

**Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos:
a atribuição e a análise iconográfica (1)**

Carolina Kesser Barcellos Dias

(Doutora em Arqueologia, MAE/USP, São Paulo, Brasil)

carol.kesser@gmail.com

Resumo: A atribuição e a análise iconográfica figuram desde as origens da ceramologia grega como abordagens fundamentais para o estudo dos vasos, oficinas e artistas de diversos períodos e contextos. Neste artigo, apresentamos a introdução aos estudos dos vasos gregos e uma síntese historiográfica dessas duas abordagens, observando-as na atualidade dos estudos da cerâmica.

Palavras-chave: Arqueologia, metodologia, cerâmica grega, atribuição, iconografia

O interesse pelos vasos cerâmicos pintados apareceu já no século XVII, embora inicialmente observados e apreciados de forma diletante. Nos séculos XVII e XVIII, dominados pela Etruscomania, os estudiosos atribuíram origem etrusca a todos os monumentos que não fossem obviamente egípcios, romanos e gregos, o que também serviu para os vasos pintados.

O Conde de Caylus publicou em meados do século XVIII o *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, obra baseada nos objetos de sua coleção particular e em objetos de outras coleções analisados por ele. Caylus, um entusiasta das Antiguidades, tinha verdadeiro apreço pelos vasos cerâmicos, porém acreditava na origem etrusca destes, sendo, anos depois, criticado por Winckelmann (2), por ter caído no erro comum da época: considerar etruscos todos os vasos de terracota pintados.

Quando em meados do século XVIII admitiu-se que a maioria era grega, ocorreu a idéia de que os vasos pudessem ter sido produzidos nas redondezas de onde eram encontrados, e as descobertas parecem ter confirmado essa suposição. Os estudiosos do século XVIII, então, fizeram dois grandes serviços aos vasos pintados: eles os descobriram e os reconheceram como gregos. A partir daí, alguns autores passaram a observar e atribuir

os vasos mais corretamente. Algumas das publicações do século XVIII continham em si o embrião do rigor científico que começaria a seguir; antes, uma disciplina regida pela estética, o estudo dos vasos pintados passou a contar com uma visão mais arqueológica.

As cronologias inicialmente apresentaram problemas já que uma datação correta se mostrou impraticável. Os estudiosos que se aventuraram a datar a cerâmica não demonstraram ter nenhum sistema confiável de datação nessa época, a não ser algumas poucas referências históricas e a ainda vigente “prioridade etrusca”; concluiu-se, portanto, que o período de produção de vasos pintados se estendeu do século VIII ao II a.C.

No começo do século XIX, os eruditos observaram os vasos com toda a atenção possível; a nova ordem era ‘observar, descrever, publicar’. Ainda assim, o problema das datações e das classificações, tanto de origem quanto de estilo, persistiam. Mas vários acontecimentos e descobertas auxiliaram para uma melhor compreensão da produção cerâmica grega: em 1830, a grande quantidade de vasos encontrada em Vulci foi classificada por alguns estudiosos, ainda influenciados pela etruscomania, como etruscos, enquanto outros acreditavam que fossem gregos. Alguns autores tentaram resolver essa questão classificando como “áticos” os vasos de figuras negras e como “italiotas”, os de figuras vermelhas.

Mas uma melhor solução para o impasse da atribuição da origem dos vasos foi publicada em 1837: em *Über den Styl und die Herkunft der belmaten griechischen Thongefässe*, Gustav Kramer apresentou suas teorias baseadas na observação estilística e nas formas epigráficas, já que as análises químicas da argila e da pintura não apresentaram resultados satisfatórios (3). Ele reclassificou a cerâmica e atribuiu aos vasos procedência coríntia, ática, ápula, italiota, de acordo com a decoração.

No século XIX, a partir dos anos 30, houve um aumento de publicações dos vasos pintados, em sua maioria encontrados na Itália. Nessas publicações, as discussões sobre estilo eram bastante desenvolvidas e os critérios de classificação mais apurados. Foi a partir desse período que os estilos Orientalizante, Geométrico e Ático se consolidaram nos meios acadêmicos e serviram de base para as classificações dos vasos até os dias atuais. Houve um maior interesse também no estudo das formas dos vasos, sendo recuperados nomes antigos ou atribuídos nomes de acordo com as funções de cada recipiente. Entretanto, a sistematização dos nomes de vasos gregos é ainda hoje assunto de discussões (4).

Em 1854, Otto Jahn publicou sua obra fundamental, *Beschreibung der Vasensammlung*, na qual sugeriu a interpretação simbólica dos motivos iconográficos. Era recomendada a atenção ao local de achado dos vasos, que deveria ser registrado para auxiliar na definição do estilo, e não o contrário. Otto Jahn estabeleceu a origem grega da maior parte dos vasos encontrados na Itália propondo o seguinte método: para cada vaso, estabelecia-se um estado civil, reconhecido através de múltiplas comparações sobre origem e data, definindo a classe à qual os vasos faziam parte. Esse desdobramento de erudição é justificado pela característica particular dos vasos, que não eram mais simplesmente objetos, mas “os documentos mais seguros e mais numerosos que chegaram até nós para reconstituir a história da pintura na Grécia” (Schnapp, 1985: 71).

Da atribuição

No fim do século XIX, início do XX, se desenvolveu um método novo que privilegiou uma abordagem particular: aquela da mão, da personalidade do artista. Como um certo número de vasos antigos era assinado pelo oleiro e/ou pelo pintor, tornou-se possível a partir de um pequeno número de exemplares assinados reconhecer as personalidades, estabelecer as relações estilísticas apoiadas na observação do detalhe e construir uma verdadeira ciência de atribuições.

Wilhelm Klein, Paul Hartwig e Adolf Furtwängler são reconhecidos como os predecessores de John Beazley, e seus trabalhos eram os principais exemplos do processo de identificação de pintores de vasos áticos. Havia o interesse em explorar a personalidade dos pintores por várias razões: primeiro, os vasos cerâmicos eram vistos como um reflexo da pintura parietal grega, toda ela perdida; segundo, os autores queriam seguir o exemplo de estudos da escultura grega e da pintura renascentista; e, mais importante, permanecia em seus estudos a influência da estética do final do século XIX.

Em 1885, Adolf Furtwängler publicou o catálogo dos vasos da coleção de Berlim, que apresentou duas importantes inovações: os vasos foram numerados de acordo com um sistema classificatório rígido, divididos por indústria, período e forma; a segunda inovação, mais ousada, foi o agrupamento dos vasos por estilo, ou ao menos por afinidades estilísticas. Furtwängler procurou fazer o que hoje em dia é a chamada *atribuição*.

Furtwängler acreditava que poderia relacionar trabalhos anônimos aos textos antigos. Seu método era o de observar as cópias conservadas nos museus, cuja intenção era reproduzir o mais fielmente possível as ‘obras-primas da arte grega’ – ou seja, aquelas mencionadas em textos de Pausânias ou Plínio. Seu método estava de acordo com a tradição da interpretação filológica e estilística da arte, diretamente inspirado pela crítica textual (Rouet, 2001:38).

A contribuição de Wilhelm Klein veio através da interpretação dos vasos com inscrições. Esperava-se que através do estudo das inscrições, especialmente das assinaturas, fosse possível encontrar uma classificação satisfatória da cerâmica. A presença das palavras *epóiesen* e *égraphsen* ditou o agrupamento das assinaturas quando concluiu-se uma diferença básica entre essas palavras e seus significados: *égraphsen* significando ‘pintou’ e *epóiesen*, ‘fez’. Deduziu-se que as assinaturas indicassem o pintor e o oleiro, evidenciando duas funções distintas empregadas em uma oficina (5).

Paul Hartwig publicou em 1893 *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles*, um trabalho pioneiro de percepção artística. As análises de Hartwig eram bem detalhadas e muitas de suas conclusões acertadas, especialmente em relação ao estilo. A grande contribuição de Hartwig foi a criação das ‘personalidades anônimas’: “sometimes the most beautiful works by the masters of that time have come down to us without the names of their artists or any inscription, and the only painters who are clearly identifiable by the distinctive features of their style are ones who did not in fact sign their works” (Rouet, 2001:31).

Hartwig e Furtwängler abriram o caminho para um tipo de pesquisa essencialmente visual e empírica, uma vez que o objetivo era o reconhecimento dos artistas individualmente. Pode-se perceber uma divisão entre os métodos de análise desses autores, cuja ênfase na noção do *estilo individual* influenciaria Beazley, e de autores como Klein e Pottier, que acreditavam que os vasos deveriam ser classificados de acordo com as inscrições.

Edmond Pottier (1855-1934) teve prestigiosa carreira como estudioso de artes. Em 1884 passou a ser assistente e curador do Departamento de Antigüidades Orientais e Cerâmica Antiga no Museu do Louvre e a lecionar Arqueologia e História na École des Beaux-Arts. Permaneceu no Museu do Louvre até sua aposentadoria, em 1924, quando

passou a dedicar-se exclusivamente ao *Corpus Vasorum Antiquorum*, projeto por ele concebido em 1919.

A publicação do *Catalogue des vases Antiques*, iniciada por ele em 1896, claramente inspirado nos modelos alemães, consistia de um *catalogue raisonné* e de uma seção histórica interdependentes. O sistema de classificação adotado era tanto geográfico quanto cronológico. O terceiro volume foi dedicado aos vasos áticos, agrupados de acordo com o estilo e escolas. No entanto, essa classificação ainda era vaga e não ia além do estabelecimento de oficinas e séries cronológicas.

Na primeira metade do século XIX, os catálogos eram normalmente ordenados tematicamente. Ao classificar os vasos geograficamente, isto é, de acordo com a origem e/ou região de produção, a análise desses tornou-se mais coerente pois permitia uma série de comparações. Otto Jahn já havia recomendado aos arqueólogos que registrassem a origem do vaso no momento da descoberta; embora o local de achado não fosse necessariamente o mesmo do centro de produção, era um indicador geográfico importante.

O catálogo de Berlim publicado por Furtwängler, já havia demonstrado um grande avanço nos estudos dos vasos cerâmicos pois essa grande coleção de mais de 4.000 vasos fora classificada por um sistema que levava em conta a técnica, a região de produção, a data e a forma dos vasos. Os vasos foram atribuídos aos seus respectivos centros de produção e as coleções deviam ser organizadas de acordo com esse mesmo sistema geográfico. Além disso, os vasos eram classificados por forma e tipo de ornamentação e, graças às subdivisões regionais, agrupados por afinidades estilísticas.

O catálogo de Pottier diferia em um aspecto fundamental do catálogo de Berlim: o sistema geográfico não se baseava nos centros de produção e sim nos locais de achado, e esse agrupamento era justificado pelo autor pois, “by seeing products found in the same area grouped together, we can take in at a glance the artistic and commercial history of that area” (Rouet, 2001:48). Essa abordagem comparativa permitia evidenciar os tipos de cerâmica produzidos por diferentes grupos em determinado período, influenciados ou não por modelos importados.

Após a publicação do catálogo do Louvre, Pottier publicou o *Album des vases*, obra direcionada aos estudiosos que necessitassem de informações específicas sobre o acervo do museu. A publicação de catálogos museográficos foi um empreendimento importante para a

pesquisa de fins do século XIX. Esse tipo de obra caracterizou não só a linha científica adotada na época como também o sentimento nacionalista, surgido nos campos de batalha e mantido nos meios acadêmicos, onde as escolas passaram a reforçar suas linhas de pesquisa, numa clara competição pelo prestígio científico.

Ao lado dos catálogos, a publicação de dicionários e enciclopédias sobre a Antiguidade Clássica tornou-se igualmente importante nos meios acadêmicos. Pottier mais uma vez contribuiu para a história da pesquisa em antiguidades ao participar do *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, de Daremberg-Saglio. Seu trabalho nessa obra foi prático, ativo e de grande contribuição científica: “not only did he write 177 entries in the dictionary, but seventy of them are directly concerned with vases. In these he discussed the question of the names used to describe greek vases, a problem which was of great concern to the archaeologist-philologists of the 19th century” (Rouet, 2001:52).

A pesquisa dos vasos chegou ao século XX bastante consolidada e com boa base metodológica. Fundamental nesse panorama foi o *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA)*, um projeto científico e editorial de escala internacional, cujo objetivo era a publicação de todos os vasos cerâmicos conservados em museus públicos e coleções privadas.

O CVA seguia regras rígidas em sua publicação: existia uma padronização dos textos, do tamanho das páginas e das fotografias, da linguagem e idiomas utilizados e da classificação do material. Gradualmente essa padronização foi sendo abandonada e os novos volumes passaram a apresentar menor número de vasos analisados, porém melhor publicados.

O grande objetivo do projeto era o de possibilitar aos estudiosos a comparação entre as formas e estilos dos vasos cerâmicos, estudar a distribuição, identificar as influências regionais no material, informações essas reunidas em uma obra sistemática e exaustiva. “The scope of the project was in sharp contrast to the standard ideas of the time concerning ancient archaeology and art history, and especially of the history of artists. The science of art, as Pottier saw it, should follow the example of comparative ethnography and take as its basis the study of the art of primitive peoples; it would thus become possible to identify general laws, in other words the great aesthetic principles underlying the first attempts at artistic achievement” (Rouet, 2001:130).

O projeto teve seus críticos ao longo de sua história. John Beazley, inclusive, foi um dos autores mais preocupados com essa publicação e, embora ele tenha feito apenas um fascículo (o primeiro do Museu Ashmolean), continuou seguindo o projeto, publicando diversas críticas em revistas científicas especializadas, comentando ou corrigindo atribuições e descrições de vasos de várias coleções.

Os questionamentos levantados e as críticas recebidas, somados à qualidade técnica e textual do projeto, transformaram o *CVA* em uma ferramenta imprescindível para o estudo dos vasos cerâmicos. O *CVA* continua sendo publicado e, atualmente, existem mais de 300 volumes, graças à colaboração de mais de cinquenta países trabalhando sob a égide da Union Académique Internationale.

No início do século XX pouco se sabia sobre os ideais artísticos, a variação do gosto e da preferência temática dos pintores de vasos, da relação dos temas pintados com a economia e do papel social do artista, e foi nesse contexto que o trabalho de John D. Beazley (1885-1970) tornou-se pioneiro e imprescindível, mesmo que outros autores anteriormente já tivessem se aventurado no campo da atribuição.

Entre a erudição acadêmica e o trabalho do ‘*connoisseur*’, Beazley refinou os métodos de atribuição através de um exercício sistemático de observação de vasos: o método de Beazley consistia na análise minuciosa dos estilos e grafismos da decoração dos vasos de figuras negras e vermelhas produzidos em Atenas entre os séculos VI e IV a.C.

J. D. Beazley lançou as bases definitivas para a atribuição de vasos áticos às personalidades artísticas. Em 1908 publicou o primeiro de vários trabalhos nos quais a prioridade lógica que atribuiu ao reconhecimento dos pintores ou dos ateliês possuía uma precisão iconográfica não encontrada em seus predecessores. A metodologia de análise de Beazley pode ser melhor compreendida em alguns de seus artigos, como aquele publicado no *Journal of Hellenic Studies (JHS)* sobre o pintor de Aquiles (6): “first he asks the reader to compare two red-figure lekythoi, one in Brussels, the other in Athens for shape, ornament, and composition; then to examine the legs, arms, heads and feet of the figures. Next he asks the reader to compare the legs of youth on another lekythos in Oxford with those on the first two; then the woman on the first lekythos in Brussels with a woman on a lekythos in Syracuse; then the youth on the lekythoi with those on a Nolan amphora in the British Museum, and finally the figure on the reverse of this Nolan with those on 14 other

vases” (Oakley, 1999:288). O que Beazley propôs foi a criação de uma coleção de vasos interligados pelas características gráficas das figuras, ou parte delas, que eram desenhadas quase da mesma maneira. As figuras e decoração eram ainda comparadas entre si para a observação de traços comuns nos vasos já agrupados pelo autor.

Questões sobre oficinas, produção e identidade dos artistas puderam ser finalmente abordadas através das classificações das oficinas, círculos (ou grupo) de produção e escolas de pintores (workshop, circles ou groups, e school). Para Beazley, havia diferenças básicas entre cada uma dessas categorias: uma leitura inicial mostra que ‘escola’, ‘grupo’ e ‘oficina’ eram mais ou menos a mesma coisa, mesmo que Beazley julgasse serem denominações diferentes. Além disso, observa-se em alguns casos o uso dos termos ‘próximo’ (near) ou ‘à maneira’ (manner) em atribuições de vasos parecidos em estilo. Entende-se que ‘próximo’ a um determinado pintor seja uma expressão quase sinônima a ‘à maneira de’, porém com a vantagem de passar uma idéia mais abrangente e mais segura para a classificação.

Esse vocabulário remete imediatamente à influência dos estudiosos da arte da Renascença. Beazley não só criou uma galeria de artistas como também encontrou ‘seguidores’ e ‘discípulos’, determinando influências de um pintor a outro, caracterizando vasos ‘à maneira’ de certos pintores.

A metodologia de Beazley sofreu fortes influências da história da arte. A ciência da arte é também uma ciência psicológica, uma vez que a criação artística procede das experiências pessoais, afetivas e intelectuais de seu criador. Em outras palavras, a *intenção* está presente em toda e qualquer manifestação artística. Desse modo, o reconhecimento das escolhas e intenções nas obras traz o conhecimento da individualidade do artista. Porém, enquanto ciência, o espaço para as casualidades é menor, já que a análise baseia-se em fatos: a intenção do artista e suas produções são também frutos de um contexto histórico, social, cultural, daí a importância de se entender o indivíduo no tempo e espaço.

Afim de evitar especulações baseadas em casualidades, foi proposta uma “história da arte sem nomes”, para se descobrir um curso regular dos acontecimentos independente da intervenção individual. Mesmo que se escreva uma “história da arte sem nomes” (7), as obras podem, e devem, ser classificadas temporalmente e regionalmente.

No entanto, foi justamente o estudo de artistas individuais que trouxe grandes avanços à disciplina. Os *catalogues raisonnés* sobre as criações de cada artista foram a obra-prima da história da arte. Nesse contexto, citamos Giovanni Morelli (1816-1891), crítico e *connoisseur* de arte italiano que tornou-se fundamental para a ‘ciência da arte’ ao criar um método com o qual ele poderia identificar o artista responsável pelo desenho ou pintura a partir de um meticuloso exame de detalhes aparentemente insignificantes, tais como a forma das mãos e orelhas.

O estilo de um artista não se exprime somente a partir das intenções conscientes, mas também em um conjunto de hábitos, de ‘manias’, que são mais reveladoras por serem quase inconscientes e se manifestarem em elementos da obra que são executados de maneira instintiva e mecânica, como certas partes do tratamento do rosto, em particular as orelhas, e as mãos e unhas. Se isolarmos na obra de um artista as particularidades formais que ele repete, podemos construir um tipo de gramática de seu estilo à partir da qual podemos reconhecê-lo.

O processo para a atenta análise da obra de um pintor anônimo foi utilizado para a atribuição do pintor de vasos já conhecido, mas que pode não ter assinado todos os seus produtos. O exame consistia na observação minuciosa dos detalhes seguido da comparação de um vaso com um outro, e com todos os vasos que o pesquisador necessitasse. Através da observação e descrição desses detalhes, o estudioso seria capaz de notar as diferenças e/ou similaridades que permitiam perceber que não existe nada de arbitrário nas composições.

O que interessava a Beazley em relação ao tratamento da imagem não era tanto a intenção figurativa ou decorativa quanto o fato de que ela carregava em si um significado, uma mensagem que era relacionada a um sistema decorativo pessoal, que denotava o artista individual: “a system so definitive, coherent, distinctive and in some respects so wilful, is most easily intelligible as a personal system: inspired in some measure by observation of nature, influenced and in part determined by tradition, and communicable or prescribable to others; but the child, above all else, of one man’s brain and will” (Beazley *in* Rouet, 2001:105).

Para o ‘*connoisseur*’, o único e verdadeiro documento é a obra em si. E porque a arte é inteiramente conceitual, todas as representações podem ser reconhecidas pelo estilo. No campo da arqueologia, quando Pottier incluiu desenhos dos olhos e orelhas no catálogo do

Louvre, ele estava adotando os critérios de Morelli para a identificação dos pintores. Os arqueólogos certamente não deveriam ignorar tal método numa disciplina em que a única evidência da identidade dos pintores era aparente nos próprios objetos.

Segundo Rouet, de todos os sucessores de Morelli, Beazley foi aquele que permaneceu mais fiel à sua técnica: “both men shared the same philological conception of the history of art; they both had an unflinching interest in technique, and a partiality for direct contact with works” (2001:66).

Vemos pela obra de Beazley como a tradição da história da arte influencia as diversas fases da ceramologia: “quella positivista che tendeva ad accumulare il maggior numero possibile di nozioni, quella idealistica della ricerca e rievocazione della personalità artistica, quella che cerca le sintesi, ma le vede in chiave puramente artistica e non invece storica-culturale, e, infine, quella che vuole trasmettere esperienze di natura estetica al pubblico dei non-iniziati” (Isler-Kerényi, 1980:20).

Beazley publicou em 1956 o catálogo dos pintores de 10.000 vasos de figuras negras – Attic Black-figure Vase-painters (*ABV*). Em 1963 publicou os três volumes para pintores de 21.000 vasos de figuras vermelhas – Attic Red-figure Vase-painters (*ARV*) e, em 1971, o suplemento – Paralipomena (*Para*) para figuras negras e vermelhas. As listas de Beazley apresentam não menos que 200 pintores de figuras negras e quase o dobro de pintores de figuras vermelhas. Essas obras contêm um conjunto de dados imprescindível para o estudioso da cerâmica, utilizados como ponto de partida para as pesquisas; para as demais categorias de vasos, não apenas os áticos, o método se aplica para a formação do *corpus* documental e permite classificações estilísticas e atribuições artísticas. Beazley tornou possível o estudo aprofundado da cerâmica ática e seu método foi utilizado em praticamente todos os estudos posteriores sobre os vasos cerâmicos.

Seguindo essa metodologia, A. D. Trendall reconheceu aproximadamente 20.000 vasos itálicos, publicando o catálogo *The Red Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, em 1967, e seus suplementos (de 1970 e 1973) e *The Red-Figure Vases of Apulia* (1978; 1982, 2 vols. e Suplementos). Autores como Haspels (1936), Hemelrijk (1974), Kurtz (1975), Mannack (2001), Dias (2009), entre muitos, expressam em suas obras a continuidade do trabalho de Beazley.

Da iconografia

No contexto histórico de conhecimento dos vasos, podemos acompanhar a periodização indicada por Alain Schnapp (1985) para o desenvolvimento dos estudos das imagens. O autor apontou três fases principais, caracterizadas já em 1891, à qual incluiu a fase atribucionista. São elas:

a) a artística, quando os vasos foram descobertos, colecionados e publicados com a intensa colaboração de artistas responsáveis pelas ilustrações das peças em catálogos;

b) a exegética, que se iniciou com “l’ère des professeurs”, em meados do séc. XIX, quando os vasos deixaram de ser apenas peças de coleções e passaram a ser objetos de estudo, e as imagens presentes neles começaram a ser analisadas e interpretadas. Foi neste contexto que o simbolismo tomou força e que a imagem tornou-se uma categoria-chave: “mais quoi de plus imposent que l’image? L’image en saisissant fortement le sens parviendra plus sûrement jusqu’à l’âme et y fera d’un coup pénétrer la vérité d’une salutaire façon” (Creuzer, *in* Schnapp, 1985:70).

c) da crítica histórica, indicada sobretudo pela publicação do catálogo alemão de O. Jahn, quando estabeleceu-se o método de catalogação das coleções, baseado em comparações, definições de proveniência, datação. Nesse período, os vasos gregos eram considerados o meio direto para a compreensão da vida cotidiana dos antigos: “les vases peints sont à peu près pour nous ce que serait l’imagerie de nos journaux illustrés si notre peinture toute entière périsait d’un seul coup” (Pottier, *in* Schnapp, 1985:71). Positivista, nesta fase os vasos foram estudados de maneira sistemática, baseando-se neles mesmos já que traziam em si informações únicas. O conhecimento daí obtido deveria completar aquele reunido através dos textos antigos, relacionando-se, sobretudo, a versões conhecidas ou perdidas de mitos. Estabeleceu-se uma divisão temática das imagens em duas grandes categorias: os temas míticos e heróicos e os temas familiares, divisão esta que influenciaria até a atualidade os estudos iconográficos.

O atributo iconográfico passou a ser extremamente valorizado, considerado “o recurso da técnica de leitura iconográfica que permitia não somente identificar as personagens mitológicas, bem como discernir o mitológico e heróico do humano e, finalmente, identificar as diferentes cenas cotidianas por meio de atributos próprios. Assim, na identificação de deuses, *pétasos*, *kerykeïon* e botas aladas correspondiam a escrever o nome

de Hermes, do mesmo modo como, na identificação de cenas cotidianas, disco, esponja e *strigilis* equivaliam a uma cena de palestra” (Cerqueira, 2001:26).

Aprofundando-se o estudo das imagens, métodos específicos para a análise foram desenvolvidos e linhas teóricas refinadas; percebeu-se nos anos 80 uma grande preocupação em definir-se melhor determinados pontos e abordagens. Por exemplo, a definição do que é imagem, como abordá-la, o que ela significa, como ela é recebida, enfim, é um ponto da discussão teórica que pode ser ilustrado pelo denso artigo de Philippe Brunneau (8) que, entre outras preocupações, procurou definir esse objeto de estudo. Segundo o autor, – aqui, de uma maneira simplificada – imagem é uma representação, algo que visa se referir a uma realidade visual.

Mas a imagem não é uma simples ilustração do discurso oral ou escrito nem uma reprodução fotográfica do real, ela é uma construção: “c’est une oeuvre de culture, la création d’un langage qui, comme tout autre langue, comporte un élément essentiel d’arbitraire. La palette de formes figurées que chaque civilisation élabore et qu’elle organise à sa façon, dans son style, en les disposant sur certaines surfaces, apparaît toujours comme le produit d’un filtrage, d’un découpage, d’un codage du réel suivant les modalités que lui sont propres” (Vernant, 1984:5) (9).

Se ela é uma construção, ela é organizada de maneira sistemática e “l’analyse sémiotique permet de faire apparaître la logique qui préside à la construction de chaque image et articule celle-ci à l’ensemble de l’imagerie. La méthode permet en outre d’établir avec plus d’exactitude le sens des images et de l’approfondir. Cette sémiotique de la signification débouche aussi sur une sémiotique de la communication” (Bérard, 1983:5).

Nesse contexto de definições e idéias houve, segundo Cerqueira (2001), uma divisão dos estudos iconográficos em duas tendências predominantes: uma iconografia positivista descritiva e uma iconografia interpretativa e histórica. A primeira tratava da imagem de maneira objetiva, linear, descrevendo e categorizando. A segunda buscava o sentido das imagens de maneira mais profunda, simbólica, além da simples descrição.

Percebeu-se que a pintura de vasos não tinha um compromisso com registro da vida diária e a hermenêutica dos vasos, portanto, oscilava do simbolismo ao realismo; “d’un côté l’image entendue comme une communication particulière avec la divinité ou l’au-delà. De l’autre, l’image ravalée à l’enregistrement photographique, à l’oeil mécanique qui révèle

une dimension visuelle de la réalité. Ce faisant la ‘science’ des images refoule une question de fond : à quoi servent les images dans la tradition grecque? De Sémonide à Platon en passant par les Tragiques, les images occupent une place bien définie dans la théorie de l’art, la réflexion sur l’image est un moyen de penser le monde, de réfléchir à l’autonomie de la perception humaine” (Schnapp, 1985 :74).

A Ciência da Atribuição e a Arqueologia da Imagem na atualidade

As duas abordagens fundamentais para o estudo dos vasos cerâmicos possuem um histórico de refinamento em suas metodologias de análise e atualmente apresentam-se fortalecidas e rigorosamente científicas.

O trabalho de Beazley aparece muitas vezes como o ponto de partida para pesquisas sobre os vasos cerâmicos, sobretudo porque suas obras servem quase como um guia sobre os pintores, e também porque o estudo sistemático dos vasos demanda a formação de um *corpus* documental.

Sendo assim, as atribuições e análises feitas por Beazley apontam os caminhos a serem tomados durante a pesquisa, quando assumimos que elas estejam corretas. Há, contudo, uma corrente de arqueólogos que vem nos últimos anos criticando a validade do trabalho de Beazley. No artigo “‘Through a glass darkly’ I: some misconceptions about the study of greek vase-painting” (1999), John Oakley apresentou algumas questões levantadas pela crítica, rebatendo-as com vigor.

Segundo Oakley, as principais idéias defendidas pelos críticos são: o interesse exagerado na atribuição em detrimento de outras áreas de estudo, especialmente da imagética; que as atribuições distorcem o conhecimento sobre os vasos e seus produtores, o que nos leva a supervalorizá-los; que as atribuições aumentam o valor monetário dos objetos, podendo encorajar o comércio ilegal de Antiguidades; que as atribuições reforçam a figura do indivíduo, enquanto o foco deveria ser dado aos movimentos sociais já que os pintores de vasos são figuras vagas, sem nenhuma realidade histórica ou social. E finalmente, seria mesmo possível identificar artistas segundo essa metodologia?

Em primeiro lugar, a atribuição não deixa em segundo plano demais abordagens do material, como a iconográfica: tomando-se como ponto de partida o conhecimento de uma personalidade artística, de um indivíduo, as imagens são contextualizadas e podem ser

melhor compreendidas. Se a arte é criada a partir do esquema psicológico, da realidade daquele que a criou, identificar o indivíduo passa a ser o primeiro passo para compreender o esquema imagético e a realidade na qual ele foi criado.

Sobre a questão da supervalorização dos vasos, tanto como material de estudo quanto objeto comercializável, duas considerações são feitas: é natural que a cerâmica seja mais estudada, afinal é o material mais durável, preservado e encontrado em enorme quantidade, para todas as sociedades de diferentes períodos. Quanto à supervalorização comercial, Oakley simplesmente diz que “the study of any class of object is liable to increase their price in the salesroom. Should we stop our study of all objects because of potentially increasing their value? Of course not” (1999:287).

O questionamento da crítica sobre o foco no indivíduo é talvez o argumento mais fraco. Existe maneira de se entender o todo sem compreender as partes? Ao entendermos melhor os artistas individuais, temos melhores condições de avaliar os movimentos sociais e culturais, uma vez que esses indivíduos são ativos em suas sociedades. Oakley lembra ainda que muitas das grandes figuras históricas são conhecidas por documentação secundária; no caso dos pintores de vasos, a documentação é primária, já que os vasos foram feitos e decorados por eles, representando uma fonte fidedigna de informações.

As críticas aos métodos são feitas por um motivo: Beazley não dedicou nenhum artigo exclusivamente para a exposição da metodologia. Devemos encontrar em suas publicações as linhas teóricas e metodológicas por ele desenvolvidas durante o estudo de pintores específicos. Então, observando a *obra* de Beazley, a metodologia salta aos olhos: a compreensão do objeto, do vaso, vem da atenta observação deste, de sua forma, do estilo, da decoração; a comparação deste vaso com outro, ou com um conjunto deles, permite a definição de similaridades ou discrepâncias que evidenciam as marcas individuais. Evidenciada a individualidade, é possível nomear o produtor daquele vaso, mesmo que esse nome não passe de uma convenção.

Portanto, concordamos com Oakley (1999:289) quando ele diz que a atribuição permite que se identifiquem indivíduos, o que dá vida à indústria cerâmica; que a atribuição providencia um contexto onde os vasos podem ser compreendidos; que a atribuição contribui para que uma cronologia mais firme seja estabelecida, permitindo que os estilos regionais sejam melhor compreendidos. E que a atribuição se torna ainda mais útil quando

combinada a outras abordagens, como a análise iconográfica, porque permite que um panorama completo seja estabelecido, que o estilo individual seja reforçado e que o trabalho do artista seja compreendido de maneira mais completas em seu contexto de produção.

Embora os estudos em ceramologia mostrem-se atuais, refinados e desenvolvidos, alguns problemas de base prosseguiram: o atribucionismo não resolveu todas as questões de identidade artística; muito material tem sido descoberto ao longo dos anos, aumentando o *corpus* documental que seguramente deverá passar por estudos de atribuição. Além de tudo, muitas atribuições atuais podem conter problemas, sobretudo porque este não é mais o objetivo primordial das análises de vasos. A análise da imagem, por sua vez, acomoda-se em diferentes objetivos e, por isso, pode ser feita de maneira parcial. Por exemplo, estudos que se importam sobretudo com a imagem e que não levam em conta o suporte; ou mesmo estudos que consideram apenas a imagem de um lado do vaso e não a do outro.

Entre alguns problemas metodológicos e da divulgação de resultados, um nos parece pertinente: as informações de alguns catálogos ou dos *corpora* iconográficos atuais, muitas vezes apresentam dados equivocados ou incompletos. Mesmo que a discussão sobre atribuição não seja o objetivo principal em um estudo ‘puramente’ iconográfico, ou que apenas para efeitos de informação a identificação da peça com seus dados de coleção, por exemplo, esteja equivocada, a contextualização (cronológica, geográfica, produtiva) desta pode estar comprometida, e isto influenciará nos dados finais, o que, para a referência e utilização em trabalhos futuros, apenas perpetuará um problema.

No contexto atual das pesquisas observar, compilar, documentar e descrever o material continuam a representar os primeiros passos para o início da compreensão e caracterização de uma produção que pode ser relacionada a um indivíduo que, enfim, poderá ser compreendido em um contexto. Além disso, observando do particular para o geral, e fazendo o caminho inverso, pode-se compreender globalmente diversas questões culturais. As pesquisas que propõe a monografia do artista, feita através da análise das características estilísticas e formais, decorativas e iconográficas de personalidades, procuram reunir o máximo de informações sobre o *indivíduo*, para daí serem inferidos questionamentos e suposições que se estendam para o todo.

No caso, o artista individualizado e a compreensão de sua produção oferecem informações que podem ser relacionadas a diversas outras questões, como a relação entre o artista e sua obra, a relação entre artistas, a relação entre oficinas, a relação entre essas personagens em suas sociedades específicas e a relação dessas sociedades com outras, o que comprova que as discutidas metodologias permanecem atuais e figuram como fundamentais para a compreensão da arte grega.

NOTAS

(1) Artigo baseado no capítulo ‘O estudo da cerâmica: Metodologias’, da tese de doutorado intitulada “O Pintor de Gela. Características formais e estilísticas, decorativas e iconográficas”, desenvolvida pela autora durante os anos de 2004 a 2009 no programa de Pós-Graduação do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.

(2) Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), historiador da arte e arqueólogo alemão, um dos importantes estudiosos da arqueologia científica moderna que primeiro aplicou sistematicamente as categorias de estilo na história da arte.

(3) “Essa dificuldade forçou os especialistas a abrirem outras fronteiras de investigação, conhecidas como métodos tradicionais que levaram a verdadeiros requintes classificatórios e refinamentos na classificação de cronologias. Não seria demais lembrar também que, a esses estudos classificatórios e cronológicos, anexaram-se, com resultados às vezes espetaculares, as pesquisas sobre as técnicas de decoração dos vasos cerâmicos, explorando as particularidades dos motivos figurados, florais, geométricos, animais e humanos, estabelecendo as leis do grafismo que tem sua evolução interna própria” (Sarian, 1996:33).

(4) “Durand recognized 104 different shapes; the British Museum catalogue differentiated 203; Jahn gave 86. Designating any given shape by a number and small drawing had become a necessity since in the wake of the Vulci discoveries an incredibly heated debate had arisen as to the proper nomenclature. The Italian system was based on the usage of the Neapolitan art dealers; the catalogues of the two Canino publications of 1829 divided all vases merely into cups and pots. [...] Gerhard in his *Rapporto Volcente*

had already introduced many of the names still in use today – amphora, Nolan amphora, pelike, skyphos, olpe, lekythos, aryballos, kylix, lekane, stamnos, hydria, krater, etc. [...] And even now, 150 years later, our usage is a hodgepodge of merely conventional names and authentic ancient names” (Von Bothmer, 1984:193-4).

(5) “*Poiên – gráphein*, ‘fazer-pintar’, foram as duas operações a que se dedicaram os artesãos artistas destes vasos áticos, numa produção importante em volume e qualidade durante quase todo o período que vai do séc. VI ao IV a.C. [...] Alguns vasos eram assinados, não a maioria; porém, muitas inferências podem ser extraídas dessas assinaturas, compostas de um nome próprio seguido da expressão *égraphsen*, “pintou” e *epoiesen*, “fez”. O verbo ‘fazer’, *poiên*, era o mesmo usado pelo artista que assinava esculturas, gemas e mosaicos, de modo que nos vasos ele poderia referir-se ao pintor e não ao oleiro. Há exemplares em que aparece uma só fórmula, *égraphsen*, ‘pintou’ [...]. Há também obras com a dupla assinatura, como no caso da cratera François da mesma época, na qual, por duas vezes, os autores assinaram seus nomes, o oleiro Ergotimo e o pintor Clítias: *Ergotimos m’epoiesen* e *Kleitias m’égraphsen*. [...]. Finalmente, além de oleiro, a expressão *epoiesen* ao lado de um nome serve para indicar o proprietário da oficina, como acontece com Nicóstenes, ceramista de meados do séc. VI” (Sarian, 1993:105-6).

(6) The Master of the Achilles Amphora in the Vatican. JHS 34, 1914:179-226.

(7) Teoria de Heinrich Wöllflin segundo a qual as individualidades, os ‘nomes’, contam menos que as intenções artísticas de uma época e o estilo determinante nessa época. Um artista não pode passar os limites, o ponto de vista de sua época; ele se exprime através de um conjunto de possibilidades datadas que são como um tipo de gramática, de vocabulário, de comunicação artística. As “formas visuais”, os métodos de representação possuem uma história própria e determinam a natureza dos estilos mais do que a orientação nacional ou psicológica deste ou aquele artista. (Friedlander, 1969: 172).

(8) “De l’image”, in Ramage, v. 4, 1986: 249-295.

(9) La cité des Images. Religion et société en Grèce Antique. Institut d’archéologie et d’histoire ancienne. Lausanne; Paris: Fernand Nathan, 1984.

BIBLIOGRAFIA

- BÉRARD, C. “Iconographie-iconologie-iconologique.” Études de Lettres. Revue de la Faculté des Lettres, Université de Lausanne, v.4, 1983:5-37.
- CERQUEIRA, F. V. Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.C.). O testemunho de vasos áticos e de textos antigos. São Paulo: Univ. de São Paulo, 2001, 3vols. (Tese de doutorado).
- COOK, R. M. Greek painted pottery. Londres: Methuem & Co., 1960.
- DIAS, C. K. B. O Pintor de Gela. Características formais e estilísticas, decorativas e iconográficas. São Paulo: Univ. de São Paulo, 2009, 2 vols. (Tese de doutorado)
- FRIEDLANDER, M. J. De l’art et du connaisseur. Trad. Henriette Bourdeau-Petit. Librairie Générale Française, 1969.
- KURTZ, D. C. Athenian White Lekythoi. Patterns and painters. Oxford monographs on classical arch. Oxford, Claredon Press, 1975.
- KURTZ, D. C. (ed.). Beazley and Oxford. Lectures delivered at Wolfson College, Oxford on 28 June, 1985. Monograph 10. Oxford: University Committee for Archaeology, 1985.
- MANNACK, T. The Late Mannerists in Athenian vase-painting. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford: Univ. Press, 2001.
- OAKLEY, J. “Through a glass darkly I”: some misconceptions about the study of greek vase-painting. Proceedings of the XVth international congress of classical archaeology, Amsterdam, 12-17 jul. 1998, Classical Archaeology towards the 3rd. Millenium: Reflections and Perspectives. Allard Pierson, 1999:286-289.
- ROUET, Ph. Edmond Pottier et le *Catalogue des vases attiques* du Musée du Louvre. RA, 1, 1999:65-77.
- ROUET, Ph. Aux origines de la céramologie grecque: l’étude des vases attiques avant Beazley. Histoire de l’Art, 29/30, 1995:3-12.
- ROUET, Ph. Approaches to study of attic vases. Beazley and Pottier. Oxford: Oxford Monographs, Oxford University Press, 2001.
- SARIAN, H. Poiên-Gráphein: O Estatuto Social do Artesão-Artista de Vasos Áticos. Revista do MAE 3, São Paulo: USP, 1993:105-120.

SARIAN, H. Vasos Clássicos, ceramografia e ceramologia: algumas reflexões. Cerâmicas da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. Catálogo da Exposição, 16.nov.1995 a 16.03.1996. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1996.

SCHNAPP, A. Des vases, des images et de quelques usages sociaux. Dialoghi di Archeologia, 1, 1985:69-75.

VON BOTHMER, D. Greek vase-painting: two hundred years of connoisseurship. Ancient greek and related pottery. Proceedings of the International vase Symposium Amsterdam, 1984. Allard Pierson, series, vol. 5: 184-203.