a realizar a libação (cat. 14)

Oxbow, 1997, p. 155-169, ampliou a análise desse procedimento a toda a obra de Exéciás, mostrando como ele se utiliza de “repetições” de detalhes para fazer a ligação entre as cenas. No caso da ânfora do Museu de Berlim (cat. 2), ela observa que há duas “chamativas repetições” de um lado ao outro: a águia branca no episême dos escudos e as vestes das mulheres. As águias estabelecem, assim, a ligação entre “Ajax” e o guerreiro partindo, e as vestes entre a mulher que gesticula na despedida e a enlutada no retorno. Do mesmo modo, O. TOUCHEFEU-MEYNIER, CVA, p. 8, já havia observado, a respeito de um vaso do Círculo do Pintor de Antímenes (cat. 6) e de outro do Pintor de Villa Giulia M482 (cat. 11), o “paralelismo antitético” entre as cenas de partida e de retorno. O mesmo pode ser dito da ânfora do Museu do Louvre (cat. 12), na qual o artesão Maneira do Pintor da Linha Rubra representa uma cena de *armamento* no lado A, e outra de partida no lado B, e da ânfora da Coleção das Medalhas (cat. 3), na qual o Pintor de Berlim 1686 representa em uma mesma face as duas cenas, uma ao lado da outra, em uma espécie de sequência (cat. 3).

O Pintor de Sócles iniciou tanto o primeiro esquema iconográfico como o motivo da despedida de uma mulher (cat. 1). As inscrições não deixam dúvida de ser a partida de Aquiles de Fтиa para Troia; mas a despedida deveria ser de Peleu e não de Tétis como aqui. Quem iniciou, nesse sentido, o motivo da despedida do idoso, foi o Pintor Exéncias (cat. 2). A despedida de um jovem foi iniciada por um artesão anônimo (cat. 9).

O guerreiro é representado quase sempre no centro, às vezes sozinho (cat. 2, 5, 8, 11 e 13), às vezes acompanhado de outro guerreiro (cat. 4, 6, 7, 9 e 12). Os vasos do Pintor de Sócles e do Pintor Oltos são exceções: no do primeiro, Aquiles e Tétis estão um pouco mais à direita e acompanhados de vários guerreiros (cat. 1); no do segundo, Aquiles e Fênix estão à esquerda, acompanhados no centro pela deusa Íris e por dois guerreiros em uma quadriga à direita. Seus companheiros de guerra, além dos que o acompanham no centro, são: hoplitas (cat. 4 e 10), arqueiros (cat. 6, 7, 11 e 13). Do lado familiar, representam-se o idoso (cat. 2, 5, 6, 7, 8 e 10), a mulher (cat. 5, 6, 7 e 8) e jovens (cat. 9, 11 e 12).

O segundo esquema iconográfico foi iniciado pelo Pintor de Berlim 1686, o qual é seguido pelo Pintor de Érétria com modificações. No primeiro caso, o guerreiro está à esquerda diante de um idoso e de um menino, acompanhados à direita por dois hoplitas. No segundo, o guerreiro e a mulher, Aquiles e Cimótoe, da qual recebe a fíala, estão no centro ladeados à esquerda por um homem com um bastão e à direita por um jovem com duas lanças²⁰.

A participação dos personagens secundários é bastante desigual e diversificada. Os outros guerreiros, hoplitas e arqueiros, estão sempre inertes, apenas acompanhando o guerreiro. Entre os não guerreiros, idoso ocupa o lugar principal. Em três casos, ele realiza, com a mão direita levantada, um gesto que acompanha a emissão da palavra (cat. 3, 5 e 6); em duas vezes, está inerte (cat. 7 e 8); e, em uma, realiza o típico gesto de despedida, o aperto de mãos (cat. 10). Os jovens são representados quatro vezes; mas, em todos os casos, estão inertes (cat. 9, 11, 12 e 13). A mulher vem por último. Na maioria das vezes, ela tem a mão envolta pelo manto (cat. 4, 5, 6 e 7) e, em um caso, ela está inerte (cat. 8).

²⁰ O. TOUCHEFEU-MEYNIER, LIMC VIII s.v. *Patroclos*, p. 949, nº 2, entende que a libação é realizada por Cimótoe, em oferta a Aquiles. De minha parte, estou mais inclinado à interpretação oferecida por LISSARRAGUE, Autour du guerrier..., p. 41-42, a esse tipo de cena, segundo a qual, a mulher, trazendo os instrumentos rituais da libação, uma enócoa e uma fíala, serve o guerreiro, para que o mesmo realize a libação.

4. Os papéis sociais

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

Apesar de os artesãos terem começado com a representação da despedida de uma mulher (cat. 1 e 4), foi a da despedida de um idoso que recebeu, da parte deles, maior atenção (cat. 2, 5, 6, 7, 8 e 10), retratando-a seis vezes contra apenas duas da mulher. A representação da despedida de um jovem também foi bem recorrente, mas em todos os casos ela está inerte (cat. 9, 11, 12 e 13).

O idoso desempenha um papel fundamental nessas representações. Na qualidade de pai do guerreiro, pai de Aquiles, ele tem a função de aconselhar, de dar instruções e de fazer recomendações ao guerreiro que parte para a guerra, no caso Aquiles (cf. Hom. *Il.* IX. 253-258; XI. 785-788). Sua mão direita levantada, um gesto que acompanha a emissão da palavra, evidencia seu ato de falar (cat. 5 e 6).

A atuação da mulher acontece em outro plano, o religioso. Na maioria das vezes ela tem a mão envolta pelo manto (cat. 4)²¹. Esse gesto pode ser interpretado de várias maneiras. François Lissarrague, por exemplo, argumenta que esse gesto tem sido compreendido como gesto de lamentação, mas que, à luz do fato de que ele aparece também em cenas de armamento, a interpretação precisa ser revista, pois “chorar”, no contexto do armamento, seria desejar má sorte ao guerreiro. Assim, ele busca outros contextos em que o gesto aparece. Uma vez que ele ocorre em certas seqüências sacrificiais, assumindo um forte valor religioso, provavelmente de prece, ele o entende como “gesto de recolhimento, de concentração psicológica ligada à agonia do momento”²².

Duas outras interpretações são possíveis. Na cena de partida, pode exprimir sentimento de ansiedade por causa do filho que está distante e em perigo na batalha²³ e, na de retorno, tristeza por sua perda. Prefiro

²¹ A mulher realiza esse mesmo gesto na despedida de um idoso (Cat. 5, 6 e 7).

²² LISSARRAGUE, *L'autre guerrier...*, p. 90.

²³ D. SCHAPS. *The women of Greece in wartime*. CPh 77, 193-213, 1982, enfatiza como é marcante, na experiência da mulher, o sofrimento que passa em relação a seus parentes distantes e correndo risco de vida nas batalhas. Plutarco apresenta, nos *Apótegmas das laconianas*, uma situação que contém a esfera emocional desse sofrimento: “Uma delas, que tendo enviado seus filhos (...) à guerra (...), aguardava com ansiedade o resultado da

entender, entretanto, como um gesto apotropaico, isto é, cuspir na prega do manto para afastar o mal²⁴. Na cena de partida, significaria um pedido de proteção para o filho que parte para guerra; na de retorno, a precaução para o êxito dessa última passagem.

O idoso e a mulher participam de maneira equilibrada no esquema II, em que o guerreiro está realizando a libação para sua partida (cat. 3 e 14). A libação remete a cena para a esfera religiosa, e essas representações evidenciam crenças comuns aos guerreiros e aos não guerreiros.

Os rituais para tornarem os deuses favoráveis em tempos de guerra são os mesmos que os da vida cotidiana em tempos de paz. As libações têm uma parte importante nesses rituais. A libação pode estar associada ao sacrifício sangrento ou se constituir como um ritual autônomo com sua própria coerência. Nessa última acepção, a libação pode marcar uma partida ou um retorno, colocando os atos familiares sob a proteção dos deuses²⁵.

A libação consiste em derramar algumas gotas de líquido, como o vinho, pronunciando-se algumas palavras. De maneira geral, a libação não tem somente uma função apotropaica, isto é, como um meio para repelir a má sorte, ela faz parte de inúmeros rituais e sela, de certo modo, uma aliança seja entre os mortais, seja, simbolicamente, entre um deus e os mortais²⁶. Geralmente a mulher verte o vinho na fíala, do qual uma parte, aquela dos deuses, será derramada no chão, enquanto que o resto será bebido por cada um dos participantes. Realizando essa libação, que é oferenda e partilha, a mulher marca os laços que unem uns aos outros os membros do grupo e afirma a relação que une esse grupo aos deuses²⁷.

Ao representarem a cena da partida de Aquiles, os artesãos, ainda que tenham tomado os personagens da epopeia, não estavam ilustrando esse ou aquele poema; pelo contrário, eles exprimiam o conjunto de idéias e de valores que partilhavam com sua sociedade, para explicar o mundo, a vida.

batalha” (Plut. *Mor.* 241c.7. Tradução do autor a partir do texto estabelecido por F. FUHRMANN. Paris, Les Belles Lettres, 1988).

²⁴ Haiganuch Sarian chamou-me a atenção para a presença desse gesto em Teofrasto: “Se vê um louco ou um epiléptico, arrepia-se e cospe na prega do manto” (Teofr. *Car.* 16.14. Tradução de D. MALHADAS; H. SARIAN. São Paulo, EPU, 1978).

²⁵ Cf. L. BRUIT-ZAIDMAN; P. SCHMITT-PANTEL. *La religion grecque dans les cités à l'époque classique*. Paris, Armand Colin, 2002.

²⁶ Cf. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Homère...*, p. 28.

²⁷ Cf. LISSARRAGUE, *Autour du guerrier...*, p. 41.

Os valores do passado, à medida que a epopeia continua a encantar e a tocar os espíritos, permanecem vivos na memória coletiva dos atenienses, mas reinterpretados e atualizados conforme as novas maneiras de perceber e viver a realidade, para atender às necessidades do presente.

A guerra foi um fenômeno marcante na sociedade ateniense, envolvendo não somente os que atuavam no campo de batalha, mas também aqueles que permaneciam na cidade. A presença constante de representantes não guerreiros no momento da partida do guerreiro, mulher, idoso e jovem, indica não ser a guerra um assunto exclusivo dos guerreiros, mas sim de toda a cidade.

Catálogo iconográfico

1. Cântaro. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Sócles. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F1737. Ca. 550 a.C. Bib.: J.D. BEAZLEY, *ABV*, p. 173, nº 1; *Para.*, p. 72; A. KOSSATZ-DEISSMANN, LIMC I s.v. *Achilleus*, p. 70, nº 189, pr. 76; O. TOUCHEFEU-MEYNIER, LIMC VIII s.v. *Patroclos*, p. 949, nº 1.
2. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Chiusi. Atr.: Pintor Exéncias. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F1718. Ca. 540 a.C. Bib.: BEAZLEY, *ABV*, p. 144, nº 5; STEINER, *Illustrious...*, p. 162, fig. 8-9.
3. Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Berlim 1686. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 207. Ca. 540 a.C. Bib.: BEAZLEY, *ABV*, p. 296, nº 6; S. LAMBRINO, *CVA* 2, p. 26-27, pr. (318) 34.3-5.
4. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Londres B235. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 26.60.20. Ca. 530 a.C. Bib.: BEAZLEY, *Para.*, p. 152, nº 2; M.B. MOORE; D. VON BOTHMER, *CVA* 4, p. 51-53, pr. (771) 43.5-8.
5. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Relacionado ao Pintor de Antímenes. Adolphseck, Castelo Fasanerie, inv. 4. Ca. 520 a.C. Bib.: BEAZLEY, *ABV*, p. 123, nº 12ter; F. BROMMER, *CVA* 1, p. 10, pr. (484, 486) 6.1-2, 8.1-2, 4.
6. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Círculo do Pintor de Antímenes. Limoges, Museu Adrien Dubouché, inv. 80.58. Ca. 520 a.C. Bib.: O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *CVA*, p. 8, pr. (1025) 6.1-2.

7. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Dublin, Museu Nacional da Irlanda, inv. 1921.91. Ca. 520 a.C. Bib.: LISSARRAGUE, *L'autre guerrier...*, p. 76, 253, nº A96, fig. 39a-b.
8. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Fundo branco. Prov.: Tarquínia. Atr.: Comparar ao Pintor de Villa Giulia M482. Tarquínia, Museu Nacional Tarquiniense, inv. (?). Ca. 520-500 a.C. Bib.: BEAZLEY, *ABV*, p. 590, nº 3; G. CULTRERA, *Tarquinia. Scoperte nella necropoli*. NSA, 6, 123-125, pr. 6a-b, 1930.
9. Ânfora tipo B. Figuras negras. Prov.: Camiro, Rodes. Sem atribuição. Londres, Museu Britânico, inv. B172. Ca. 520-500 a.C. Bib.: H.B. WALTERS, *CVA* 3, p. 9, pr. (165) 45.4a-b.
10. Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Pintor Oltos. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F2264. Ca. 510 a.C. Bib.: J.D. BEAZLEY, *ARV*, p. 60, nº 64; *Para...*, p. 326; E. ROHDE, *CVA* 1, p. 11-14, pr. (112-114) 1.1-2, 2.1-2, 3.1-4.
11. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Villa Giulia M482. Bruxelas, Museus Reais, inv. R313. Ca. 500 a.C. Bib.: BEAZLEY, *ABV*, p. 590, nº 8; F. MAYENCE, *CVA* 1, p. 3, pr. (22) 9.2a-b.
12. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Etrúria. Atr.: Maneira do Pintor da Linha Rubra. Paris, Museu do Louvre, inv. F269. Ca. 500-490 a.C. Bib.: E. POTTIER, *CVA* 5, p. 36, pr. (355) 57.5, 10, 14.
13. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Gela. Atr.: Pintor de Wurzburgo 234. Siracusa, Museu Arqueológico Regional Paolo Orsi, inv. 24509bis. Ca. 500-480 a.C. Bib.: P.E. ARIAS, *CVA* 1, p. 4, pr. (811) 6.1.
14. Cántaro. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Erétria. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. 851. Ca. 440 a.C. Bib.: BEAZLEY, *ARV*, p. 1251, nº 41; KOSSATZ-DEISSMANN, LIMC I s.v. *Achilleus*, p. 71, nº 204, pr. 77; TOUCHEFEU-MEYNIER, LIMC VIII s.v. *Patroclos*, p. 949, nº 2.

TITLE. *War and Society in the departure of Achilles' iconography in the Attic vases of the sixth and fifth centuries BC.*

ABSTRACT. The author analyzes the scene of Achilles setting out, from Phthia to Troy, a series of fourteen Attic vases dated between 550-440 BC, with particular concern to verify the relationship between the iconography and society that produced it. His proposal is that representations of scenes from the Trojan War as a whole, make up the imaginary Athenian with respect to the subject of war, and that scene in particular shows involve the war, the whole society, those who go to war and those who do not leave, staying in the city.

KEYWORDS. Departure of Achilles; iconography; Attic vases; war; society.