

Warburg, *Pathosformel* e a gestualidade na arte grega: algumas reflexões

José Geraldo Costa Grillo¹

Abstract

The author's purpose is to verify the methodological procedures and *Pathosformel* notion in Warburg's text on Dürer, to develop an approach based on ancient texts and gesture studies, and to analyze the Iris depiction in the Greek painted pottery, aiming to exemplify how the ancient Greek art can be studied from the ideas of Warburg.

Introdução

O estudo da arte antiga a partir do conceito de *Pathosformel* de Aby Warburg não é algo comum. Duas obras recentes sobre a gestualidade na arte grega se aventuram nessa empresa; porém, trazem consigo uma problemática que merece algumas reflexões.

Claudio Franzoni, considerando a dialética entre o observador e o fenômeno observado, aborda, de modo sistemático, o corpo, gesto e expressão na arte grega a partir da obra de Warburg². Todavia, visto que Warburg não aprofundou tanto o problema das *Pathosformeln* com respeito ao mundo antigo, Franzoni coloca duas questões: “quando e como elas nasceram, qual foi o seu papel no âmbito da arte antiga?”³. A pesar de procurar responder a estas questões, seja tratando dos usos de *êthos* e *páthos* na arte grega conforme os autores antigos ou, ao longo de sua obra, pautando suas interpretações dos gestos nas imagens com

¹ Departamento de História da Arte, Universidade Federal de São Paulo.

² FRANZONI, Claudio. *Tirannia dello sguardo: corpo, gesto, espressione dell'arte greca*. Torino: Giulio Einaudi, 2006, p. 6-15.

³ FRANZONI, *op. cit.*, p. 13.

passagens dos textos antigos a eles relacionados, ele acaba por fazer isso somente de modo parcial.

A obra de Maria Luisa Catoni não faz uso extensivo de Warburg, citando-o uma única vez ao tratar dos *schémata* de *páthos*⁴. Todavia, Salvatore Settis, em seu prefácio, a situa na mesma problemática da obra anterior. Segundo ele, Catoni traz uma importante contribuição sobre o papel dos *schémata* nos estudos das formas de comunicação não verbal na Grécia antiga, visto que realizou uma pesquisa minuciosa, conjugando dois modos opostos de análise, como segue:

De um lado, a concepção descritiva e paratática dos ‘esquemas iconográficos’ como uma espécie de vocabulário, basicamente estático, das formas e dos modos de expressão e de narração [...]. De outro, a concepção morfológica e funcional proposta por Warburg com sua peculiar instrumentação conceitual: as suas *Pathosformeln*⁵.

Porém, apesar do valor da obra e de Catoniter demonstrado, a partir do exame dos escritos dos autores antigos, que os *schémata* de figuração, inclusive em relação ao *páthos*, existiam, de fato, na cultura grega, Settis coloca três questões, que ainda carecem, no seu entendimento, de um tratamento sistemático, como seguem:

Dada a singular importância de esquemas e/ou *Pathosformeln* derivados da arte clássica na tradição artística europeia, podemos dizer que os antigos (gregos e romanos) tinham algum nível de consciência de sua *própria* tradição artística? Da modalidade *própria* de

⁴ CATONI, Maria Luisa. *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008, p. 306.

⁵ SETTIS, Salvatore. “*Schemata e Pathosformeln* fra antichi e moderni”. In: CATONI, Maria Luisa. *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005. Segunda edizione, 2008, pp. vii-viii.

construir um repertório de imagens de acordo com fórmulas? E *qual* o nível, *como* demonstrar e analisar?⁶.

Diante deste quadro, o objetivo, neste artigo, é o de, primeiramente, verificar os procedimentos metodológicos e a noção de *Pathosformel* de Warburg em seu texto sobre Dürer; depois, desenvolver uma abordagem baseada nos textos de autores antigos e nos estudos da gestualidade na arte grega; por fim, analisar a representação da deusa Íris na iconografia de Aquiles arrastando o corpo de Heitor na pintura da cerâmica ática, visando exemplificar como a arte antiga pode ser estudada a partir das ideias de Warburg.

1. Procedimentos metodológicos e Pathosformel em Warburg

À parte do problema quanto ao “método warburguiano”⁷, em sua conferência sobre Albrecht Dürer⁸, Warburg deixa transparecer procedimentos metodológicos de aproximação e de comparação, que ele utiliza tanto para revelar a influência “da Antiguidade no desenvolvimento estilístico do início do Renascimento”, quanto para elucidar “os processos de circulação envolvidos na transformação das formas artísticas de expressão”⁹, inclusas aí, as fórmulas de páthos.

Visando a este fim, Warburg, primeiramente, aproxima um desenho de Dürer e uma gravura em cobre anônima¹⁰ e, depois, compara estas duas

⁶ SETTIS, *op. cit.*, p. ix.

⁷ Cf. GINZBURG, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 41-93.

⁸ WARBURG, Aby. “Dürer e a Antiguidade italiana”. In: *Histórias de fantasma para gente grande – Aby Warburg: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbord; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 87, 89.

⁹ WARBURG, *op. cit.*, pp. 87 e 97.

¹⁰ WARBURG, *op. cit.*, p. 87, fig. 15 e 16 respectivamente.

peças com duas pinturas de vasos gregos¹¹.

Na **aproximação** do desenho e da gravura, Warburg traz à tona o tema dos “modelos” usados pelos artistas, entendendo “que Dürer empregou como modelo”¹², em seu desenho, a gravura em cobre do círculo de Mantegna. A partir desta constatação, é que ele coloca seu tema da do reaparecimento da Antiguidade e sua influência no estilo a partir do emprego de modelos.

Essas peças, diz ele, ainda não foram interpretadas de forma exaustiva o bastante como registro para a história do reaparecimento da Antiguidade na cultura moderna, na medida em que revelam uma dupla influência, até aqui desconsiderada, da Antiguidade no desenvolvimento estilístico do início do Renascimento. [...] Até agora não se deu o devido destaque a como essa gravura em cobre e esse desenho assinalam, com clareza, que já na segunda metade do século XV os artistas italianos procuravam, com igual empenho, em meio ao redescoberto arcabouço de formas da Antiguidade, tanto por modelos para a mímica pateticamente acentuada como para a calma classicamente idealizadora¹³.

Na **comparação** com as imagens pintadas em vasos gregos, ele entende que “a Morte de Orfeu fornece um ponto de partida para se chegar, por várias direções, à compreensão dessa corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta”.

A morte de Orfeu, tal como aparece na gravura em cobre italiana, diz ele, deve ser considerada imbuída do espírito genuinamente antigo, pois, como nos ensina a comparação com imagens pintadas em vasos gregos [...], a composição remonta sem dúvida a uma obra antiga

¹¹ WARBURG, *op. cit.*, p. 90, fig. 17 e 18.

¹² WARBURG, *op. cit.*, p. 87.

¹³ WARBURG, *op. cit.*, pp. 87, 89.

que se perdeu e que representava a Morte de Orfeu ou talvez de Penteu. A linguagem gestual patética típica da arte antiga, assim como fora forjada pela Grécia tendo em vista a mesma cena trágica, nesse caso intervém diretamente na formação do estilo¹⁴.

A aproximação e a comparação visam, portanto, chegar à formação do estilo verificando a *composição* através da identificação de *formas* e *modelos* da Antiguidade.

A seguir, Warburg passa a aproximar e comparar obras de vários artistas do Renascimento, com vistas elucidar os processos de circulação e transformação das formas artística de expressão.

A ***Pathosformel*** (fórmula de páthos) é identificada na comparação de alguns pratos da Coleção Correr, uma plaqueta do Museu de Berlin e um desenho do Museu do Louvre com a representação de Orfeu ou de Penteu; obras que, em seu entendimento, “mostram, ao coincidir praticamente em tudo, com que viva intensidade a mesma fórmula de páthos, arqueologicamente fiel e que remonta à representação de Orfeu ou de Penteu, enraizou-se nos círculos de artistas”¹⁵.

A maior prova disso, para Warburg, é a xilogravura feita para edição das *Metamorfoses* de Ovídio em Veneza, considerando que

Essa ilustração, quiçá, seguindo diretamente a gravura em cobre do norte da Itália, remonta ao mesmo original antigo [...]. Nessa imagem ressoa a voz genuína da Antiguidade, com a qual o Renascimento estava familiarizado. Afinal, a Morte de Orfeu não era apenas um motivo de ateliê de interesse puramente formal, mas uma vivência intuída com paixão e compreensão, realmente no espírito e na letra da época pagã anterior¹⁶.

¹⁴ WARBURG, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵ WARBURG, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶ WARBURG, *op. cit.*, p. 91.

Com isso em mente, Warburg dá o passo decisivo em seu propósito de mostrar a influência da Antiguidade na formação do estilo no Renascimento, a saber, a relação das formulas de páthos com a descrição da **vida em movimento**.

Considerando que o autor florentino, Poliziano, estreou em Mântua, sua primeira peça dramática, *Orfeu*, Warburg ressalta que, nesta peça recitada “em versos ovidianos”, “a dor de Orfeu surge para a sensibilidade da sociedade renascentista em Mântua (a mesma sociedade para a qual aquele gravurista anônimo expusera a imagem na Morte de Orfeu)” e chega à conclusão de que “nesse aspecto, Mântua e Florença convergem em suas tentativas de incorporar ao estilo renascentista da descrição da vida em movimento as fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma”¹⁷.

Warburg passa, a partir daí, a caracterizar os **estilos** renascentistas. Os florentinos, Sandro Botticelli e Jacopo del Sellaio, sob a influência de Poliziano, “chegaram a um estilo misto e desequilibrado”, enquanto Antonio Pollaiuolo, na maneira de Donatello, “cria para si um estilo de inspiração antiga, mas unitário”; Mantegna elabora “o páthos heroico e teatral de suas figuras” oscilando entre Poliziano e Pollaiuolo e, por fim, Dürer, que se serviu dos modelos de Mantegna e de Pollaiuolo para várias de suas obras, cuja característica principal são as “figuras que gesticulam à maneira antiga”¹⁸.

A importância deste texto de Warburg sobre Dürer é muito bem destacada por Claudio Franzoni em seu estudo sobre gesto e expressão na arte grega. Ele entende que o conceito de *Pathosformel* de Warburg concebido como “o repertório de formas expressivas de movimento e das paixões elaboradas pelos antigos”, faz com que sua pesquisa tenha “o mérito de

¹⁷ WARBURG, *op. cit.*, p. 91.

¹⁸ WARBURG, *op. cit.*, pp. 91-94.

marcar a estreita conexão entre o espaço das artes figurativas e a gestualidade humana”¹⁹; visto que Warburg avançou a problemática do gesto pensado fundamentalmente como uma forma de linguagem para o âmbito do gesto como expressão, como resultado de uma emoção, abrindo, assim, um novo caminho na análise da gestualidade referida nas imagens.

2. Adotando uma abordagem

De modo a aplicar as ideias de Warburg ao estudo da arte antiga, é necessário desenvolver uma abordagem que responda, ainda que de modo breve e parcial, as questões colocadas sobre esta empresa.

a) Consciência da tradição artística

A existência da consciência de tradição artística por parte dos artistas gregos e romanos é atestada por vários autores da Antiguidade Clássica.

Plínio o velho, em sua *História Natural*²⁰, informa que o escultor Policlete teria escrito um tratado chamado de *Cânone* a partir do qual criou sua obra célebre, o *Doríforo*; a qual, na falta da obra escrita, serve, ela própria, ao mesmo fim.

Policlete de Sicíone, discípulo de Agelada, [...], fez o *Doríforo*, figura de um menino com aspecto viril. Ele também compôs o que os artistas chamam de *cânone*, no qual buscam, como uma lei, as regras da arte, e acreditam ser o único a ter teorizado a arte com uma obra de arte²¹.

¹⁹ FRANZONI, *op. cit.*, pp. 12, 13.

²⁰ PLÍNIO. *Storia naturale. 5. Mineralogia e storia dell'arte*. Libri 33-37. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Giampiero Rosati. Torino: Giulio Einaudi, 1988.

²¹ PLÍNIO, *História Natural*, 34, 55.

Do mesmo modo, Quintiliano, em sua *Instituição oratória*²², informa sobre a prática do uso de modelos por parte dos escultores e pintores da Antiguidade, visto que o *Doriforo* de Policleto servia de modelo para suas obras.

Os escultores de estátuas e os pintores mais famosos, sempre que pretenderam representar os corpos possivelmente mais perfeitos, [...] efetivamente consideraram o célebre Doriforo como modelo perfeito tanto da atividade militar como dos exercícios físicos, e ainda o aspecto físico de outros jovens guerreiros e atléticos²³.

Aristóteles, em sua *Ética a Nicômaco*²⁴, traz também um dado importante ao informar a prática da transmissão de saberes entre os artistas da Antiguidade.

É que nas outras ciências e capacidades parecem ser as mesmas pessoas as que passam o seu saber a outrem e as que exercem essa atividade, como é o caso dos médicos e dos pintores²⁵.

No que respeita à cerâmica grega, este processo de transmissão de técnicas e saberes entre os artesãos (os oleiros) e os artistas (os pintores) nas e entre as oficinas é um dado consensual entre os pesquisadores.

Haiganuch Sarian, por exemplo, tratando da existência de uma memória, isto é, o conhecimento adquirido de técnicas entre os artesãos, diz:

Como se dava o aprendizado pouco sabemos, mas muito provavelmente ele era transmitido na prática, por tradição

²² QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tomo II: livros IV, V e VI. Edição em latim e português. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Unicamp, 2015.

²³ QUINTILIANO, *Instituição oratória*, V, 21.

²⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução do grego Antônio de Castro Caeiro. São Paulo: Forense, 2017.

²⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, X, 1180b, 34

oral. [...] Mais do que esses outros ofícios, lidar com os vasos cerâmicos foi uma atividade que a Grécia conheceu desde o Neolítico e a produção cerâmica seguiu um longo e profícuo caminho, transmitindo-se por gerações e gerações, atravessando vários períodos e culturas. Formas e estilos se transformaram, mas o essencial da tecnologia era praticamente o mesmo. [...] Pode-se então falar, nessa transmissão de técnicas, da existência de uma verdadeira memória do artesão²⁶.

De igual modo, ao tratar da memória entre os artistas e os artesãos, ela entende que a produção cerâmica dependia da existência e transmissão de técnicas e saberes, como segue: “Os diferentes ofícios praticados, diz ela, só podiam funcionar através de técnicas e saberes que revelam a existência de uma verdadeira memória do artista-artesão”²⁷.

b) Repertório de imagens de acordo com fórmulas

A existência de repertório de imagens por parte dos artistas da Antiguidade é atesta por Xenofonte em seu *Memoráveis*²⁸. Nos diálogos de Sócrates com o pintor Parrásio e com o escultor Clíton, aparecem vários elementos quanto às fórmulas.

No diálogo com o pintor Parrásio, Sócrates traz à tona fórmulas que o pintor utiliza para imitar a essência da alma: rostos com expressões de amor e ódio; sentimentos na expressão do olhar; expressão de alegria e tristeza. Conclui, então, que, com isso, o pintor sabe imitar expressões no rosto e na postura, conforme seus personagens estejam parados ou em movimento.

²⁶ SARIAN, Haiganuch. “Poiéin - gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos aticos”, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3, 1993, p. 111.

²⁷ SARIAN, Haiganuch. “Arqueologia da imagem: aspectos teóricos e metodológicos na iconografia de Héstia”, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Suplemento 3, 1999, p. 70.

²⁸ XENOFONTE. *Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e notas de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2009.

1 E mais, quando falava com aqueles que tinham uma arte e faziam dela profissão, também lhes era útil. Certo dia, foi à casa de Parrásio, o pintor, e, enquanto conversavam, perguntou-lhe:

– Diz-me lá, Parrásio, a pintura não é a representação das coisas que vemos? Porque vocês, pintores, imitam, através da cor, o que está longe e o que está perto, o que é escuro e o que é luminoso, o que é duro e o que é suave, o que é áspero e o que é liso, corpos jovens e corpos velhos.

– É verdade o que dizes.

2 – E, certamente, se quiserem representar formas totalmente belas, como não é fácil encontrar um único homem com todos os requisitos, vão buscar aos vários modelos o que cada um deles tem de mais belo e compõem corpos que possam parecer belos no seu todo.

– Sim, é assim que fazemos.

3 – E também imitam a essência da alma no que tem de mais sedutor, mais amigável, mais desejável, mais louvável? Também é possível representar essa essência ou não?

– Mas de que modo, Sócrates, é que se poderia representar o que não tem medida, nem cor, nem nenhuma das propriedades de que falaste antes, algo que nem sequer se vê?

4 – Sim, mas, quando observamos o seu rosto, não vemos no homem expressões de amor e de ódio?

– Sim, parece-me que sim.

– E não é possível imitar esses sentimentos na expressão do olhar?

– Sem dúvida.

– E parece-te que têm igual expressão os rostos dos que experimentam as alegrias e as tristezas dos seus amigos e os daqueles que não as sentem?

– Claro que não, por Zeus, nas alegrias mostram-se radiantes e nas tristezas tornam--se sombrios.

– Ah! E essas expressões também podem ser pintadas, não podem?

– E muito bem.

5 – Então, também a arrogância e a independência, a humildade e o servilismo, a sensatez e a ponderação, a insolência e a rudeza são visíveis no rosto e na postura dos homens, quer estejam parados quer estejam em movimento.

– É verdade o que dizes.

– E não é possível imitar essas expressões?

– Sem dúvida.

– E crês que são mais agradáveis à vista dos homens aqueles que evidenciam caracteres belos, bons e amáveis ou os que se mostram feios, maus e detestáveis?

– Por Zeus, Sócrates, são completamente diferentes²⁹.

No diálogo com o escultor Clíton, Sócrates afirma que o escultor sabe imitar os sentimentos dos corpos em movimento, bem como representar as características da alma de seus modelos.

6 Numa outra ocasião, foi até à oficina do escultor Clíton e, enquanto conversavam, observou:

– São belos os corredores, pugilistas, boxeadores e lutadores que tu fazes, Clíton, vejo-o e sei-o, mas o que

²⁹ XENOFONTE, *Memoráveis*, III, 10, 1-5.

mais atrai a atenção de quem os vê é que parecem estar vivos. Como é que consegues dar essa vida às tuas estátuas?

7 Como Clíton ficou a pensar e não respondeu logo, ele continuou:

– Será que é porque copias modelos vivos que fazes que as tuas estátuas pareçam vivas?

– Muito provavelmente.

– Não é copiando as partes dos corpos que, pela sua postura, se encontram mais descontraídas ou mais tensas e as que estão mais comprimidas ou mais distendidas, mais rígidas ou mais flácidas, que fazes com que as tuas obras pareçam mais reais e mais convincentes?

8 – De todo.

– E o modo como se imitam os sentimentos dos corpos em movimento, não produz também uma certa satisfação àqueles que os observam?

– Provavelmente.

– Se assim é, não será preciso copiar também os olhos ameaçadores dos que lutam e o olhar de júbilo dos vencedores?

– Efectivamente.

– Então, o escultor tem de saber representar nas suas estátuas as características da alma dos seus modelos³⁰.

Por fim, Aristóteles, em sua *Política*³¹, atesta que alguns pintores e escultores tinham a capacidade de reproduzir em suas obras as emoções

³⁰ XENOFONTE, *Memoráveis*, III, 10, 6-8.

³¹ ARISTÓTELES. *Política*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.

do caráter, os sentimentos de ordem moral.

As obras de arte visuais não são representações de emoções do caráter, pois as formas e cores são meras indicações de tais emoções, e estas indicações são apenas sensações corpóreas simultâneas com as emoções; sua relação com a moral é diminuta, mas uma vez que há alguma os jovens devem ser instruídos para olhar não as obras de Paúson, mas as de Polígnotos, ou de qualquer outro pintor ou escultor que reproduza sentimentos de ordem moral³².

Jerome Jordan Pollitt, ao comentar a relação entre *êthos* e *páthos* nos autores antigos, incluso os dos textos acima, afirma que “a diferença básica entre *êthos* e *páthos* é que o primeiro é parte da condição interna de um homem, enquanto o segundo é uma reação temporária aos estímulos externos³³”.

a) Como demonstrar e analisar

Para demonstrar que os artistas da cerâmica ática tinham consciência de sua tradição artística e um repertório de imagens conforme fórmulas, será adotada uma abordagem que considere a questão da composição e dos significados dos gestos.

A relação entre imagem e texto sempre esteve no centro dos estudos sobre a composição na arte grega³⁴, visto que, por vezes, os artistas da cerâmica ática pintaram temas que tinham algum tipo de relação com a tradição textual.

³² ARISTÓTELES, *Política*, VIII.v, 1340a.

³³ POLLITT, Jerome Jordan. *The ancient view of Greek art: criticism, history, and terminology*. New Haven: Yale University, 1974, p. 188.

³⁴ Cf. SHAPIRO, Harvey Alan. *Myth into art: poet and painter in classical Greece*. London: Routledge, 1994; SNODGRASS, Anthony. *Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga*. São Paulo: 2004.

No passado, pensou-se que os artistas, quando pintavam uma cena homérica, dependiam do poeta para a composição de suas obras. Atualmente, a perspectiva é outra. Passou-se a valorizar as divergências entre o poeta e pintor, que se explicam tanto pelas diferenças dos meios utilizados, a escrita e a imagem³⁵, quanto pelas maneiras distintas de realizarem a composição de suas obras³⁶.

Conforme Anthony Snodgrass, a composição “descreve, no sentido mais amplo, a maneira como o pintor ou escultor *organiza* os componentes da obra”. A composição “tem a ver com as decisões que o artista tem de tomar ao decidir como arranjará suas figuras de modo adequado à ação ou, caso adote esta solução, a uma sequência de ações”³⁷.

Na escolha de um tema que ele partilha com o poeta, “o artista pode muito bem reportar-se, então, a uma narrativa literária, oral ou escrita; mas essa narrativa só lhe *propõe* o problema: não pode resolvê-lo, pois então o problema torna-se essencialmente visual”³⁸.

Uma das características da composição, notada no desenvolver-se da arte grega e que a liga ao tema da narrativa visual, foi a “predileção pela compressão de diferentes momentos do tempo em uma única composição figurativa”³⁹. Trata-se de uma das estratégias de narrativa visual, que, modernamente, convencionou-se chamar de *sinóptica*, pelo fato de caracterizar-se pela “combinação de vários momentos ou episódios diferentes de uma história em uma única representação”⁴⁰.

A gestualidade dos personagens e a postura de seus corpos são elementos cruciais na composição. Gerhard Neumann, considerando o

³⁵ Cf. SARIAN, *op. cit.*, p. 70.

³⁶ Cf. SNODGRASS, *op. cit.*, p. 219.

³⁷ SNODGRASS, *op. cit.*, pp. 218, 220.

³⁸ SNODGRASS, *op. cit.*, p. 220.

³⁹ SNODGRASS, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁰ SHAPIRO, *op. cit.*, p. 8.

movimento dos corpos na arte grega, fez distinção entre gesto, movimentos de braços e mãos, e postura, o portar-se do corpo como um todo. Sua maior contribuição foi sua indagação sobre o significado psicológico da postura corpórea unida à posição dos braços e mãos, permitindo que pudesse observar nas figurações da dor o estado de sofrimento interior dos personagens nas acepções diversas de aflição e de luto⁴¹.

Considerando, então, as ideias de Warburg, dos antigos e dos estudos sobre a gestualidade, na análise das obras da Antiguidade, serão observados os critérios metodológicos de aproximar e comparar, de modo a verificar o uso de modelos e analisar composição quanto à organização, gestualidade e postura e fórmulas de *páthos*.

3. A iconografia da deusa Íris na cena de Aquiles arrastando o corpo de Heitor

A cena de Aquiles arrastando o corpo de Heitor é representada em dezessete vasos áticos⁴². Em cinco deles, a deusa Íris está presente entre os personagens⁴³.

Os pintores narram visualmente esta história da poesia épica, que circulava nesta época tanto na forma oral através de poetas e cantores itinerantes, quanto na escrita⁴⁴. Uma versão desta cena é contada no poema homérico, a *Iliada*, que sobreviveu até os dias atuais, como segue:

[Aquiles] atrelava ao jugo do carro os céleres corcéis

⁴¹ NEUMANN, Gerhard. *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*. Berlin: Walter de Gruyter, 1965.

⁴² Cf. GRILLO, José Geraldo Costa. "A ira de Aquiles e as sensibilidades à violência na Grécia antiga", *História: Questões e Debates*, 48-49, 2008, pp. 51-52, n. 1-17.

⁴³ Cf. KOSSATZ-DEISSMANN, Annelise. "Iris". In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Volume V. Zürich; München: Artemis, 1990, p. 754, n. 141-145.

⁴⁴ Cf. SHAPIRO, *op. cit.*, p. 6.

e arrastava o cadáver de Heitor, que amarrara atrás do carro.

E depois que o arrastara três vezes em torno do túmulo do falecido filho de Menécio [Pátroclo], de novo se deitava na tenda.

Mas, deixava Heitor estendido, com a cara para baixo na poeira⁴⁵.

A deusa Íris não está presente nesta cena da poesia homérica. Seu papel na *Ilíada* é a de mensageira de Zeus. Relacionada a este episódio, ela é enviada por Zeus a Tétis, a mãe de Aquiles, para que o convença a restituir o corpo de Heitor a Príamo, seu pai (HOMERO, *Ilíada*, XXIV, 77-142) e, depois, a Príamo para que ele vá resgatar o corpo de Heitor, levando, como resgate, oferendas para Aquiles (HOMERO, *Ilíada*, XXIV, 143-188).

Estas diferenças mostram que os pintores, apesar de terem desenvolvido técnicas de narrativa que permitiam que suas histórias fossem facilmente reconhecidas, tinham variados modos de compô-las e de contá-las e outros interesses, que os levavam, por vezes, a modificá-las, dando-lhes novos significados.

a) Os pintores

Somente alguns artesãos e artistas assinaram seus vasos como oleiro e como pintor, a grande maioria deles permaneceu no anonimato. Entretanto, vários pesquisadores, percebendo similaridades nas formas dos vasos e nos estilos de seus desenhos, propuseram atribuições, adotando nomes convencionais.

O *Grupo de Leagro*⁴⁶, em atividade entre 520-500 a.C., foi nomeado a

⁴⁵ HOMERO, *Ilíada*, XXIV, 14-18. Todas as citações são de HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

partir de certo número de vasos com a inscrição *Leagrós kalós* (Leagro é belo), como na hídria do Museu Nacional, em Munique, na Alemanha⁴⁷. Trata-se de um grupo grande, formado por pintores de figuras negras, semelhantes no estilo, pertencentes a uma mesma oficina ou a oficinas com contatos entre si. Inúmeros pintores e grupos menores foram distinguidos. No centro do grupo, está o *Pintor S*, nomeado a partir da hídria da Coleção Schweizer, em Basiléia, na Suíça⁴⁸. Depois, o *Grupo de Antíope*, que constitui toda uma ala, é assim chamado devido a seu pintor principal e epônimo, o *Pintor de Antíope*, nomeado a partir da representação de Teseu e Antíope na ânfora do Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles, na Itália⁴⁹.

O *Pintor de Príamo*, nomeado a partir de um de seus personagens, Príamo, é um importante artista, relacionado, em alguns aspectos, ao Grupo de Leagro⁵⁰. Um pintor cuja obra pode ser descrita como “criativa, pois embora seu interesse esteja em poucos temas ele os trata em cada instância com originalidade de detalhes e composição”⁵¹.

b) As obras

A obra mais antiga foi realizada pelo Pintor de Príamo por volta de 520 a.C. Ao compor esta pintura, ele criou o modelo iconográfico, que será seguido pelos pintores do Grupo de Leagro por volta de 510 a.C.

⁴⁶ Cf. BEAZLEY, John Davidson. *Attic black figure vase painters*. Oxford: Clarendon, 1956, pp. 354-391.

⁴⁷ Cf. BEAZLEY, *op. cit.*, p. 361, n. 14.

⁴⁸ Cf. BEAZLEY, *op. cit.*, p. 360 n. 11.

⁴⁹ Cf. BEAZLEY, *op. cit.*, p. 367, n. 93.

⁵⁰ Cf. BEAZLEY, *op. cit.*, pp. 330-333.

⁵¹ BOARDMAN, John. *Athenian black figure vases: a handbook*. London: Thames and Hudson, 1991, p. 112.



Fig. 1

Pintor de Príamo (atr.)Ânfora – *Figuras negras*, c. 520 a.C.

Altura: 50,8 cm.

Prov.: Vulci

Museu Britânico, Londres (inv. 1899.7-21.3)⁵²

O Pintor de Príamo criou a composição da cena de Aquiles arrastando o corpo de Heitor cujo núcleo consiste da quadriga conduzida por um auriga, do corpo de Heitor (*Héktor*) amarrado a ela, de Aquiles (*Achilleús*) e da mulher alada, certamente, a deusa Íris. À esquerda, está Odisseu (*Olynteús*) acompanhado de um cão e, à direita, há um túmulo, sobre o qual paira o *eídolon* (imagem da alma) de Pátroclo (*Pátroklos*). A quadriga está para sair à esquerda e Íris, atrás dela e voltada para a direita, está

⁵² Cf. BEAZLEY, *op. cit.*, p. 330, n. 2. Fotografia do museu (© British Museum).

parada e com os braços estendidos para frente; gesto típico daquele que acompanha a emissão da palavra.

Como Íris, diferentemente dos outros personagens, não é nomeada com tal por inscrição, surgiram divergências sobre a identificação da personagem representada. Henry Beauchamp Walters, por um lado, entende a expressão *Kónisos*, que a acompanha, como um nome próprio, provavelmente de uma Erínia, como no verso 981 da *Lisístrata* de Aristófanes, onde se lê “Conísalo”⁵³.

Annelise Kossatz-Deissmann, por outro lado, concluí que “a mulher alada, que parece estar ordenando ao auriga para parar, é, por analogia com outras representações, seguramente Iris”; mas, diverge sobre o nome *Kónisos*, entendendo que o mesmo “pertence, provavelmente, ao auriga”⁵⁴.

Todavia, a explicação de Eduard Gerhard parece mais plausível no contexto da poesia épica: “A inscrição *konisos*, diz ele, que, na verdade, parece referir-se ao empoeiramento ignominioso do cadáver, introduz uma deusa alada opondo-se ao arrastamento; a qual só pode ser Íris, que, enviada por Zeus, diz algo em forma semelhante à da *Iliada*”⁵⁵.

Eis a cena descrita por Homero, na qual *konísalos* pode significar “poeira” ou “nuvem de poeira”:

De Heitor ao ser arrastado se elevou a poeira, e dos dois
lados

os escuros cabelos se espalhavam; toda na poeira
estava

⁵³ WALTERS, Henry Beauchamp. “Recent acquisitions of the British Museum”. *Classical Review*, 13, 1899, p. 372; WALTERS, Henry Beauchamp. *Corpus Vasorum Antiquorum*. London, British Museum 3. Great Britain 4. London: British Museum, 1927, p. 7.

⁵⁴ KOSSATZ-DEISSMANN, *op. cit.*, p. 754.

⁵⁵ GERHARD, Eduard. *Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts*. Dritter theil: Heroenbilder, meistens homerisch. Berlin: G. Reimer, 1847, p. 105. Na nota 5, referente a *konisos*, ele complementa: “Sobre *konísalos* e sinônimos. O empoeiramento do cadáver de Hector é destacado como particularmente vergonhoso na *Iliada*. Assim, *Iliada* 22, 404 e 24, 17”.

a cabeça que antes fora tão bela⁵⁶.



Fig. 2

Grupo de Leagro: Pintor S. (atr.)

Lécito – Figuras negras, c. 510 a.C.

Altura: 32,6 cm.

Prov.: Heraion, Delos

Museu Arqueológico, Delos (inv. B6.137)⁵⁷

O Pintor S do Grupo de Leagro segue o núcleo do Pintor de Príamo (quadriga, auriga, Heitor, Aquiles e Íris), omitindo apenas as inscrições e o guerreiro à esquerda com seu cão, que são substituídos pela duplicação do *éidolon* de Pátroclo. A quadriga está, igualmente, para sair à esquerda, com Íris, agora, na frente em primeiro plano, mas com a mesma postura, realizando o gesto que acompanha a emissão da palavra.

Um pintor do Grupo de Leagro segue o núcleo (quadriga, auriga, Heitor, Aquiles e Íris), fazendo uma modificação importante. A quadriga está, igualmente, para sair à esquerda; mas, Íris, agora, porta o caduceu, um

⁵⁶ HOMERO, *Iliada*, XXII,401-403.

⁵⁷ Cf. BEAZLEY, *op. cit.*, p. 378, n. 257. Fotografia: HADJIDAKIS, P. J. *Delos*. Athens: Olkos, 2003. p. 360, n. 696.

atributo que torna sua identificação segura, e está posta à esquerda e em movimento (vestido erguido pela mão direita, perna esquerda posta à frente e calcanhar direito erguendo-se do chão), vindo ao encontro dos demais personagens.



Fig. 3

Grupo de Leagro (atr.)

Hídria – Figuras negras, c. 510 a.C.

Altura: 53,6 cm.

Prov.: Vulci

Museu Nacional, Munique (Coleção de Antiguidades, inv. 1719)⁵⁸

⁵⁸ Cf. BEAZLEY, *op. cit.*, p. 361, n. 13. Fotografia: KNAUSS, Florian. “Hektors Lösung”. In: WÜNSCHE, Raimund, (Hrsg). *Mythos Troja*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006, p. 236, fig. 36.1.



Fig. 4

Grupo de Leagro (atr.)*Lécito – Figuras negras*, c. 510 a.C.

Altura: 31,5 cm.

Prov.: (?)

Museu Czartoryski, Cracóvia (inv. 1245)⁵⁹

⁵⁹ Cf. BEAZLEY, *op. cit.*, p. 380, n. 291. Fotografia: BULAS, Kazimierz. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Cracovie, Collections de Cracovie, Fascicule unique. Pologne 2. Varsovie; Cracovie: Académie Polonaise des Sciences et des Lettres; Gebethner et Wolff, 1935, p. 10, pr. 6.2A-B.

Outro pintor do Grupo de Leagro segue o núcleo (quadriga, auriga, Heitor, Aquiles e Íris), fazendo várias modificações. A quadriga está, agora, em movimento indo a todo galope (cavalos com as patas dianteiras elevadas) para a direita, com Aquiles correndo (perna esquerda elevada) atrás dela. Íris, portando o caduceu, está posta à direita e em movimento, vindo ao encontro dos demais personagens a passos largos (perna esquerda elevada e a ponta do pé direito já sem contato com o solo).

Aqui, pela primeira vez, o pintor parece fazer referência às descrições de Íris e ao seu epíteto nos poemas homéricos. Na cena com Tétis, ao descrevê-la em movimento, o poeta diz: “Assim falou [Zeus]; e logo se levantou Íris com pés de tempestade” e “Partiu [Tétis] e à sua frente foi a célere Íris com pés de vento” (HOMERO, *Ilíada*, XXIV, 77, 95). Na cena com Príamo, o poeta põe Zeus a dizer: “Apressa-te, célere Íris!”; depois, descrê-a novamente em movimento: “Assim falou [Zeus]; e Íris lançou-se com pés de tempestade”, e, por fim, o seu epíteto clássico: “Tendo assim falado, partiu Íris de pés velozes” (HOMERO, *Ilíada*, XXIV, 144, 159, 188).

O pintor do Grupo de Antíope segue o núcleo (quadriga, auriga, Heitor, Aquiles e Íris), fazendo duas modificações de grande importância. A quadriga está a ponto de sair para a direita, com Aquiles montando nela. Íris está posta à direita e em movimento, vindo ao encontro dos demais personagens a passos largos (perna direita elevada e a ponta do pé esquerdo já sem contato com o solo). As modificações ficam por conta do gesto de Íris com as duas mãos elevadas em direção à testa e da presença de Príamo e Hécuba, os pais de Heitor, postos à esquerda num pórtico, que remete às muralhas de Tróia. Príamo gesticula com a mão direita elevada e Hécuba com a mão esquerda tocando a testa.



Fig. 5

Grupo de Leagro: Grupo de Antíope (atr.)

Hídria – Figuras negras, 510 a.C.

Altura: 49,6 cm.

Prov.: (?)

Museu de Belas Artes, Boston (inv. 63.473)⁶⁰

⁶⁰ Cf. BEAZLEY, John Davidson. *Paralipomena*. Additions to attic black figure vase painters and to attic red figure vase painters. Oxford: Clarendon, 1971, p. 164, n. 31bis. Fotografia do museu (© Museum of Fine Arts, Boston).

c) Os modelos iconográficos e a estratégia visual

São dois, portanto, os modelos iconográficos, conforme Íris esta parada ou em movimento.

MODELOS ICONOGRÁFICOS DE ÍRIS
I – ÍRIS PARADA
Ânfora de Londres [Fig. 1]; Lécito de Delos [Fig. 2].
II – ÍRIS EM MOVIMENTO
Hídria de Munique [Fig. 3]; Lécito de Cracóvia [Fig. 4]; Hídria de Boston [Fig. 5].

No modelo de **Íris parada**, as composições do Pintor de Príamo e do Pintor S do Grupo de Leagro, coincidem praticamente em tudo. No modelo de **Íris em Movimento**, os pintores do Grupo de Leagro realizam várias transformações na composição, principalmente, nas formas de expressão.

Conforme Warren Moon, o Pintor de Príamo influenciou os pintores do Grupo de Leagro. Fato fácil de demonstrar, visto que as peculiaridades iconográficas das composições dos pintores do Grupo Leagros são similares à sua, uma vez que “mostram a mesma confusão da história, representando Íris falando diretamente a Aquiles. Isso pressupõe uma forte afiliação de oficina e talvez protótipo ou esboço comum”⁶¹.

Além da presença de Íris, são também estranhas a esta cena as presenças de Príamo e Hécuba na composição do Grupo de Antíope. Elementos que indicam terem adotado todos os pintores a estratégia visual sinóptica, combinando vários momentos e episódios diferentes da história em uma única representação.

⁶¹ MOON, Warren G. “Some new and little-know vases by the Rycroft and Priam painters”. *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 2, 1985, p. 41.

d) Gestualidade e formulação de páthos

Em todas estas pinturas, a presença de Íris é significativa; pois, como apontado acima, ela não está presente nessa cena na *Ilíada*. Como mensageira dos deuses, ela tem a tarefa de ir até Tétis para que ela convença Aquiles, seu filho, a parar os ultrajes ao corpo de Heitor e a devolver seu cadáver a Príamo, seu pai. Os pintores representam Íris sobrepondo as duas coisas, sua função de mensageira e a tarefa de convencer Aquiles a parar com sua violência.

Nas pinturas em que realiza o gesto que acompanha a emissão da palavra [Fig. 1-2] e nas outras que vem, portando o caduceu [Fig. 3-4], ao encontro dos demais personagens, sua presença registra a reprovação divina da atitude de Aquiles.

Na última pintura [Fig. 5], entretanto, é que a gestualidade patética, de que fala Warburg, manifesta-se plenamente. Para se entender o que expressam os gestos de Íris, Príamo e Hécuba, é necessário reconstituir o contexto cultural, no interior do qual estes gestos foram fixados como tais. Semelhantemente, para afirmar que os mesmos foram utilizados pelos artistas como formulações de *páthos*, necessário se faz compará-los com outras pinturas, nas quais estes gestos possam ser assim compreendidos de modo plausível.

No tange ao contexto cultural, Hélène Mosacré ao tratar dos gestos da dor em Homero, entende que, na epopeia, o guerreiro expressa seus sentimentos por gestos e gritos.

A dor, diz ela, sempre sucede a um acontecimento que ocorreu externamente à pessoa que sofre. Ela é a reação interior à percepção de um acontecimento exterior trágico. Este sofrimento se exprime acima de tudo por gestos [...] Face ao anúncio de uma desgraça, a dor que invade tanto o coração como o corpo se exprime por uma série de gestos, imediatos e violentos, voltados contra a pessoa que sofre: elevar as mãos, bater no rosto, arrastar-se ou rolar no chão, no pó ou na lama, arrancar

os cabelos, em suma, atitudes que são comandadas pelo sofrimento⁶².

Monsacré conclui, então, que, na linguagem gestual da sociedade épica, “a expressão da dor é determinada pelo código gestual próprio da sociedade homérica e pelas convenções poéticas particulares à epopeia”⁶³.

No canto XXII, o poeta narra os gestos de Príamo, ao ver, das muralhas de Tróia, Aquiles se aproximando para duelar com Heitor devido à morte de Pátroclo, no momento em que tenta convencer seu filho a não ir para o combate, como segue:

Gemeu o ancião e bateu na cabeça com as mãos,
levantando-as bem alto, e com grandes gemidos
suplicou seu filho amado, que estava parado à frente
dos portões, em ávida fúria de combater com Aquiles.

Dirigiu-lhe o ancião palavras penosas, de mãos
estendidas.

[...]

Assim disse o ancião; e com as mãos arrancou os
cabelos brancos

da cabeça. Mas não conseguiu persuadir o coração de
Heitor⁶⁴.

A mãe, Hécuba, também arrancou os cabelos com as mãos ao ver o cadáver de seu filho caído na poeira:

Mas a mãe

⁶² MOSACRÉ, Hélène. *Les larmes d'Achille: héros, femme et souffrance chez Homère*. Paris: Félin, 2010, pp. 239, 240.

⁶³ MONSACRÉ, *op. cit.*, p. 241.

⁶⁴ HOMERO, *Iliada*, XXII, 33-37, 77-78.

Arrancava os cabelos. Longe de si atirou o véu resplandecente,

Fazendo soar grandes gritos ululantes ao ver seu filho⁶⁵.

Os gestos de **bater na cabeça** com as mãos, **levantar as mãos** para o alto e **arrancar os cabelos** da cabeça com as mãos, são gestos de dor, de sofrimento, que se intensificam com gemidos e gritos. São gestos polissêmicos, visto que tanto expressam dor e sofrimento, quanto acompanham a emissão da palavra. O gesto das **mãos estendidas** é típico daquele que emite a palavra, o discurso.



Fig. 6

Pintor de Safo (atr.)

Placa – *Figuras negras*, c. 500 a.C.

Altura: 13,6cm.

Prov.: Cabo Cólías, Ática, Grécia

Museu do Louvre, Paris (inv. MNB905 (L4))⁶⁶

⁶⁵ HOMERO, *Iliada*, XXII, 405-407.

⁶⁶ Cf. BOARDMAN, John. "Painted funerary plaques and some remarks on prothesis". *Annual of the*

Como exemplo de gestos em outras pinturas, a placa funerária do Museu do Louvre serve plenamente. Ela foi encontrada em monumento funerário e traz uma cena de *próthesis*, a exposição pública do morto, um momento importante do ritual funerário da Grécia antiga, cujo propósito não era apenas o de confirmar a morte, mas também o de dar ocasião para a tradicional lamentação e para os familiares e amigos prestarem sua última homenagem ao ente querido⁶⁷.

A cena vem acompanhada de inscrições que indicam os familiares pelo grau de parentesco, como segue: no centro, está o morto deitado, com a cabeça para a direita, em um leito rodeado por mulheres gesticulando. Na frente, à direita, está a mãe (*méter*) do morto, que toca a cabeça com a mão direita e tem a esquerda levantada em direção de sua própria cabeça; à esquerda, uma menina toca a perna do morto com mão direita e tem a esquerda erguida em direção de sua cabeça, acompanhada de sua filhinha e irmã (*adelphé*) do morto, com a mão direita sobre a cabeça e a esquerda erguida com a palma para frente. Atrás do leito, estão duas mulheres; a da direita é tia do morto por parte do pai (*thétispróspater*) e tem a mão esquerda sobre a cabeça e a direita estendida em direção ao morto; a da esquerda é, também, uma tia (*thétis*) e tem as duas mãos erguidas em direção à sua cabeça. À esquerda do leito, está a avó (*thethê*) do morto, com as duas mãos na cabeça, puxando os cabelos; a qual vem seguida de outra tia (*thétis*), com a mão levantada e palma para cima. À direita do leito, está o pai (*patér*) do morto, com a mão esquerda para baixo e a direita erguida com a palma para frente; ele recebe três homens que e aproximam e gesticulam como ele. O mais próximo de sua mão direita é seu filho e irmão (*adelphós*) do morto.

Considerados o contexto cultural e o exemplo de pintura em contexto

British School at Athens, 50, 1955, p. 62, n. 28; HASPELS, Caroline Henriette Émilie. *Atticblackfiguredlekythoi*. Paris: De Boccard, 1936, p. 229, n. 58. Fotografia: Hervé Lewandowski (© Réunion des Musées Nationaux).

⁶⁷ Cf. KURTZ, Donna Carol; BOARDMAN, John. *Greek burial customs*. London: Thames and Hudson, 1971, p. 144.

funerário, os gestos de elevar as duas mãos à testa sem tocá-la de Íris [Fig. 5] e da tia do morto no centro da placa [Fig. 6], ou os de Hécuba [Fig. 5] e da tia por parte do pai [Fig. 6] de elevar uma das mãos à testa e os de Príamo [Fig. 5] e do pai [Fig.6] de estender uma das mãos, são todos eles gestos de dor, sofrimento⁶⁸.

Emily Townsend Vermeule analisando todos esses os vasos juntamente com a *Ilíada*, relacionou essa iconografia com a vida social, ao apontar que os pintores, na escolha de seus temas, revelam serem atraídos à “violência mórbida” e a momentos que evocam “tristeza, dor” ou “repugnância”, tratando seus temas com uma “nova ironia” e procurando mostrar como essas emoções conflitantes, em tempos de guerra, podem ser expressas artisticamente⁶⁹.

Considerações finais

Se por um lado, os estudos da arte antiga a partir das ideias de Warburg são incomuns e os que já foram realizados trazem consigo problemas ainda por serem resolvidos; por outro lado, se as reflexões feitas aqui têm pertinência, elas, mesmo sendo parciais, exemplificam um caminho a ser seguido.

A pintura da cerâmica grega tem a oferecer, neste sentido, um *corpus* volumoso e inestimável para estudos futuros.

Agradecimentos

O autor agradece ao amigo Cássio da Silva Fernandes pela consideração

⁶⁸ Cf. PETRINA, Marta. *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo): per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001, pp. 55-58, 105-110.

⁶⁹ Cf. VERMEULE, Emily Townsend. “The vengeance of Achilles”. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 63, 1965 pp. 34-52.

e pela oportunidade de poder participar do Colóquio Warburg e sua tradição e realizar estas primeiras reflexões sobre Warburg no estudo da arte grega, e aos seus professores Haiganuch Sarian e Pedro Paulo Abreu Funari tanto pela amizade quanto pelo empenho em sua formação. As ideias do autor são de sua inteira responsabilidade.

