

Espaço e composição ornamental nos vasos gregos

Gilberto da Silva Francisco*

FRANCISCO, G. S. Espaço e composição ornamental nos vasos gregos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 8: 121-132, 2009.

Resumo: Esse texto tem como objetivo apresentar questões fundamentais na interação ornamentação-suporte presentes nos vasos gregos (será tratada, sobretudo, a produção ática) e possíveis linhas de interpretação no que tange à transmissão de técnicas e “conteúdos” ornamentais num cenário tradicional da produção ceramista.

Palavras-chave: Espaço – Ornamentação – Ceramologia grega – Arqueologia clássica

A questão do espaço na interpretação arqueológica é bastante vasta: desde a perspectiva mais prática como sua ocupação, organização, comunicação entre locais; até o interesse por questões abstratas, simbólicas e mentais da sua compreensão e caracterização pelas comunidades humanas. Essas perspectivas geralmente são relacionais e se pode observar, em dinâmicas variadas do tratamento do espaço, elementos similares.

No caso das populações gregas na Antiguidade, houve inúmeras modificações quanto ao espaço em níveis variados. Na época caracterizada como período arcaico (entre o século VIII e VI a.C.), o estabelecimento de colônias e entrepostos comerciais em vários pontos do Mediterrâneo, a reorganização do sistema político promovendo uma nova compreensão de região, a própria delimitação mais precisa daqueles que seriam os helenos (os que chamamos de gregos) e uma nova compreensão do que seria a Hélade (a Grécia), são elementos fundamentais nesse contexto em que a produção da cerâmica regional e sua ornamentação sofriam também uma série de mudanças de cunho espacial. E, vale lembrar, a própria cerâmica grega, por sua ampla difusão no Mediterrâneo, indica algo desses contornos espaciais (ver fig. 1).

A grande presença dos vasos áticos produzidos do século VI ao IV a.C. em vários pontos do Mediterrâneo, conforme o mapa acima, indica-nos uma projeção espacial que vai da Babilônia à Península Ibérica, da região do Mar Negro a Luxor, no Egito; o que, no século VI a.C. era uma grande novidade.

Visualizar os pontos de junção entre as tão diferentes dimensões do espaço é tema complexo; mas não se pode dizer que essas mudanças na produção ceramista fossem reflexos daquele conjunto de mudanças citadas (não temos elementos mínimos pra isso); entretanto, pode-se, sim, observar que elas compunham esse quadro de reorganização espacial (física e mental) na experiência das variadas populações do que chamamos de “mundo grego”.

Nesse quadro generalista, pode estabelecer-se uma série de especificidades, dependendo, em certa medida, do tipo de fonte utilizada. A cerâmica como documento, nesse sentido, indica certas nuances nesse processo e fornece informações bastante interessantes no quadro da produção artesanal. Acompanharemos, aqui, uma produção específica: trata-se da cerâmica ática; entretanto, outros exemplos podem vir à tona em perspectiva comparativa.

Um primeiro passo para a observação do espaço na produção ceramista é a dinâmica ornamentação-suporte. É importante observar que os vasos só podem ser caracterizados como

(*) Doutorando do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. E-mail: gisifran@yahoo.com.br

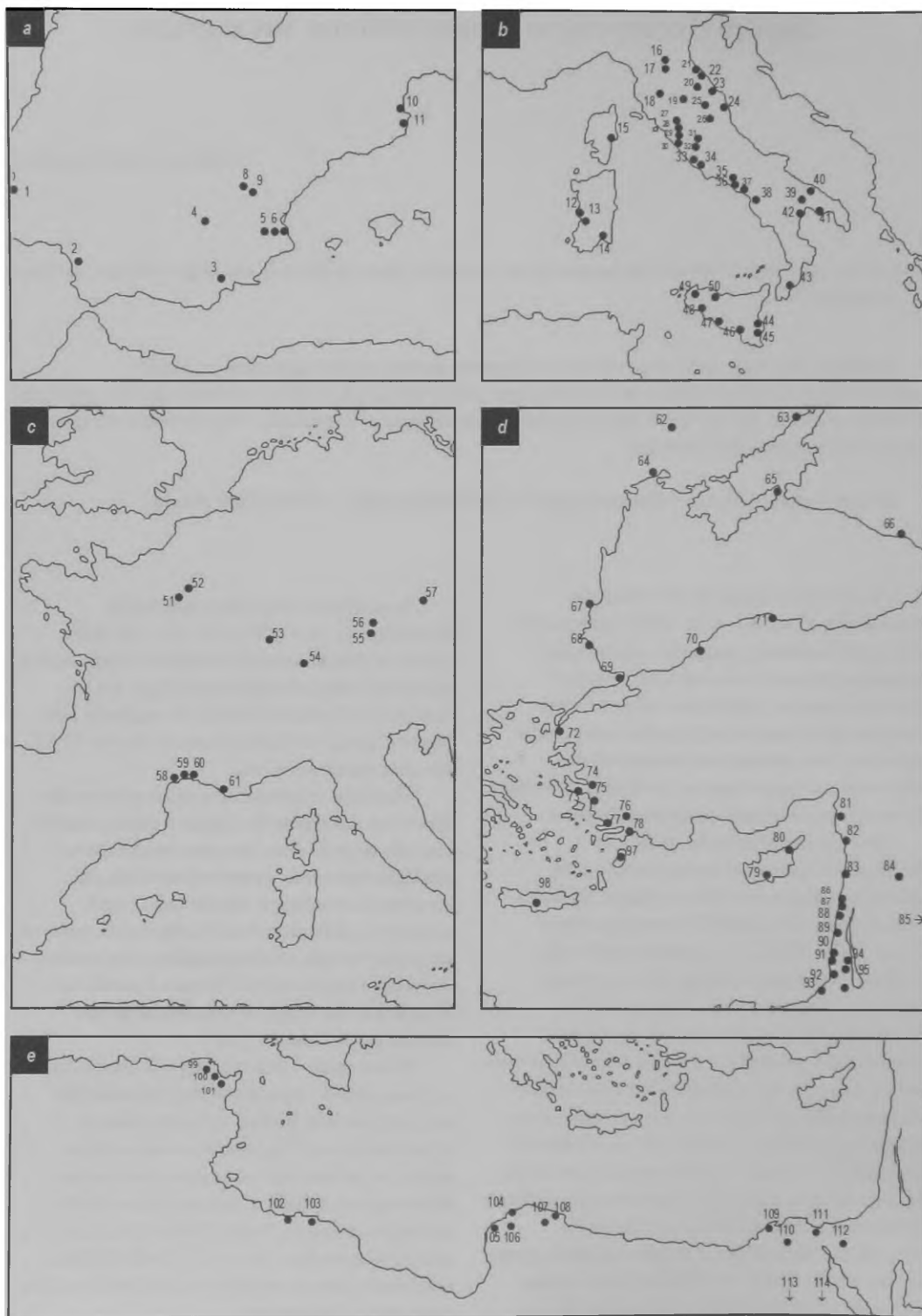


Fig. 1. Locais de achado de vasos áticos (exceto a Grécia continental): **a.** Península Ibérica; **b.** Península Itálica; **c.** Alpes e Região; **d.** Mar Negro e Oriente Próximo; **e.** Norte da África e Egito; segundo o site Beazley Archive.

suporte numa perspectiva relacional (eles não são naturalmente suportes), ou seja, a partir dessa interação extremamente comum que apresentam com os elementos graficamente organizados sobre sua superfície.

Esses vasos (cada um deles uma unidade) eram compostos de várias partes e essa desarticulação é um elemento importante na caracterização da superfície que ofereceriam para a ornamentação (ver fig. 2). Pescoços poderiam ser confeccionados separadamente dos corpos, assim como os pés, as alças, as bocas; e, no momento de articulação, uma série de desníveis e interrupções bruscas na superfície externa desses vasos surgiam. Esse era o espaço disponível a ornamentação.

O pintor desses vasos deveria avaliar o espaço disponível, e apenas depois disso dispor a ornamentação sobre o vaso. E podemos observar como isso ocorria a partir de alguns exemplos. Começemos com um vaso de meados do século VIII a.C. (uma enócoa de cerca de 25cm de altura) – ver fig.3.

Há vários pontos a se considerar, mas tomaremos apenas um. A alça é um elemento definidor na organização dos grafismos sobre o vaso: em primeiro lugar, ela orienta o que é frente e verso, por sua oposição ao bico do vaso. Assim, foi levando em conta esses elementos que se estabeleceu um painel figurativo na parte frontal do pescoço. A alça ainda delimita a sequência de linhas repetitivas encimadas por uma faixa que se distribui no bojo desse vaso. A própria inscrição

inserida posteriormente, uma inscrição riscada, teve a alça como elemento orientador de seu início e fim. Mas, nesse caso, a faixa espessa em verniz escuro, também delimitada pela alça na sua parte baixa, forneceu uma linha para a escrita.

É interessante observar que essa alça proporcionou, em torno de si, um campo quase neutro na ornamentação. Sua posição (do ombro até a parte alta da boca) promoveu em seu entorno mais imediato uma pintura exclusivamente de verniz escuro, e foi mais distante dela que os elementos ornamentais mais complexos foram aplicados.

Se esses elementos são importantes para a compreensão da disposição da ornamentação, vale observar que a bibliografia especializada pouco trata dessas questões específicas. Para isso basta observar que dois vasos amplamente conhecidos da ceramologia grega (o *píthos* de Míconos e a ânfora de Eleusis) são apresentados apenas em uma face na maioria das publicações: uma delas mostrando a conhecida figura do cavalo de troia (que já foi inclusive cena de selo emitido pelo governo grego) e, a outra, a cena do Polifemo sendo cegado por Odisseu e seus companheiros (ver fig. 4 e 5). Apenas quando observei pessoalmente tais vasos, pude perceber que a parte traseira (que praticamente nunca é motivo de interesse dos estudos sobre esses vasos) ou não apresentavam ornamentação (como o caso do *píthos* de Míconos), ou uma ornamentação de menor qualidade (no caso da ânfora de Eleusis). Assim, um claro discernimento por parte dos



Fig. 2. Alguns passos na produção de uma taça (exercício atual baseado nas informações sobre a produção antiga)

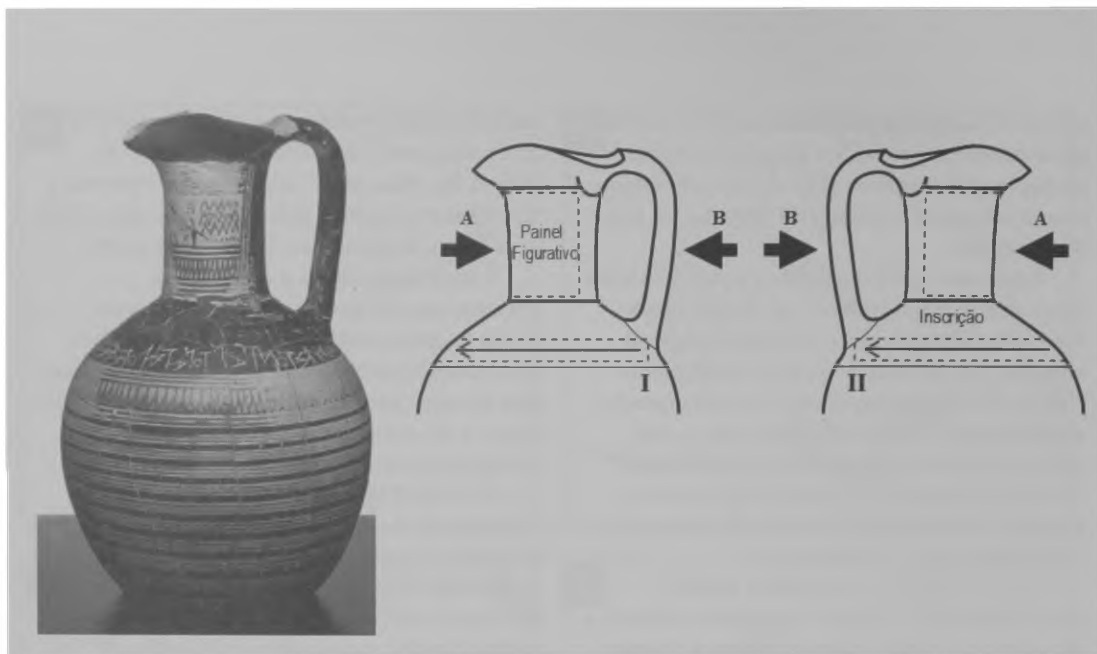


Fig. 3. Enócoa do Dípilo, séc. VIII a.C.; Arenas, Museu Nacional, (a direita) esquema da relação ornamentação-suporte: A – Frente, B – Traseira; I – Início da inscrição, II – Fim da inscrição.



Fig. 4 e 5. (à esquerda) Ânfora (píthos) de Míconos: Vista de frente (à esquerda) e face oposta (à direita, acima), segundo quartel do século VII a.C., Míconos, Museu de Míconos. A grande popularidade da figuração do pescoço é indicada por um selo emitido pelo governo grego com o detalhe do píthos de Míconos, figurando o episódio do Cavalo de Troia; Fig. 5. (à direita) Pescoço, em duas faces, da ânfora protoática de Eleusis, com Odisseu cegando o Polífemo, c. 670 a.C.; Eleusis, Museu de Eleusis.

artesãos do que foi feito para ser visto e aquilo que poderia ser ocultado.

O pintor, como visto, claramente considera os elementos físicos desses vasos na constituição de sua ornamentação; assim, cabe dizer, que ao menos em parte a estrutura física do vaso submete as formas de ornamentar. E, estendendo essas considerações ao plano da ação social, a atuação do oleiro, era imprescindível para a do pintor.

Pode-se ir além nessa observação, quando se percebe que o reconhecimento dos limites físicos era indicado pelos pintores, já que muitas vezes eles eram destacados. Em vários vasos micênicos, por exemplo, de produção bem anterior, na organização do quadro figurativo, as alças indicavam os limites laterais; e essas mesmas alças eram marcadas com linhas pintadas pelos pintores, chegando (tal delimitação) a se projetar além da própria alça, ratificando que esse limite foi bem compreendido. E essa ação permaneceu nos vasos posteriores, como uma ânfora do século

X a.C., que apresenta a pequena figura de um cavalo que marca o reaparecimento da figuração nos vasos produzidos na região da Grécia depois de quase 200 anos sem registro de figuração ou informação escrita (ver fig. 6).

Na produção de vasos de períodos posteriores, essa forma de avaliação do espaço parece persistir, e acompanharemos agora alguns exemplos da organização de faixas e painéis figurativos. Um simples exemplo é o da organização da figuração em faixa sobre a superfície externa de alguns tipos de taça. Nesse caso, vê-se que a faixa figurativa tem seus limites laterais, superior e inferior orientados pela posição da alça no vaso (ver fig. 7).

Outro exemplo mais complexo é o de uma ânfora de meados do século VI a.C., ornamentada pelo Pintor de Amasis (que trabalhou em conjunto com o oleiro Amasis) – ver fig. 8. A delimitação do painel figurativo foi feita lateralmente por elementos florais orientados pela posição das alças; acima, pela mudança



Fig. 6. Ânfora ática protogeométrica 560, século X a.C., Atenas, Museu do Cerâmico.



Fig. 7. Band cup, c. 550 a.C.

brusca na estrutura curvilínea do vaso e, abaixo, pelo estreitamento da conicidade do corpo. Essa parece ser uma prática recorrente; mas há que se considerar que a ação do pintor também poderia fugir desses limites absolutamente físicos.

Num vaso produzido pouco anteriormente a esses, uma cratera de cerca de 45 cm de altura, as delimitações seguem em parte essa lógica; entretanto, o grande bojo é repartido em várias faixas, que respondem mais à criação própria do pintor, que aos limites impostos pela estrutura física do vaso (ver fig. 9).

Nesse sentido, observa-se que os limites dos espaços para a figuração eram criados a partir da avaliação da estrutura física do vaso, levando em conta algumas discontinuidades físicas, mas também o interesse do pintor. Esse traço definidor da ação do pintor fica claro quando se observa que em inúmeros casos nem os limites impostos por importantes desníveis superficiais eram empecilhos para a projeção de figuras em espaços mais amplos, às vezes para ajustes de figuras que fugiam do projeto inicial; às vezes como recurso ornamental pensado.

Numa ânfora do século VII a.C., por exemplo (ver fig. 10), a figura da Quimera no bojo do vaso estende-se pelo ombro e chega ao pescoço do vaso, interferindo na parte baixa da figura do caprino ali disposta. Vê-se essa mesma situação



Fig. 8. Ânfora de Amasis, c. 540 a.C., Paris, Biblioteca Nacional.



Fig. 9. Cratera ática (Vaso François), c. 575 a.C., Florença, Museu Arqueológico de Florença.



Fig. 10. Face de ânfora de figuras negras: Quimera (bojo ao ombro, alcançando o pescoço) e caprino (pescoço), 625-600 a.C.; Atenas, Museu Nacional (Inv.16391).



Fig. 11. Ânfora Panatenaica atribuída ao Kleophrades Painter, c. 525-500 a.C., New York, Metropolitan Museum, (alt.: 64,7 cm).

em taças, ânforas nicostênicas, crateras etc. Com isso, percebe-se que as estratégias de organização eram variadas. Na maioria dos casos as figuras continham-se nos espaços delimitados, mas é muito expressivo o grupo de vasos nos quais esses limites são transpostos. Nem sempre é possível observar uma equação comum; mas, em determinados casos, pode-se buscar os verdadeiros limites.

Para tanto, acompanharemos agora a dinâmica da organização figurativa num tipo bem específico de vaso. Trata-se das ânforas panatenaicas (ver fig. 11); vasos produzidos para conter o óleo das oliveiras sagradas de Atenas, oferecido como premiação aos vencedores das competições atléticas nas Grandes Panateneias, que ocorriam em Atenas quadrienalmente. Esses vasos eram produzidos por encomenda da *pólis* ateniense, e sua produção estendeu-se do período arcaico (especificamente, em cerca de 560 a.C.) Até o período romano (especula-se, que teriam sido produzidos até o século IV d.C.); ou seja, um período de aproximadamente 800 anos. Entretanto, a documentação disponível indica com clareza uma

produção ampla até o período helenístico (mais especificamente, até o século II a.C.).

A ornamentação desses vasos seguiu uma grande rigidez formal: o pé era pintado de negro, logo acima, uma faixa com raios encimada por uma grande faixa de verniz negro que situava a parte baixa de um painel figurativo delimitado lateralmente também por uma ampla faixa negra orientada pelas alças do vaso. Assim, distribuíam-se duas faces em esquema quase especular, uma delas portando no painel a figura da deusa Atena *Prómakhos* (ou seja, a que guerreia à frente) ladeada por duas colunas encimadas por elementos como galos; e, entre a deusa e a coluna da direita, uma inscrição relativa aos jogos: TON ATHENETHEN ATHLON (algo como 'um prêmio dos jogos de Atenas'). Na outra face, havia a figuração da prova atlética em que o vencedor recebia tal premiação. Eram elas corridas a pé, de cavalo, de carro, pugilato e outros eventos do pentatlo: corrida, arremesso de disco, lançamento de dardo, salto e luta.

O esquema quase especular desses vasos é rompido por um elemento importante na

disposição das figuras nos painéis. Enquanto o painel relacionado à figura da deusa Atena era delimitado na parte superior por uma faixa com linguetas contornadas em negro e rubro, o quadro da prova atlética era delimitado por uma faixa negra. Essa situação promovia, para uma face, maior espaço figurativo que para a outra. Assim, a figura da deusa Atena dispunha-se de forma mais vertical no espaço; enquanto a face da prova atlética, apresentava figuras em esquema horizontal (ver fig. 12). Essa a disposição vertical da figura da deusa promovia certa fuga na parte da delimitação superior do painel (ver fig. 13); enquanto as provas atléticas figuradas nunca a transpassaram. Nesse sentido, é interessante observar que os limites do painel das provas atléticas são facilmente reconhecíveis, o que não ocorre com o painel da figura de Atena.

A transposição do limite superior, mais que um ajuste a um projeto de disposição espacial malsucedido, era um elemento indispensável na organização da face com a deusa Atena nos vasos panatenaicos. Assim, em toda essa produção utilizou-se esse recurso durante, pelo menos, 400 anos. Essa transposição do limite superior da cena ainda

merece atenção. É importante observar que mesmo essa disposição caracterizou-se, em vários casos, pela impossibilidade de manter o projeto centenário de organização, e é a partir desses exemplos que poderemos buscar compreender os verdadeiros limites da face com a figura da deusa Atena.

Numa ânfora panatenaica do século IV a.C. (ver fig. 14) é possível observar que na disposição da figura da deusa no espaço, a parte alta (seu capacete) foi cortada. Ora, vê-se nesse caso que o cordão entre o ombro e o pescoço do vaso é o verdadeiro limite imposto à figura. Essa situação não é única, e sua recorrência em outras ânforas panatenaicas de épocas variadas permite interpretar esse elemento físico desse tipo de vaso como o real limite para a figuração nessa face das ânforas panatenaicas. Vê-se, com isso, que num mesmo tipo de vaso, de produção constante nas oficinas áticas em várias épocas, dois tipos bem diferentes de delimitação de painel foram utilizados. Um deles, pela ação criativa do pintor em combinação com os limites físicos (a face da prova atlética) e outro que se caracterizava basicamente pela delimitação que respondia à estrutura física do vaso.

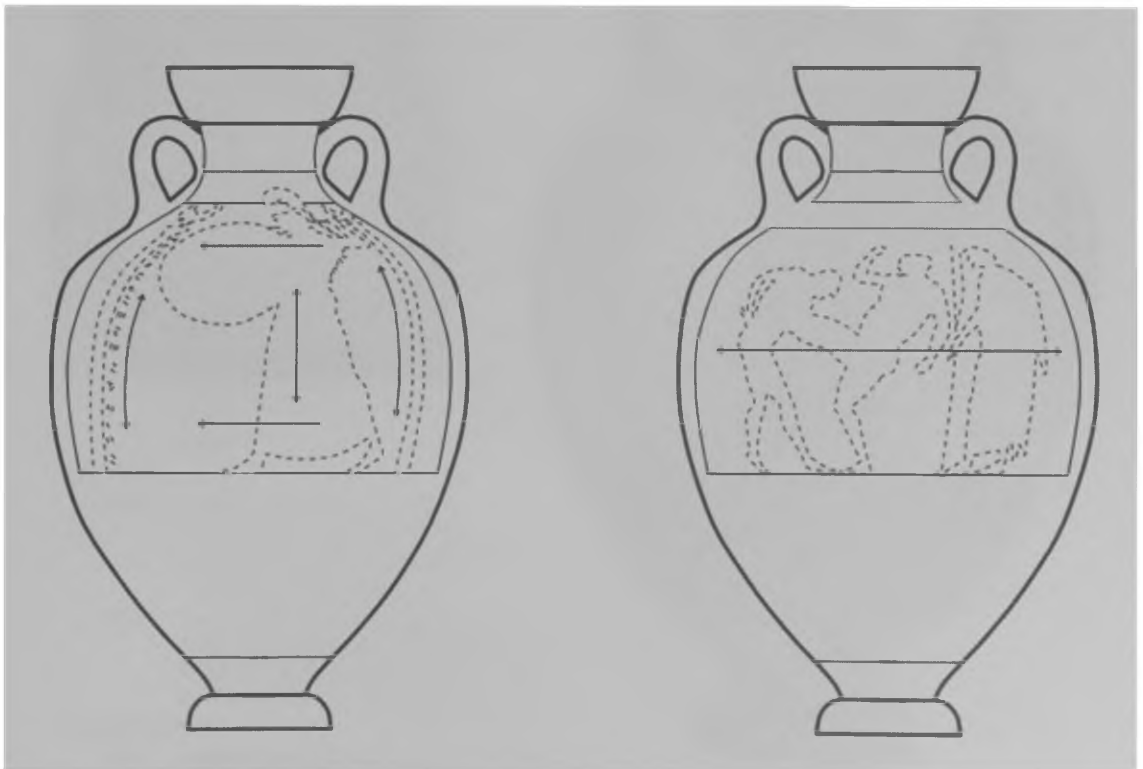


Fig. 12. Lógica da figuração nas faces das ânforas panatenaicas.

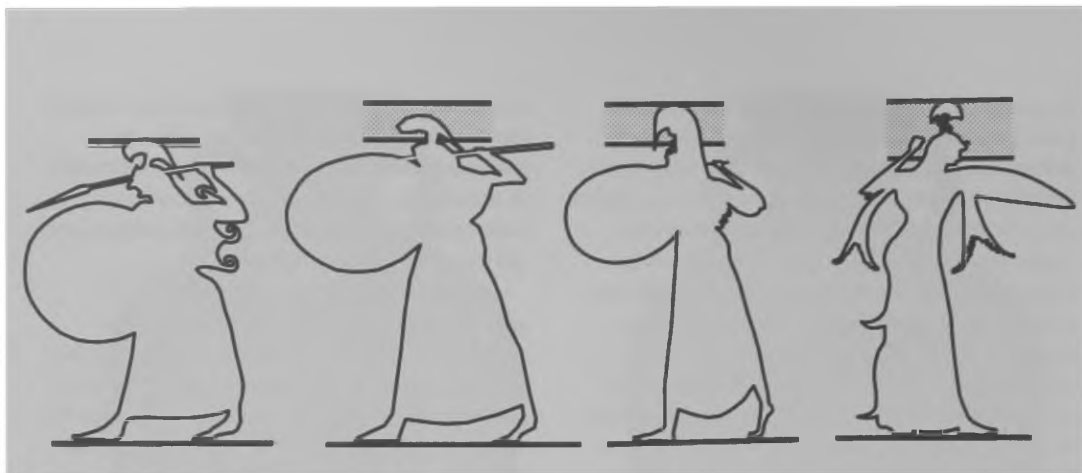


Fig. 13. Figuras da deusa Atena e sua situação quanto ao limite superior: (da esquerda para a direita) a. Burgon group, 2^o ¼ do séc. VI a.C.; b. atribuída ao pintor de Cleofrades, c. 525-500 a.C.; c. Kuban group, c. 400 a.C.; d. Ânfora da série de Nicômaco, 340-339 a.C.



Fig. 14. Ânfora panatenaica executada pelo Pintor de Berlin, c. 420 a.C.

O percurso documental aqui apresentado indicou formas variadas de organizar a ornamentação sobre os vasos áticos. A compreensão do diálogo entre a ação do oleiro e do pintor desses vasos apresenta questões importantes sobre as formas de pensar o espaço, materializadas nos vasos que compõem as

coleções variadas de museus espalhados pelo mundo inteiro. A ação integrada entre oleiros e pintores não é novidade. As inscrições de autoria (*epoiesen* – ou seja, fez, e *egrapsen* – desenhou) já indicam isso. Entretanto, a observação da materialidade desses vasos fornece elementos para refinarmos a compreensão dessa interação.

FRANCISCO, G. S. Space and ornamental composition in greek vases. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 8: 121-132, 2009.

Abstract: This paper aims to present some fundamental questions about the interaction between ornamentation and the vase itself in Greek pottery (mainly, the Attic production) and the possible lines of interpretation concerning transmission of techniques and ornamental “contents” in the traditional scenario of pottery production.

Keywords: Space – Ornamentation – Greek ceramology – Classical archaeology.

Referências bibliográficas

- ARIAS; HIRMER.
1962 *A history of greek vase painting*. London: Thames and Hudson.
- BEAZLEY, J. D.
1949 *Potter and painter in ancient Athens*. Geoffrey Cumberlege Amen House. London
1956 *Attic black-figure vase-painters*. Clarendon Press. Oxford
1971 *Paralipomena. Additions to attic black-figure vase-painters and attic red-figure vase-painters*. 2ª ed. Clarendon Press. Oxford
1986 *The development of attic black-figure*. Edição revisada, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, Cambridge University Press. Sather Classical Lectures, (24).
- BENTZ, M.
1998 *Panathenäische preisamphoren. Eine sthenische vasengattung und ihre funktion vom 6.-4. jahrhundert v. Chr.* Antike Kunst, Achtzehntes Beiheft, 18.
2003 Les amphores panathenâiques: une étonnante longévité. In: ROUILLARD, P. & VERBANCK-PIÉRARD, A. *Le vase grec et ses destins*. München: Biering & Brinkmann.
- BOARDMAN, J.
1995 *Athenian black figure vases*. London: Thames and Hudson Ltd.
- 1996 *L'art grec*. Jose Dörig, Werner Fuchs & Max Hirmer (fotografias), München, Paris: Hirmer Verlag, Flammarion.
- 1998 *Early greek vase painting. 11th-6th centuries BC*. London: Thames & Hudson Ltd.
2001 *The history of Greek vases. Potters, painters and pictures*. Thames & Hudson.
- COOK, R. M.
1971 Epoiesen' on greek vases. *JHS*, (91):137-138.
1997 *Greek painted pottery*. 3ª ed. Routledge. Nova Iorque. Londres. CORPUS VASORUM ANTIQUORUM. Publicado desde 1922 pela Union Académique Internationale (mais de 300 fascículos com vasos de museus e coleções do mundo inteiro).
- DEVAMBEZ, P.
1961 Antiquité classique. In: *Encyclopédie de la Pléiade Histoire de l'art, I. Le monde non-crétiene*. Éditions Gallimard.
- DUCATI, P.
1922 *Storia della ceramica greca*. Firenze: Fratelli Alinari.
- DUGAS, C.
1924 *La céramique grecque*. Paris: Payot.
1960 *Recueil Charles Dugas*. Paris: Éditions E. de Boccard. Publications de la Bibliothèque Salomon Reinach.

- FRANCISCO, G. da S.
2007 *Grafismos gregos. Escrita e figuração na cerâmica ática do período arcaico (século VII-VI a.C.)*. Dissertação de mestrado apresentada no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- JEFFERY, L. H.
1978 *Archaic Greece – the city-states c. 700-500 B.C.* Londres: Methuen & Co Ltd.
- LA GENIÈRE, J. de.
1999 De la céramique pour les mercenaires. In: *La Colonisation Grecque En Méditerranée Occidentale*. Actes de la rencontre scientifique en hommage à Georges Vallet organisée par le Centre Jean-Bérard., 15-18 novembre 1995. Rome: Ecole française de Rome. Rome, Naples.
- LISSARRAGUE, F.
1999 *Vases grecs. Les athéniens et leurs images*. Ed. Hazan.
- NOBLE, J. V.
1965 *The techniques of painted attic pottery*. Faber and Faber. The Metropolitan Museum of Art. London, New York.
- SARIAN, H.
1984 A cerâmica como documento arqueológico. *Revista de Pré-História*, 6: 196-204.
- 1989 Civilization mycénienne; continuités et ruptures. In: TREUIL, R. et al. *Les civilisations égéennes du Néolithique et de l'Age du bronze*. Paris: Presses universitaires de France: 585-93.
- 1993 Poieîn-Graphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 3:105-120.
- 1996 Ceramografia e ceramologia: algumas reflexões. *Cerâmicas Antigas da Quinta da Boa Vista*. Museu Nacional de Belas Artes (Catálogo de exposição, de 16 de novembro de 1995 a 16 de março de 1996): 31-38.
- 1998-1999b *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA)*. *Clássica*, São Paulo, 11/12(11/12): 349-363.
- 2005 *Arqueologia da imagem. Expressões do mito e da religião na Antiguidade Clássica*. Tese de Livre Docência em Arqueologia Clássica – MAE-USP.
- SPARKES, B. A.
1996 *The red and the black: studies in Greek pottery*. London, New York: Routledge.

Recebido para publicação em setembro de 2007.