

O PINTOR E A CIDADE: POLIGNOTO DE TASOS E A ATENAS DO PÓS-GUERRAS MÉDICAS.

Pedro Sanchez

RESUMO

Muitas das obras imagéticas da Antigüidade grega foram materialmente perdidas e as pinturas murais são casos graves desta perda. Atualmente, não se conhecem vestígios de nenhuma das grandes cenas pintadas em edifícios públicos na Ática Clássica, mas os temas, a disposição de algumas das figuras e os nomes dos principais pintores emergem em mais de uma centena de textos gregos e latinos. Embora estes textos sejam, em sua grande maioria, tardios em relação à produção das pinturas, são as fontes de que dispomos para tentar “entrever” a pintura monumental grega do segundo quarto do V século a.C.; e apresentam ainda, na forma de historietas, as relações entre as obras, seus financiadores e o povo da cidade, o status social de que gozavam os artistas e talvez alguma simbologia de ícones empregados no dito programa decorativo de Címon, filho de Milcíades, quem governou a cidade logo após a vitória definitiva sobre os persas invasores. Tais relações, status e simbologia, bem como o espaço reservado às pinturas nos edifícios públicos erigidos sob o governo de Címon, são temas deste texto.

PALAVRAS-CHAVE:

Pintura Mural, Grécia Antiga, Címon de Atenas, Polignoto de Tasos

***A cidade é mestra do homem*¹.**

Simônides de Céos (século VI-V a.C.).

Os estudiosos modernos não consideram a cidade de Atenas sob o governo de Címon senão enquanto uma cidade destruída, após ser tomada pelos persas de Xérxes em 480 e 479 a.C. (Robertson, 1982, p. 51; Prost, 1997, p. 28-29), durante aquela que foi chamada de “segunda guerra médica”. Por vezes, fala-se em uma “destruição total” da cidade (Ufford, *Mnemosyne*, 1950, p. 183; Villard, 1969, p. 229). Certamente, nestas interpretações os pesquisadores se orientam pelo texto de Heródoto (480-425 a.C.), onde os defensores da cidade são tragicamente vitimados pelos invasores bárbaros, perecendo, em consequência, as edificações:

“Ao verem-nos [os bárbaros] no interior da cidadela, os defensores atenienses, que se sentiram tomados de maior desespero, suicidaram-se precipitando-se do alto da muralha, enquanto que os outros se refugiaram no templo; mas os persas que já haviam escalado as defesas forçaram as portas e mataram os suplicantes. Em seguida, saquearam o templo e incendiaram a cidadela” (Heródoto, H, VIII, 53²).

Em 470 a.C., Ésquilo encenava *Os Persas*, o que talvez denote o interesse que os invasores despertaram entre os gregos: personagens exóticos sob um olhar exotérico. Os pintores murais ativos neste período parecem também ter figurado os persas. Há na literatura pelo menos uma oportunidade em que se descreve uma pintura dos gregos triunfando sobre os bárbaros de Xérxes: a pintura da *Maratonomaquia* (batalha entre gregos e persas em Maratona) que se encontra descrita por Pausânias (*Helládos Periegésis*, I, 16.1) como uma vitória arrasadora dos gregos, onde os persas podiam ser vistos já em fuga (Reinach, 1985, p. 160-161, nota).

¹ Tradução: Rocha Pereira, 1998, p. 156.

² Seguimos aqui a tradução para o português de J. Brito Broca. Também Plutarco (I-II séculos d.C.) é uma fonte, embora tardia, para a destruição de Atenas: “(...) a maior parte dos edifícios teria sido consumida pelos bárbaros (...)” (Plutarco, *Vida de Címon*, VII).

Polignoto, Mícon e Panainos, os nomes daqueles que teriam coberto de imagens as paredes internas de alguns dos primeiros edifícios erigidos em Atenas, Delfos e Platéia, após a derrota da expedição punitiva persa, desempenharam possivelmente um importante papel na vida política das cidades gregas que vieram a constituir a “liga de Delos” (Connor, 1970, p. 157); principalmente na Atenas governada por Címon, onde, a julgar sempre pela literatura³, o número de edifícios contendo pinturas teria sido maior. As condições nas quais se estabeleceu que estas pinturas foram levadas a cabo em Atenas, a relação que o autor de alguns destes grandes quadros (*pinakés*) teria travado com os cidadãos e com a lógica dos financiadores dos edifícios; a relação, portanto, entre o pintor e a cidade é o tema deste texto⁴.

O conjunto de referências textuais às pinturas murais desta época data de um largo período de mil anos⁵, tempo no qual os quadros em questão provavelmente estavam, de algum modo, preservados (ver Reinach, 1985). Univocamente, tais escritos atribuem maior importância às pinturas que aos edifícios que as abrigavam. Sabemos, entretanto, que eram edifícios centrais e públicos, no sentido amplo, cujo acesso talvez tenha sido irrestrito. No caso dos edifícios atenienses, significativamente localizados no perímetro da Ágora, dispomos de textos tardios⁶ que podem informar sobre o acesso que se tinha ao *Theséion*, à *stoà poikíle* e ao *Anakéion*: os edifícios pintados sob o governo de Címon. Em Plutarco (I-II d.C.), por exemplo, o *Theséion* aparece como refúgio de despossuídos e escravos:

“[Teseu] está enterrado no centro de Atenas, perto do ginásio atual. É local de asilo para os escravos e os humildes que têm medo dos

³ A pintura monumental grega surgida no pós-guerras médicas foi totalmente perdida, salvo uma descoberta excepcional em Paestum (Villard 1969: p. 230). O nome de Polignoto de Tasos e dos demais pintores deste período, bem como os temas e a descrição de suas pinturas são conhecidos em quase 100 passagens literárias gregas e latinas (ver Reinach, 1985, cap. I).

⁴ Este artigo é uma revisão ampliada das partes 2 e 3 do capítulo I da dissertação de mestrado “**Mudanças significativas para a pintura**”: relações entre os escritos acerca de **Polignoto De Tasos**, pintor parietal, e os vasos áticos pintados”, defendida em agosto de 2004 no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Orientação: Profa. Dra. Haiganuch Sarian. Membros da banca: Prof. Dr. Leon Kossovitch (USP) e Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira (UFPEL).

⁵ De Simônides de Céos (cerca de 556-468 a.C.) ao filósofo Sinésio (aproximadamente 370-413 d.C.). O desaparecimento das grandes pinturas da *stoà poikíle* ateniense foi documentado por Sinésio (*Epist.*: 135).

⁶ E vestígios arqueológicos no caso da *stoá* (Meritt 1970: p. 233-264).

poderosos, e a razão é que Teseu sempre se conduziu como protetor e defensor dos fracos, cujas preces acolhia com bondade”. (Vida de Teseu, XXXVI⁷)

A *stoà poikíle* (pórtico pintado) foi também nomeada *Peisianakteion* em referência a Peisianax, provavelmente um cunhado de Címon⁸.

Segundo Francis Prost, ao considera Peisianax o fundador do pórtico é preciso observar uma importante particularidade do edifício:

“Jamais se encontrará novamente, na Atenas Clássica, edifícios trazendo o nome de seus promotores: tipo de patronagem impossível após as reformas de Efialtes (462/461 a.C.)” (Prost, 1997, p. 31).

Os pórticos são, entretanto, edifícios de acesso liberado, localizados tradicionalmente na Ágora. Segundo a definição sustentada por Devambez, se caracterizam por edifícios de planta retangular ou trapezoidal com colunatas de um lado e muros do outro lado e nas extremidades, sobrepostos por uma arquitrave coberta por telhas (Devambez, 1944, p. 47). O aspecto de uma área ampla e coberta (Meritt, 1970, p. 238-239) se destinaria a “abrigar do sol e da chuva” a “massa de cidadãos” que se reunia em assembléias políticas ou, em outros dias, na atividade de mercado, em passeios ou encontros (Devambez, 1944, p. 47). Apesar de ter recebido o nome do fundador, não parecem haver motivos para supor que o pórtico pintado seja uma exceção quanto ao acesso ao seu interior.

Acerca do *Anakéion* ateniense, pouco se conhece nas fontes textuais. Subsistem apenas três referências⁹. O texto de Pausânias (*Helládos Periegésis*, I, 18, 1), embora sumário ao considerar este templo, estabelece a

⁷ Tradução: Gilson César Cardoso, 1991.

⁸ Diógenes Laércio, VII, 1, 5; Isidoro, *Origines*, VIII, 6, 8; Plutarco, *Vida de Címon*, IV; Suidas, s.v. Zenão (apud Meritt, 1970, p. 255).

⁹ Reinach, 1985, p. 142 e 143.

mais rica descrição das pinturas. Em relação à iconografia e à atribuição, o periegeta elaborou sua descrição:

*“Os Dióscuros são ali pintados em pé e seus filhos a cavalo. Existe neste local uma pintura de Polignoto composta pelos Dióscuros raptando as filhas de Leucípo, suas noivas” (Pausânias, *Helládos Periegésis*, I, 18, 1).*

As outras duas fontes, uma epigrama e o *Léxico* de Hesíquio (este último com datação do século V), no entanto, atribuem ao pintor de Tasos um motivo que Pausânias não mencionou: “o coelho de Polignoto”. Esta imagem, apesar do silêncio de Pausânias, seria apontada como causa de viva atenção do público. Também neste caso, a fonte textual não faz qualquer distinção entre aqueles que freqüentavam o interior do santuário, se pertencentes ao *dêmos* ou a determinada casta ou tribo:

“O pintor Polignoto, tendo figurado um coelho, fazia crer aos espectadores que o animal estava vivo. (“Mantissa Prov. II, 66” apud Reinach, no. 120, p. 143).

A partir de Pausânias, são igualmente conhecidas as pinturas da *pinacoteca dos Propileus*, descrita como um local onde “há pinturas” sujeitas à ação do tempo (Pausânias, *Helládos Periegésis*, I, 22, 6-7). A pinacoteca difere dos outros três edifícios pintados atenienses pelo lugar que ocupa, a Acrópole, ou “cidade alta”, enquanto os demais são situados na “cidade baixa”¹⁰. Se a Ágora é o local das assembléias do *dêmos* e do mercado, a Acrópole, diferentemente, é o local onde “se agrupam aos santuários seculares da cidade, as famílias aristocráticas” (Devambez, 1944, p. 46). A *pinacoteca* também se distingue dos edifícios pintados da Ágora por ter sido construída após 437 a.C., data em que se estima terem começado as obras do “grande portal” da Acrópole de que faz parte. Isso reforçou a hipótese de que as

¹⁰ Os termos “cidade alta” (*ville haute*) e “cidade baixa” (*ville basse*), como partes características da *Pólis* grega, estão em Devambez, 1944, p. 46.

pinturas de Polignoto neste local sejam “quadros de madeira” ali fixados “após a morte do pintor” (Heer, 1979, p. 113-114).

Tanto na periegeese de Pausânias, quanto em textos do século V a.C., como o fragmento do poeta Melânio¹¹ ou as odes a Teseu de Baquilides¹², é possível encontrar elementos que sugerem imagens de domínio público na Atenas do pós-guerras médicas (Reuveret, 1989: cap. III e IV).

A *Pólis* ateniense se estabeleceu como um importante centro ático, onde todas as tribos gregas teriam seu lugar. A Ágora de Atenas já se apresentava como um espaço público desde as reformas de Clístenes, aproximadamente em 507 a.C. (Vernant, 1990, p. 228-230) e as imagens posteriores a 479 a.C., sejam elas comemorativas dos triunfos de heróis e deuses, ou “correspondentes aos eventos políticos e históricos em seu redor” (Connor, 1970, p. 156), não deixaram de se destinar ao olhar de todos; sem, no entanto, caracterizarem propaganda política dos governantes, como argumenta Francis Prost:

“É impróprio falar de propaganda ou de manipulação nestes monumentos: a utilização ideológica dos mitos pelos governantes atenienses não traia um cinismo. (...) As relações entre Pisístrato e Hércules, entre Címon e Teseu, devem ter sido as de homens particularmente fascinados pelo modelo que escolheram, modelo que, na paidéia grega, desempenha papel essencial para a formação do caráter individual” (Prost, 1997, p. 30-31).

Quanto aos vasos pintados, uma arte mobiliária e, freqüentemente, de uso privado (como é o caso de muitas crateras, enócoas e hídrias, entre outras formas), não podemos também considerar qualquer modo de propaganda

¹¹ Melânio é citado por Plutarco (*Vida de Címon, IV*). Robertson afirma que o poeta era contemporâneo de Polignoto e contou com a proteção de Címon (Robertson, 1975, p. 243).

¹² O quarto ditirambo de Baquilides é datado aproximadamente de 474 a.C., se destinaria aos atenienses por ocasião da chegada dos ossos de Teseu à cidade (J. Duchemin e L. Bardollet, *Introduction às odes de Baquilides*, 1993, p. XII). O *Teseion* teria sido construído para abrigar estes ossos.

(Boardman, 2001, p. 208), o que é importante aqui assinalar se consideramos a hipótese de serem os patronos da pintura mural “a melhor clientela” dos oleiros (Prost, 1997, p. 26). Segundo Boardman, os modelos mitológicos, dentre os quais poderíamos incluir o combate entre gregos e persas, eram de domínio coletivo e seus heróis ou divindades se identificavam com a própria cidade:

“Então, os líderes atenienses usaram os oleiros como uma ferramenta de propaganda política? É óbvio que não. Hércules não era um ‘emblema pisistratiniano’, mas Atena, era um emblema ateniense” (Boardman, 2001, p. 208).

Pierre Ducrey, entretanto, rejeita a hipótese de que triunfos de deuses e heróis teriam sido tomados como modelo e sustenta que “a arte grega não é portadora de nenhuma mensagem oficial ou pública”¹³. Segundo Ducrey, o pintor parietal talvez tenha sido um formador de opinião, como era o poeta trágico, mas a opinião pública certamente mantinha sua liberdade e exercia controle sobre as imagens.

No pós-guerras médicas não existe em Atenas “força política exercendo seu poder sem partilha nem limite”¹⁴. O controle do *dêmos* sobre as imagens não era, portanto, infalível ou total, como veremos adiante, mas não se permitiu que as cenas pintadas em espaço público se destinassem à propaganda das famílias dominantes:

“Ao contrário do que se produziu nos grandes reinos orientais, os gregos não erigiram a guerra e a aniquilação dos vencidos como modelo, nem como tema de propaganda”¹⁵. Certamente, a opinião pública, que podia se exprimir livremente, ao menos em certos

¹³ Ducrey, 1987, p. 210.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ A existência de propaganda na imagética oriental antiga não parece ser uma interpretação totalmente apropriada. Entretanto, não abordaremos aqui este assunto pois o tema foge aos nossos objetivos.

estados gregos, não pôde se opor a todos os excessos” (Ducrey, 1987, p. 210).

O que não significa que não se conheça na literatura científica moderna a hipótese contrária, como, por exemplo, no estudo de David Castriota, quem toma como pressuposto o “importante papel desempenhado na propaganda de Címon” pela “pintura em grande escala que decorou o *Theséion* e outros monumentos públicos dos anos 470 e 460 ou do princípio dos anos 450 [a.C.](...)” (Castriota, 1992, p. 7).

A produção de tais imagens foi compreendida como um “programa bem coordenado de imagens públicas” (Castriota, 1992, p. 8-9 e 130-131) ou simplesmente como um “programa decorativo” (Rouveret, 1989, p. 151), embora os edifícios que as abrigaram não possam ser reconhecidos como resultantes de um programa de reconstrução de Atenas (Prost, 1997, p. 28-29; Robertson, 1982, p. 99-100).

Tal interpretação se deve, em primeiro lugar, a um juramento de líderes gregos feito após as vitórias em Salamina e Platéia, que nos é reportado em diversas fontes, a saber, Licurgo (Contra Leócrates, 80-81), Diodoro (IX, 29), Pausânias (X, 35, 2), Cícero (*De Republica*, III, 9) e também nas inscrições de uma estela (estela de *Arkhamnai*¹⁶). Cícero e Pausânias relatam que neste juramento se estabeleceu que os edifícios destruídos pelos persas não deveriam ser reconstruídos, o que Francis Prost porá em dúvida, porque em outras cidades gregas não se distinguem vestígios de templos inteiros de vestígios de ruínas e também porque Heródoto e Tucídides (460-400 a.C.) desconhecem tal juramento¹⁷. Segundo Prost, esta “lenda” teria sido criada após 384 a.C.

¹⁶ Estela, bem como referências literárias, em Prost, 1997, p. 29.

¹⁷ O argumento, presente em Prost, 1997, p. 29, se fundamenta em estudos do historiador J. Boersma (*Athenian building policy from 561/10 to 405/4 B. C.*, 1970) e do epigrafista L. Robert (*Études épigraphiques et philologiques*, 1938).

Em segundo lugar, os edifícios de Címon não parecem ter sido dispendiosos o bastante para se prestarem a substituir templos e edifícios públicos destruídos. Os edifícios que teriam abrigado as pinturas mais importantes: a *stoà poikile* e a *léskhe* délfica (encontradas nas fundações e em sofríveis fragmentos arquitetônicos, respectivamente na Ágora de Atenas e nas proximidades do santuário de Apolo, em Delfos¹⁸) não são grandes construções, não contam com materiais onerosos (na *stoá* foram usadas pedras do Pireu mescladas a pedras de Egina¹⁹), é provável que a arquitetura não tenha “ocupado um lugar primordial” em seus projetos (Prost, 1997, p. 28) e, principalmente, não se celebram seus arquitetos e escultores, apenas seus pintores, o que, evidentemente, sugere o privilégio da pintura:

“Ela [a grande pintura] não exige pesadas despesas, nem grandes programas. (...) Címon não parece ter atraído arquitetos e escultores, enquanto que se ligou a Polignoto” (Prost, 1997, p. 29).

Não podemos, entretanto, considerar Címon uma entusiasta da pintura avesso à escultura e à arquitetura. Os textos falam de muitas estátuas que poderiam ter sido direta ou indiretamente destinadas por ele como, por exemplo, a *hérma* em bronze que se encontra na Ágora, segundo a topografia de Pausânias (*Helládos Periegésis*, I, 15). O período da ascensão de Címon foi marcado por uma profusão de estátuas que também são associadas à recente destruição da cidade, de acordo com Robertson (1982, p. 51).

De fato, formulou-se a hipótese de que as pinturas de Polignoto, Mícon e Panainos participaram de uma “reconstrução da cidade” (Villard, 1969, p. 229), mas a inexistência de fontes e vestígios para a reconstrução de edifícios parece valorizar o argumento de Prost.

¹⁸ As escavações da *Stoá* estão publicadas por Meritt, 1970 e por Thompson & Wycherley, 1972; a *léskhe* foi escavada em 1895 e publicada no ano seguinte por Homolle (*BCH*, 1896, p. 633-639 apud Reinach, 1985).

¹⁹ Meritt, 1970, p. 234.

Mais do que a construção dos edifícios, o programa de pinturas murais ou de grandes pinturas de cavalete em madeira (como sugerem, além das evidências literárias, a descoberta de grampos de ferro e fragmentos de madeira nos vestígios das paredes da *stoà poikile*²⁰, ver fig. 1) é considerado a expressiva obra imagética de Címon²¹ em associação com aqueles que, após a reforma de Clístenes, buscavam “manter suas prerrogativas tradicionais” (Prost, 1997, p. 26), a dita aristocracia ateniense.

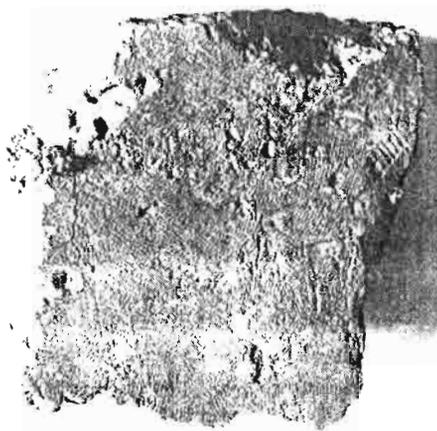


FIGURA I, 1: Bloco de pedra com grampo de ferro incrustado. Escavações da *stoà poikile*, no. inventário: A 1560 (Merritt, 1970, pl. 65).

Estes que são convencionalmente chamados de aristocratas, descendiam dos grandes *gênes*²² nobres que dominavam a política na Atenas do século VI a.C. e cujo poder resistiu, em certa medida, às reformas que instituíram a democracia (Vernant, 1990, p. 232-233). São grandes e ricas famílias que contavam com “*status social*” e poder financeiro, desempenhando provavelmente o papel de destinatários de monumentos figurativos²³ e de vasos pintados (Prost, 1997, p.41-42). Címon, filho do Milcíades, é

²⁰ Merritt, 1970, p. 249-250 e 251-252, respectivamente.

²¹ Cogitou-se um “Partenon cimoniano”, entendendo-se que Címon e o arquiteto Calícrates teriam iniciado as obras do templo construído por Péricles e Fídias (Picard, 1937; Robertson, 1982) mas o argumento fundamenta-se apenas em algumas métopas de aparência mais antiga que as demais, o que não permite uma conclusão (Robertson, 1982, p. 100).

²² *gênos* denota gênero, raça, origem enquanto (<<∇∅≠H está relacionado à nobreza (Bailly, 1952).

²³ Sobre o levantamento financeiro para os grandes monumentos gregos, ver “*L’artista figurativo*” de Schweitzer em Coarelli, 1980, p. 36-43.

descendente de uma destas famílias privilegiadas, influente pelo menos desde os tempos do governo de Pisístrato, como se pode ler na *História* de Heródoto:

“Pisístrato gozava, então, em Atenas, de um poder soberano. Milcíades também tinha ali alguma autoridade. Era de estirpe ilustre, concorrendo com quatro cavalos para os Jogos Olímpicos” (Heródoto, livro VI, 35).

Ele alcançou o poder político após o exílio de Temístocles e veio a conhecer seu próprio ostracismo em 461, após o qual retorna ao poder por mais uma década (Connor, 1970, p. 162; Robertson, 1975, p. 242). O governo cimoniano, antes e depois do ostracismo, é bem datado graças à associação entre fontes literárias e epigráficas; são conhecidas inscrições em bases de estátuas (ver Castriota, 1992, p. 6) e *óstraka*²⁴ (fig. 2) que podem ser cotejadas às histórias e biografias.

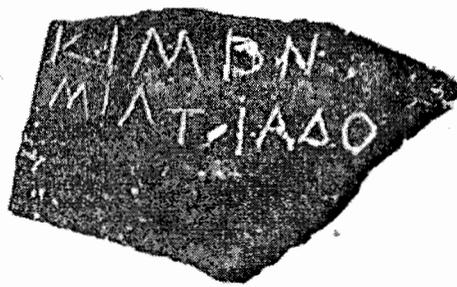


FIGURA 1, 2: *Óstrakon* contendo o nome de 539?; 93713!)? (Címon, filho de Milcíades), governante que esteve em exílio político por dez anos (fotografia em Connor, 1970, *Ill.* 167).

²⁴ Os fragmentos cerâmicos que trazem escrito o nome daquele que se quer banir da *Pólis* são conhecidos pelo mesmo nome que as ostras (ver Bailly, 1952), o que, por metáfora, denota o significado do ostracismo.

As pinturas desaparecidas, evidentemente, são de datação mais difícil, e acompanham necessariamente as datas sugeridas para a vida de Címon, para os edifícios e para duas batalhas que se fizeram figurar, a saber, a batalha de Maratona e a batalha de Oinóe, na *stoà poikíle*. Grosso modo, fala-se no segundo e terceiro quartos do V século (Villard, 1969, p. 232 e 238; Richter, 1958, p. 89; Ufford, 1950, p. 186-187), ou no “período imediatamente precedente a Péricles” (Arias, 1962, p. 16). Pormenorizadamente, Reinach data entre 469 e 462 as pinturas do *Theséion*²⁵, da *stoá* e o “Aquiles em *Skyros*” da pinacoteca, sendo que a *stoá* talvez seja de 456. A *léskhe* de Delfos teria sido pintada em 458 e os templos de Téspia e Platéia em 457, segundo este mesmo autor (Reinach, 1985, p. 86; 90; 136; 141; 146; 150). Connor, por sua vez, considera as pinturas da *stoá* posteriores ao ostracismo (Connor, 1970, p. 162), interpretação que se deve ao tema da batalha entre atenienses e espartanos em Oinóe, a oeste de Argos.

No texto de Pausânias, e apenas nesta fonte, a batalha é o tema da “primeira pintura do pórtico” (*Helládos Periegésis*, I, 15), o que provavelmente vale dizer que se encontraria em uma das extremidades do edifício²⁶. A partir de Tucídides (I, 102.4 a I, 112), se reconhece que a batalha de Oinóe não deve ter ocorrido antes de 462 a.C. (apud Jeffery, 1965, p. 52) e J. J. Pollitt sugere, mais precisamente, que teria ocorrido entre 461 e 452 a.C. durante a aliança entre Argos e Atenas (Pollitt, 1990, p. 144)²⁷. Tais dificuldades de cronologia possibilitam que se cogite que um artista desconhecido, possivelmente da geração seguinte, seja considerado o autor da batalha de Oinóe do pórtico, mas não se afasta a hipótese de que Pausânias teria se enganado quanto à iconografia do quadro (Francis & Vickers, 1985).

²⁵ Estas datas tendem, portanto, a variar de autor para autor. J. P. Barron, por exemplo, data as pinturas do *Teseion* entre 478 e 470 a.C. (Barron, *JHS* xcii, 1972, p. 20-45. apud Woodford, 1974, p. 158), para Robertson, as pinturas do *Teseion* são anteriores a 473, do “período de ascendência de Címon” (Robertson, 1975, p. 242).

²⁶ Na extremidade oposta, estaria a batalha de Maratona e, ao centro, a Amazonomaquia e a Ilioupersis (Pausânias, *HELLÁDOS PERIEGÉSIS*, I, 15-16).

²⁷ Existem datações do princípio do século XX que entendem a conclusão das pinturas da *stoá* já no século IV, por considerarem que a batalha de Oinóe ocorreu na guerra coríntia, entre os anos de 395 e 386 a.C. (Caspari, *JHS*, 1911, p. 105).

Seja qual for o pintor, sua atividade enquanto demiurgo era invariavelmente exercida em favor de um público (Vernant, 1990, p. 260; Coarelli (org.), 1980, p. 27-29) e, neste sentido, as pinturas monumentais, sejam elas datadas do século V ou do século IV, se destinavam ao *dêmos* e não diretamente àquele que custeou sua execução ou àquele que a executou. Famílias e tribos gregas abastadas tinham por tradição se distinguir pelas contribuições financeiras em liturgias e festivais (Rodhes, 1986, p. 136), são igualmente conhecidas categorias de pagamentos particulares para a execução de edifícios públicos (Rodhes, 1986, p. 137), o que se fazia pela glória, por gratidão, para “fazer bem à cidade”. Mas o *dêmos* controlava a execução destes monumentos na medida em que participava do governo da *Pólis*²⁸. O mérito e a virtude (*areté*) advindos do ofício da pintura, e também o dinheiro, teriam dado aos pintores uma nobre posição na cidade²⁹, embora não lhe tenham conferido o direito à autodeterminação na execução de suas obras.

Sugerir que os pintores antigos gozavam de autonomia não parece pertinente porque constituiria, seja pela destinação dos *géne* de grande status, seja pelo controle do *dêmos* sobre as imagens públicas, um flagrante anacronismo. Parece igualmente inapropriado pensar em um “estilo polignoteano” (Arias 1970-1971: 293-6) ou em uma “pintura polignoteana” (Dugas, 1960: 52) sem observar a participação ativa dos destinadores e dos reguladores na aparência definitiva das imagens, tanto na temática, quanto nos modos figurativos³⁰.

A hipotética relação de “clientela” do próprio Címon e de seu *génos* para com os pintores é fundamentada, principalmente, em algumas anedotas tardias.

²⁸ Segundo Rouveret, o *dêmos* exerceu a função de “encomendante oficial das pinturas” (1989, p. 153).

²⁹ “Atenas soube honrar seus Polígnotos e seus Fídias que estavam entre os maiores cidadãos e que conviviam com Címon e Péricles” (Pottier, 1926, p. 2).

³⁰ A noção de “estilo polignoteano” foi totalmente cunhada na modernidade e parece cumprir uma função meramente cronológica nos estudos: a de “delimitar uma unidade de estilo” dentre as demais que se sucedem no tempo (de acordo com a noção de ruptura estilística apresentada em Kossovitch 2002: 303). Os preceitos deste “estilo polignoteano”, entretanto, só puderam ser aprendidos nos textos antigos e resultam da escolha e da interpretação dos mesmos realizada nos séculos XIX e XX de nossa era. Termos como “pintura parietal ática” ou “pintura mural sob governo cimoniano”, embora sejam igualmente cunhados na modernidade, parecem, entretanto, menos imprecisos.

As mais significativas talvez sejam aquelas que apontam a imagem do pai e da irmã de Címon, respectivamente na *Maratonomaquia* (batalha de Maratona) e na *Ilioupersis* (Queda de Tróia) do pórtico pintado.

Tais anedotas chegaram a ser interpretadas como evidência da feitura de retratos por parte do círculo de artistas ao qual pertenceu Polignoto (Robertson, 1959, p.122). O retrato seria mais uma dentre suas invenções pictóricas.

Segundo Pausânias (*Helládos Periegésis*, I, 16), o pai de Címon, consagrado por Heródoto como vitorioso sobre os persas de Dario em Maratona³¹ (*História*, VI, 110 a 117), apareceria entre os figurados do pórtico. O periegeta não fez qualquer outro comentário sobre esta figura mas Esquino relatou que o Milcíades pintado no pórtico era reconhecido por todos apesar de não estar designado pelo nome escrito (Esquino, *Contra Ctesifonte*, 186 apud Reinach, 1985, no. 147, p. 160-161):

“(...) Quem é o general? A esta questão vós respondereis todos que é Milcíades: ora, seu nome ali não figura. Como assim? Não lhe foi solicitada esta recompensa? Sim, mas o povo (dêmos) a recusou, concedendo-lhe apenas, ao invés do nome, a figuração em primeiro plano (prótos), exortando os soldados”.

Qualquer interpretação de que a imagem de Milcíades no pórtico pintado seria um dos primeiros retratos da história das artes visuais não pode se apoiar totalmente nos textos, pois o que distingue a imagem do general das imagens dos demais guerreiros não é qualquer característica fisionômica, mas o lugar (“em primeiro plano”) e a disposição (“exortando os soldados”).

A imagem triunfante de Milcíades no pórtico, cotejada aos legendários vitoriosos de Tróia e ao Teseu combatendo as Amazonas (Pausânias, *Helládos Periegésis*, I, 15-16), provavelmente agradou Címon, a “mais

³¹ Dez anos antes da expedição de Xérxes, na “primeira guerra médica”.

destacada personalidade política e militar na cidade” (Robertson, 1982, p. 78), e foi portanto interpretada como uma evidência da encomenda por parte do governante, ou de seus familiares, ou, ao menos, de ditos aristocratas que os cortejavam e apoiavam politicamente³².

Entretanto, a interdição por parte do *dêmos* do nome grafado persistiu. A recompensa lhe foi negada talvez porque assim se faria ao general uma homenagem maior que à cidade³³. Tanto Esquino, quanto Cornélio Nepos (aprox. 100 a 25 a.C.), descrevem um controle do *dêmos* sobre esta imagem em particular e, por extensão, à “honra notável” (Cornélio Nepos, *Milcíades*, 6, 3) de se fazer figurar em plena Ágora. Esta era a “recompensa” a alguém cujos feitos beneficiaram da cidade.

Por outro lado, a ausência do nome junto às imagens talvez assinalasse mais a aparência e a variedade das figuras de uma cena que a plena realização de retratos. As fontes textuais que tratam de palavras escritas nas pinturas parecem apresentá-las como uma característica tradicional da figuração grega (por exemplo, Aristóteles, *Tópicos*, 6, 2, 140 a 20 apud Rouveret, 1989, p. 137) e o modo figurativo florescido sob o governo de Címon estaria possivelmente abandonando a grafia dos nomes em virtude de “novidades” como a “variação dos traços do rosto” ou as “bocas entreabertas” (Plínio o Velho, *Naturalis Historia*, XXXV, 58-59). Estas novidades, que não significam necessariamente a invenção do retrato, possibilitariam diferenciar uma figura da outra e atribuir-lhes caráter (*éthos*)³⁴. Rouveret entende que a pintura de Polignoto participa do sistema antigo, pois há descrições de nomes escritos sobre as composições no texto de Pausânias a respeito da *léskhe* de Delfos (livro X, 25-31). No entanto, o pintor estaria, ao mesmo tempo, se separando deste sistema (Rouveret, 1989, p.137-138) ao dar traços reconhecíveis a certos figurados e gestos característicos a outros

³² Sobre as contribuições em dinheiro de aristocratas para monumentos públicos, ver Rhodes, 1986, *JHS*, p. 132-144.

³³ Como interpreta Francis Prost (1997, p. 33).

³⁴ Se considerarmos, principalmente, certas analogias presentes na Poética de Aristóteles (1448 a 1; 1450 a 23) entre as artes do poeta e do pintor.

(como é o caso do Heleno que Pausânias descreve entre as pinturas da *léskhe* délfica³⁵).

Também são conhecidas anedotas donde talvez se possa reconhecer a atuação do *dêmos* na determinação ou fiscalização das imagens públicas. Estamos uma vez mais lidando com fontes literárias tardias, neste caso, acerca de pinturas atribuídas a Mícon de Atenas, contemporâneo de Címon e colega de Polignoto:

“Após Maratona o pintor Mícon foi posto em julgamento por ter figurado os bárbaros maiores que os helenos” (Sopatros, *Disc. Quaest.*, 1, 8, apud Reinach, p. 159, no. 142).

“Mícon, tendo pintado [os atenienses menores que os bárbaros], foi punido com uma multa de 30 minas” (Licurgo, por Hapocracião, Míkon, apud Reinach, p. 158, no. 141).

A partir dos textos de Licurgo e Sopatros, não é possível decidir se o julgamento e a punição do pintor pela assembléia da cidade denotam uma execução sob certa liberdade de um programa previamente aprovado pelo *dêmos*, ou de um caso de desobediência às determinações da cidade por parte do pintor, mas, segundo Francis Prost, podemos concluir que “por traz de um quadro se escondem os entraves políticos onde aristocracia e *dêmos* tentam ocupar espaço” (Prost, 1997, p. 34). Como no exemplo anterior, as determinações do *dêmos* recaem sobre aspectos da composição da cena e da disposição das figuras (“ter figurado os bárbaros maiores que os helenos”). Ao *dêmos* caberia ainda conceder o direito de cidadania e regalias, segundo fazem crer duas fontes:

Plínio o Velho, quando argumenta sobre a celebridade de Polignoto:

³⁵ “Acima de Helena está sentado um homem envolto num manto de púrpura, numa atitude muito sombria. Calcula-se que será Heleno, filho de Príamo, mesmo antes de ler a inscrição” (*Helládos Periegésis*, X, 23.4).

“Recebeu ainda maior consideração assim que os anfitriões, que constituem a assembléia oficial da Grécia, decretaram sua hospedagem e subvenção de suas necessidades” (Naturalis Historia, XXXV, 59³⁶).

E Harpocracião, que parece sugerir a cidadania ateniense como um prêmio por suas obras nos edifícios cimonianos:

“Sobre o pintor Polignoto, tasiense de origem, filho e aluno de Aglofão, honrado pelos atenienses com o direito de cidade, em reconhecimento de suas pinturas no Pórtico Pintado, ou, em seguida, de suas pinturas no Teséion e no Anakéion (...)” (Harpocracião, Polígnotos, apud Reinach 1985).

O outro exemplo de um possível retrato em pinturas do período cimoniano é a anedota que apresenta a figura da irmã de Címon, Elpinícia, também na *stoà poikíle* (*Vidas Paralelas* de Plutarco: *Vida de Címon, IV*). Segundo Plutarco, seria possível identificar a imagem de Elpinícia sem a que estivesse acompanhada pela grafia do nome; transfigurada em uma personagem mítica: a troiana Laodicéia, cativa da guerra de Tróia.

A irmã de Címon aparece no texto de Plutarco de dois modos; como possível amante do próprio irmão e do pintor e como modelo para a pintura da *Ilioupersis* no pórtico. Espera-se que a afinidade entre Polignoto e Címon possa ser descrita como intensa a partir da figuração alusiva aos familiares do governante (Rouveret, 1989, p. 149):

“Címon era ainda jovem quando foi acusado de ter comprometido com sua irmã. Dizemos, além disso, que Elpinícia não tinha uma conduta irreprovável, e que ela se comprometeu também com o pintor Polignoto. Por isso dizemos que, no pórtico que possuía o nome de Peisianactéion e que agora é chamado Pintado (poikíle), ao pintar as

³⁶ A partir da tradução brasileira de Silveira Mendonça, 1998.

Troianas, deu a Laodicéia os traços de Elpinícia” (Plutarco, *Címon*, IV).

Sabe-se acerca das cativas troianas no pórtico por meio de Pausânias (*Helládos Periegésis*, I, 15-16), mas o periegeta foi sumário na descrição desta pintura. A menção plutarquiana da imagem de Laodicéia com os traços de Elpinícia é a única de que dispomos e é possível duvidar de sua correspondência com a imagem pintada, não apenas pela singularidade, mas também por se tratar de um texto de Plutarco. Em outra de suas biografias, Plutarco acusou Fídias de ter figurado a si mesmo e a Péricles no monumental escudo da Atena Partenos (*Vida de Péricles*, 31. 2-5). J. Pollitt (1990, p. 54, no. 2 apud Rocha Pereira, 1994) e Rocha Pereira (Rev. MAE, 1994, p. 96-97) acreditam que esta iconografia não é totalmente confiável. A autora portuguesa chega mesmo a questionar a validade dos “preconceitos que Plutarco estadeia” como fonte de conhecimento da época clássica (Rocha Pereira, 1994, p. 97).

Poderíamos, analogamente, dirigir este questionamento ao texto da *Vida de Címon* que descreve a imagem da troiana Laodicéia no pórtico pintado³⁷, principalmente por se tratar de um escritor da passagem do século I para o século II d.C. que obviamente desconhecia a fisionomia de personalidades do século V a.C., como Fídias, Péricles e a irmã de Címon.

Além do que se escreveu tardiamente sobre as imagens de Milcíades e Laodicéia, um texto do segundo quarto do V século parece trazer referências à família de Címon e, ao mesmo tempo, aludir a uma imagem pintada no mesmo período: as odes XVII e XVIII de Baquílides.

Rouveret apontou tais odes como alusões às pinturas internas do *Theséion*, isso graças às “trocas de processos entre a pintura e a poesia evocadas por

³⁷ Tais dúvidas quanto à validade de fontes tardias para o conhecimento das pinturas murais do V século não parecem restritas a Plutarco; as analogias e anedota do período imperial romano (Cícero, Quintiliano e Luciano (ver Reinach 1985) são bons exemplos disso) também podem ter preservado informações pouco confiáveis quanto à autoria dos quadros e à iconografia.

Simônides”³⁸ (Rouveret, 1989, p. 150). Nos versos 46 a 60 da ode XVIII, o “herói fundador” de Atenas recebe o adjetivo *oúlios* (≅←84≅H: terrível, destruidor), os adjetivos para suas vestes são também significativos: um chapéu “lacônico” e um manto “tessálio”. Rouveret propõe uma relação destes adjetivos a Oulios, Lacedemônio e Tessálio, nomes dos três filhos de Címon (Rouveret, 1989, p. 151).

A polissemia dos nomes próprios gregos, segundo esta leitura, viria a constituir um recurso do poeta para aludir aos familiares do governante, e um procedimento semelhante poderia ter sido aplicado às imagens de Teseu no templo que abrigava seus ossos na Ágora (Rouveret 1989, p. 152). Deste modo o artista, seja ele pintor ou poeta, poderia aludir ao *génos* de Címon sem se sujeitar a alguma sanção do *dêmos* por prestar uma homenagem excessiva ou a quem não é de direito.

Embora não persistam evidências textuais ou materiais de uma aplicação da polissemia às pinturas (Rouveret 1989, p. 153), as referências às imagens de Milcíades e Elpinícia encorajam a hipótese de que os pintores oficiais estariam lançando mão de modos bastante engenhosos para homenagear seus patronos sem transgredir as leis da cidade. As mudanças nos modos figurativos alardeadas na literatura³⁹ poderiam ter sido motivadas em parte por uma necessidade como esta.

A escolha dos temas parece igualmente engenhosa e voltada aos mesmos propósitos. Teseu foi o herói que Címon tinha como modelo, assim como Pisítrato havia escolhido Hércules como modelo (Prost, 1997, p. 30-31). Certamente por este motivo são conhecidas muitas descrições da imagem de Teseu nos edifícios pintados sob governo cimoniano. Na *stoà poikile*, Teseu talvez estivesse figurado mais de uma vez: Pausânias o descreve combatendo as Amazonas (*Helládos Periegésis*, I, 15) e, a julgar por um mito reportado

³⁸ O epigrama atribuído a Simônides por Plutarco (*De Glor. Aten.*, 3, 346 f) versa: “A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura que fala” e simboliza, segundo Rouveret, as ligações entre os processos da pintura e da poesia na primeira metade do V século a.C.

³⁹ Ver essencialmente Plínio o Velho, *Naturalis Historia*, XXXV, 58-59.

por Plutarco, talvez o herói estivesse também na pintura da batalha de Maratona:

“Ao longo dos tempos, os atenienses honraram Teseu como a um herói. Entre os vários motivos que determinaram esse culto o principal foi que, na batalha de Maratona contra os medos, não poucos soldados acreditaram ver a sombra de Teseu, marchando armado à sua frente contra os bárbaros” (Plutarco, Teseu, XXXV⁴⁰).

Em combates contra os não-gregos, sejam eles persas, amazonas ou centauros⁴¹, a imagem de Teseu simbolizaria o triunfo de Címon e de seus ancestrais sobre os invasores orientais, mas também o triunfo dos gregos contra a barbárie (Ducrey, 1987); seria uma imagem evidentemente oficial, surgida do embate de forças políticas na democracia da Atenas clássica.

PEDRO LUIS MACHADO SANCHES

Professor de Teoria e Métodos da Arqueologia da Universidade do Vale do São Francisco; doutorando em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

⁴⁰ A partir da tradução brasileira de Gilson Cardoso, 1991, p. 49.

⁴¹ Segundo Pausânias, havia uma pintura de Teseu lutando contra os centauros no *Thesíon* (*Helládos Periegésis*, I, 17, 2-4).

BIBLIOGRAFIA:

- ARIAS, P. E. *A history of greek vase painting*. London: Thames and Hudson, 1962.
- ARIAS, P. E. ... 1970-1971
- ARISTÓTELES (384 – 322 a.C.) *Poética*. Tradução e notas de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*. Hachette, Paris, 1952.
- BAQUÍLIDES (aprox. 505-450 a.C.) *Dithyrambes, épinícias, fragments*. Texte établi par Jean Irigoin et traduit par J. Duchemin et L. Bardollet. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- BOARDMAN, J. *The history of greek vases*. London: Thames and Hudson, 2001.
- CASPARI, M. Stray notes on the persian wars, *JHS xxxi*, 1911: p. 100-109.
- CASTRIOTA, D. *Myth, ethos, and actuality - Official art in fifth-century B. C. Athens*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992.
- COARELLI, F. (org.) *Artisti e artigiani in Grecia - guida storica e critica*. Roma: Editori Laterza, 1980.
- CONNOR, W. Theseus in Classical Athens, *The quest for Theseus*: 143-174. New York: A. Ward, 1970.
- DEVAMBEZ, P. *Le style grec*. Paris: Larousse & Paris VI, 1944.
- DUCREY, P. Victoire et Défaire, réflexions sur la représentation des vaincus dans l'art grec, *Image et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du Colloque de Lausanne, 8-11 février 1984*. Lausanne: Université de Lausanne, 1987.
- DUGAS, C. *Recueil Charles Dugas*. Paris: De Boccard, 1960.
- HEER, J. *La personnalité de Pausanias*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- HERÓDOTO (480-425 a.C.) *História*. 2 vols. Tradução de J. Brito Broca. Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo: Clássicos Jackson, M. M. Jackson, 1953.
- KOSSOVITCH, L. La discontinuité et l'histoire de l'art. Ruptures – de la discontinuité dans la vie artistique (org. by Jean Galard). Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002.
- MERRITT, L. C. The Stoa Poikile, *Hesperia xxxix*, 1970: p. 233-264.
- PAUSÂNIAS (aprox. 170 d.C.) *Description de la Grèce*(Helládos Periegésis). Bilingüe. Texte établi par Michel Casevitz; traduit par Jean Pouilloux; commenté par François Chamoux. Paris: Belles Lettres, 1992.
- PICARD, C. De L'ilioupersis" de la lesché delphique aux métopes nord du Parthénon, *REG 50*, 193: 175-205.
- PLÍNIO, O VELHO (23 - 79 d.C.) *Histoire Naturelle* (Naturalis Historia). Livre XXXV. Traduction de Jean-Michel Croisille, introduction et notes de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- PLÍNIO, O VELHO (23 - 79 d.C.) Seleção e tradução da *Naturalis Historia*, de Plínio, o Velho: referência I (textos extraídos do Livro XXXV, 2 a 30 e 50 a 118), Antonio da Silveira Mendonça, *Revista de História da Arte*, Campinas, UNICAMP: 317-330.
- PLUTARCO (46 -120 d.C.) *Vidas Paralelas*. 5 volumes. Introdução e notas de P. Matos Peixoto e tradução de Gilson César Cardoso. São Paulo: Paupmap, 1991.

- PORTIER, E. *Le dessin chez les grecs - d'après les vases peints*. Paris: Les Belles Lettres, 1926.
- PROST, F. L'art pictural: une source pour l'Histoire de l'Athènes Prè-Classique, *AC* 66, 1997: p. 25-43.
- REINACH, A. J. *Recueil Milliet- textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- RICHTER, G. *Attic red-figured vases: a survey*. New Haven: Yale University, 1958.
- ROBERTSON, M. *A history of greek art*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- ROBERTSON, M. *Uma breve história da arte grega*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- ROCHA PEREIRA, M. H. Estatuto social dos artistas gregos. *REV. MAE*, 4, 1994: 95-102.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Helade- antologia da cultura grega*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos- Universidade de Coimbra, 1998.
- RODHES, P. J. Political activity in classical Athens, *JHS* *cvi*, 1986: 132-144.
- ROUVERET, A. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve. siècle av. J.-C. – Ier. Siècle ap. J.-C.)*. Rome: École Française de Rome – Palais Farnèse, 1989.
- THOMPSON, H. A.; WYCHERLEY, R. E. The Agora of Athens. The history, shape and uses of an ancient city center. *The Athenian Agora, Results of excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens*. Vol. 14. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 1972.
- UFFORD, L. La chronologie de L'art grec de 475-425 av. J. Chr., *Mnemosyne* 4 III, 1950: p.183-214.
- VERNANT, J-P. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad.: H. Sarian. Rio de Janeiro & São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- VILLARD, F. Peinture et Ceramique (cap. III), *Grèce Classique (480-330 avant J.-C.)*. l'Univers des Formes, Paris: Gallimard, 1969.
- WOODFORD. More light on old walls: the Theseus of the centaumachy in the Theseion, *JHS* *xciv*, 1974: p. 158-164.
- XENOFONTE (430-355 a.C.) *Memorabilia, Oeconomicus & Symposium, Apology*. Translated by E. C. Marchant (*Memor., Oeconom.*) and O. J. Todd (*Symp., Apol.*). Cambridge & London: Harvard University Press, 1979.