

Giulio Carlo Argan

História da arte italiana

1. DA ANTIGÜIDADE A DUCCIO

TRADUÇÃO

Vilma De Katinsky

REVISÃO TÉCNICA

Julio Roberto Katinsky

Rita de Cássia Gonçalves

Roseli Martins



9	PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA <i>Lorenzo Mammi</i>
19	PREFÁCIO À EDIÇÃO DE 1988 <i>Giulio Carlo Argan</i>
21	AS ORIGENS
27	[LEITURA CRÍTICA] O que é arqueologia <i>Massimo Pallottino</i>
41	A CIVILIZAÇÃO EGÉIA
41	A arte minóica
44	A arte micênica
47	A ARTE GREGA
68	A arquitetura
74	A escultura arcaica
80	A escultura clássica
91	A escultura helenística
95	A urbanística e a arquitetura helenística
131	A pintura grega

Na península helênica, um novo componente étnico modifica e caracteriza progressivamente a cultura da proto-história mediterrânea. A crescente infiltração de povos provenientes do norte (dórios) determina, em contrapartida, a migração dos povos helênicos da costa ocidental para o Oriente: a Ásia Menor converte-se, assim, no centro da cultura jônica, sempre imbuída de um cálido sentimento da natureza e sensível a todas as modulações afetivas, o que a torna sutilmente antitética ao severo rigorismo formal, à tendência ao simbólico e ao abstrato, própria da tradição dórica, que domina o período dito *medievo helênico*, entre os séculos XII e IX a.C. Nas cerâmicas, a configuração dos vasos apresenta curvaturas suaves e a decoração, cromaticamente severa, é quase matemática na medição rigorosa dos intervalos entre os desenhos. Com a combinação das duas componentes, dórica e jônica, tentou-se explicar a coexistência, na grande arte grega, de uma abstrata exigência *a priori* de ordem, simetria e proporção, e de uma sempre renovada, às vezes impetuosa e dramática, experiência de vida. Na verdade, da fase *arcaica* à *clássica*, e desta à difusão das correntes *helenísticas*, o desenvolvimento histórico da arte é inseparável do desenvolvimento da cultura e da consciência política do povo helênico.

Desde seu primeiro aparecimento no âmbito da civilização mediterrânea, a sociedade grega se funda no pensamento de um perfeito equilíbrio entre humanidade e natureza: nada existe na realidade que não se defina ou tome forma na consciência humana. Aristóteles explicará que o primeiro estágio da "política" é a família (*oikía*), o segundo é a aldeia (*koiné*), o terceiro é a cidade (*pólis*). As próprias leis do Estado têm seu fundamento nas leis naturais; e "natural" é o fundamento da lógica e da ciência, da moral e da religião. Mas nem por isso a vida é equilíbrio imóvel, estagnação; é antes aspiração contínua a uma condição ideal, de perfeita liberdade "natural". Por esse ideal de liberdade a Grécia combaterá longamente o império persa, última forma do obscuro despotismo asiático; e essa longa luta histórica nada mais será do que o resultado da mítica luta de liberação da

FIG. 10, 11

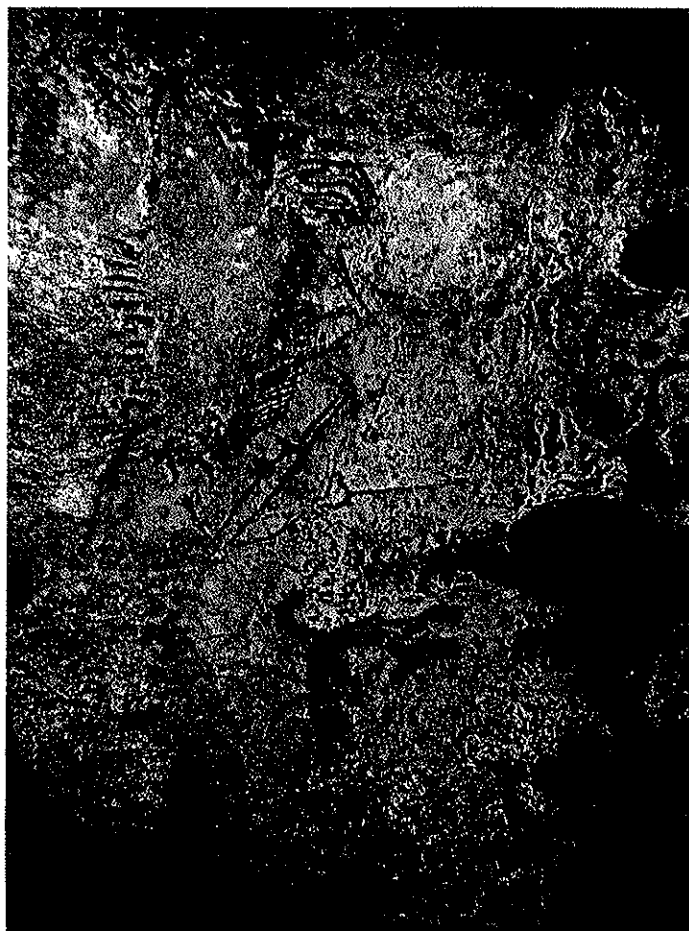
consciência dos opressivos terrores do mundo pré-histórico e proto-histórico, com suas ameaçadoras potências sobrenaturais. Dessa contínua luta, mítica e histórica, pela libertação da consciência e pelo límpido conhecimento do real, a arte figurativa é, mais ainda do que um testemunho, um fator essencial. Concebida como o mais puro e perfeito dos fenômenos naturais, revela na clareza de suas formas a forma ideal da natureza na sua essência universal, que está além de qualquer contingência acidental. Nesse sentido, tem uma função ativa ou construtiva: alia-se ao pensamento dos filósofos e ao gênio inspirado dos poetas na busca de uma verdade que não está *além*, mas *dentro* das coisas e que não se alcança ultrapassando a experiência, mas aprofundando-a e esclarecendo-a. Explica-se também assim o que, aos nossos olhos, poderia parecer um limite da arte clássica: o fato de eleger quase como único objeto a figura humana. Essa é de fato considerada, entre todas as formas naturais, a mais próxima do ideal, a mais livre das contingências acidentais. Nela vê-se como a civilização, interpretando os significados profundos da natureza, idealiza suas formas.

Costuma-se dividir o desenvolvimento histórico da arte grega em três períodos: *arcaico*, do século VII ao fim do VI a.C.; *clássico*, até a metade do IV a.C.; *helenístico*, até a metade do século I a.C. Essa divisão esquemática reflete o tradicional conceito evolucionista, segundo o qual o período clássico deveria ser considerado como o momento do apogeu, precedido por uma fase de preparação ou de progresso e seguido por outra de declínio ou dissolução. Essa tese não é aceitável, porque cada situação histórica deve ser avaliada no seu significado próprio e não somente em relação a outras. Todavia, a fase central, dita *clássica*, produziu obras de tão alto nível que podem ser consideradas pela posteridade como exemplos de perfeição absoluta, podendo pois constituir o fundamento de uma teoria da arte ou da estética.

Com o termo *clássico*, relativamente recente, os teóricos dos séculos XVIII e XIX indicaram, de fato, a perfeição da forma artística, seu caráter de universalidade, a eternidade do seu valor. A forma artística é dada como absoluta e universal quando implica e exprime um conceito total do mundo. Como o conceito do mundo que encontra na arte sua expressão total é o de determinado momento da civilização grega, a universalidade da arte clássica não é uma qualidade supra-histórica, mas identifica-se com a sua historicidade. Diremos, pois, que talvez em nenhum outro período a arte tenha expressado tão plenamente a realidade histórica, no seu conjunto, como no período dito *clássico* da arte grega. É claro que a arte clássica não poderia ser plenamente a expressão da realidade histórica se o seu desenvolvimento não atuasse como desenvolvimento histórico, ou seja, se a obra do artista não fizesse pressupor uma lúcida consciência da experiência do passado e da finalidade à qual aspira. A arte clássica tem, pois, seu fundamento no passado e visa à perfeição absoluta. Portanto, o trabalho do artista aparece sempre ligado a um interesse teórico, programático, que encontra às vezes sua expressão em cânones ou leis formais.

O cânon se refere, para a arquitetura, às relações métricas entre as partes e entre cada parte e o todo; para a escultura, às dimensões relativas das partes da figura humana. O cânon não é, contudo, uma constante iconográfica ou um tipo de imagem a ser repetido uniformemente, mas um sistema de proporções entre as partes e das partes com o todo: nesse sentido reflete o conceito helênico da realidade como relação harmônica de partes e da existência individual como relação

1. *Bisões policromados*, em torno do décimo sexto milênio a.C., altura c. 240 cm, gruta de Lascaux, França.

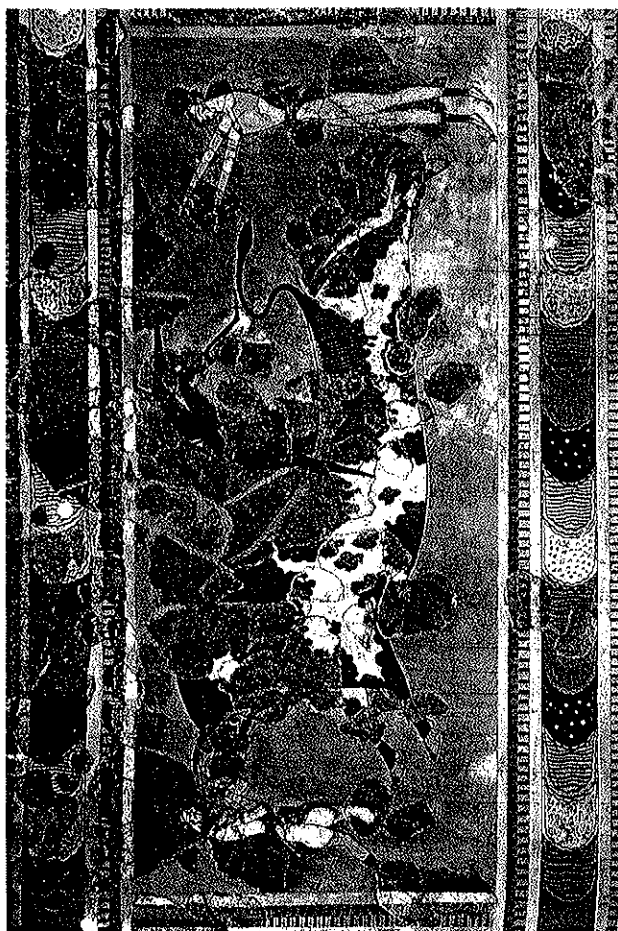
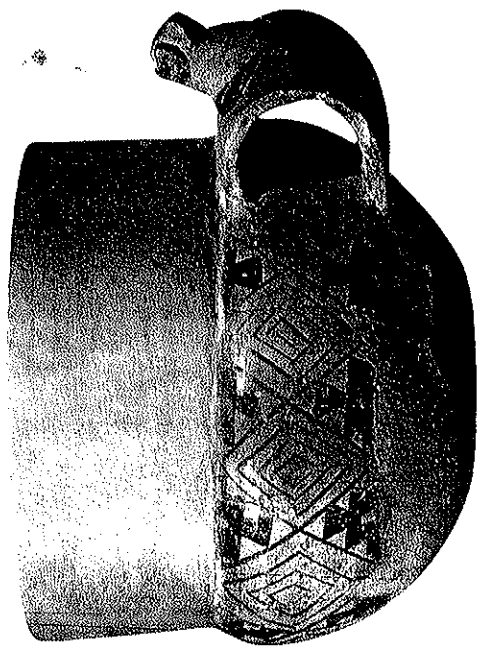


NA PAGINA AO LADO

2. Vaso pintado, proveniente de Serra d'Alto, Matera, terceiro milênio a.C., terracota, altura 15,5 cm, Museo Nazionale, Matera.
3. Fileiras de menirós que terminam em um *dólmén*, 1099 pedras alongadas dispostas em 13 fileiras; terceiro milênio a.C., Morbihan, França.

ABAIXO

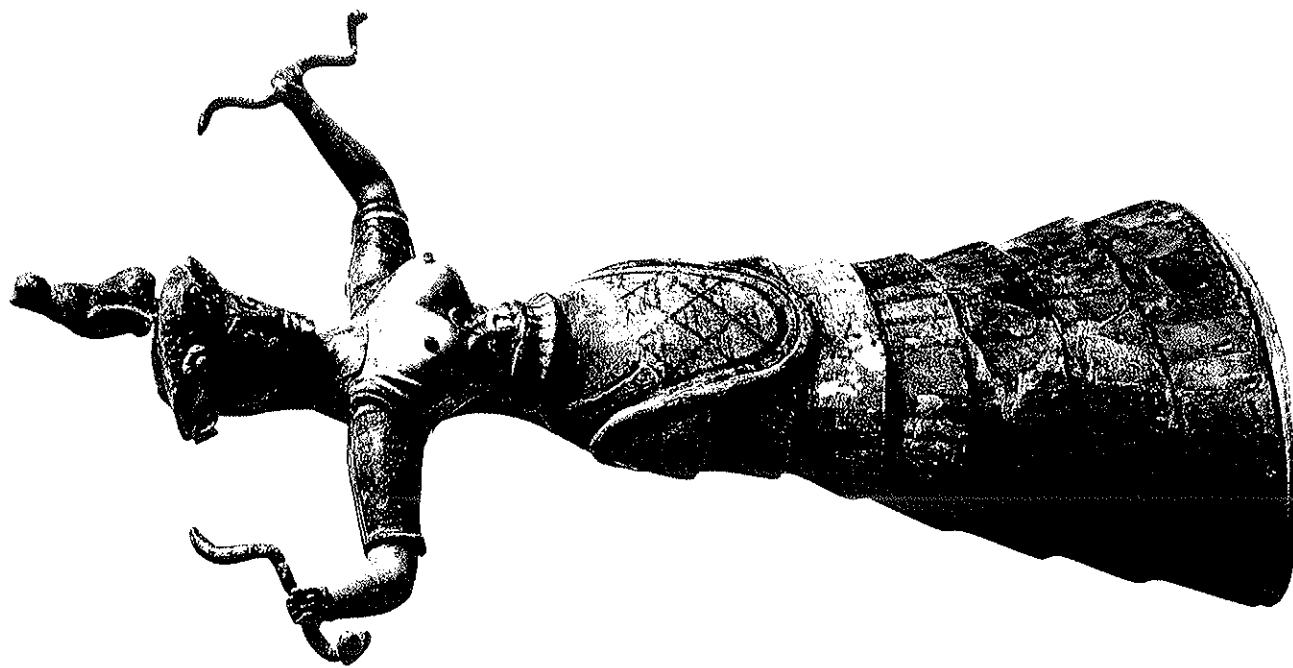
4. *Jogo do touro*, decoração mural de Cnossos, Museu Arqueológico de Heraclion, Creta.



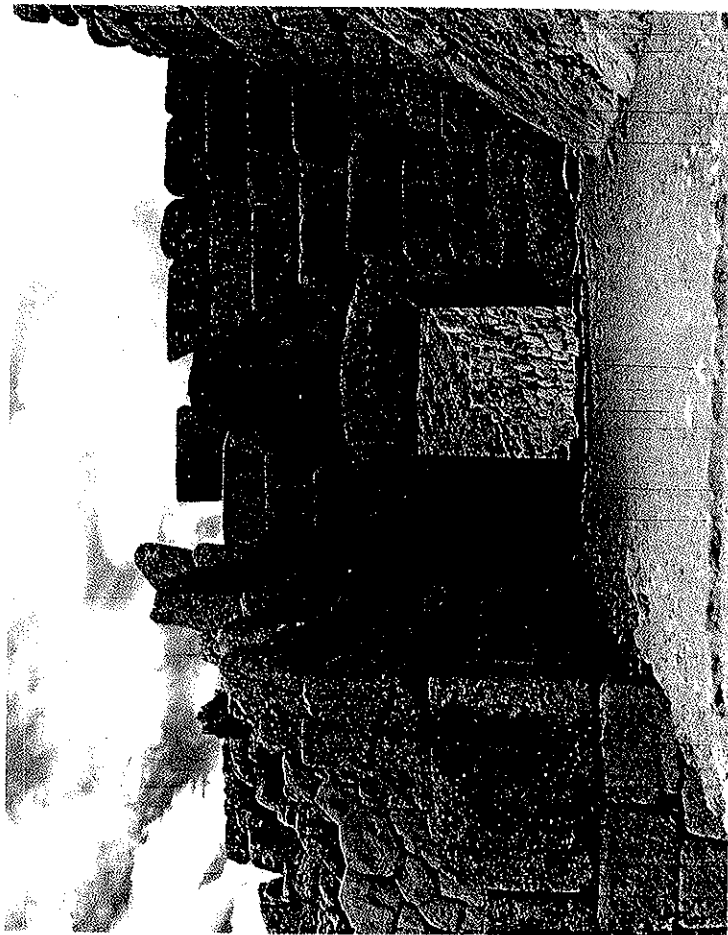
5. Jarro com decoração zoomórfica, proveniente de Gurnia, época minóica neopalaciana – minóico recente- (1570-1400 a. C.), cerâmica policromada. Altura 20 cm. Museu Arqueológico de Heraclion, Creta.



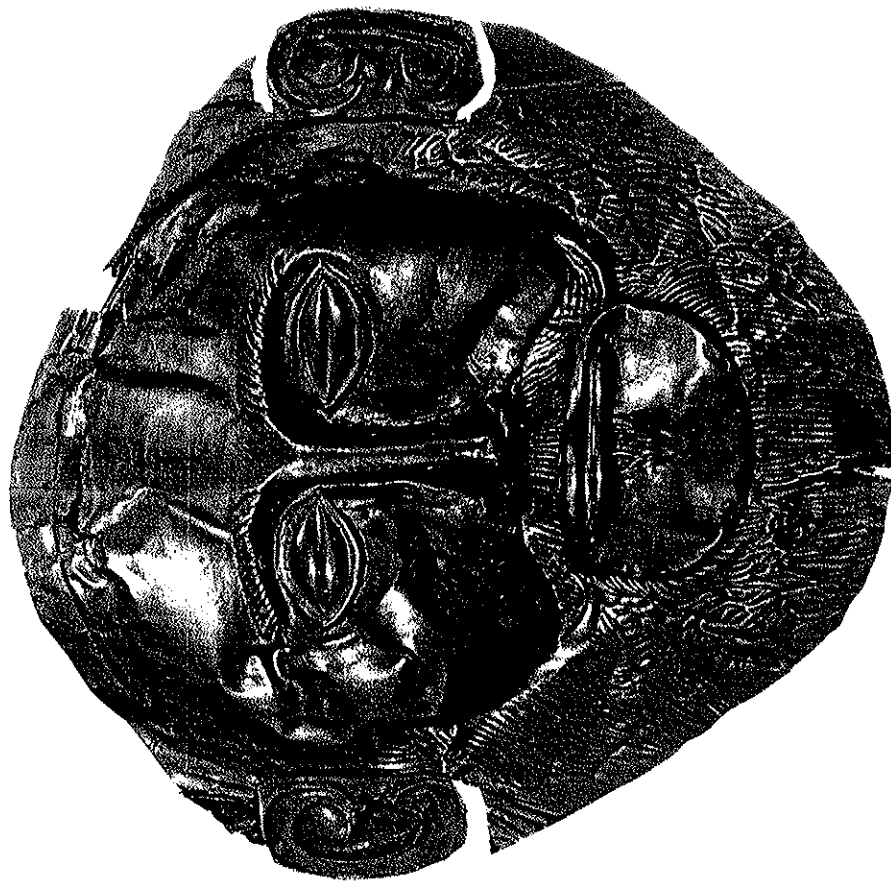
6. Deusa das Serpentes, proveniente do tesouro do santuário de Cnosso, época minóica neopalaciana – minóico médio iii (1750-1570 a. C.), cerâmica policromada, altura 34 cm. Museu Arqueológico de Heraclion, Creta.



7. Porta dos Leões,
1300 a. C., calcário,
altura 2,90 m,
Micenas.

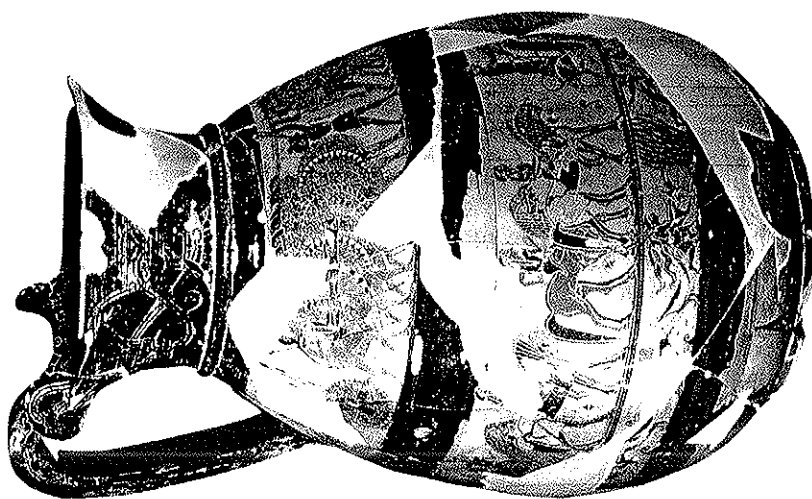


8. Máscara funerária,
proveniente da
chamada tumba dos
Atridas de Micenas,
c. 1600-1500 a. C.,
lâmina de ouro em
relevo, altura 26 cm,
Museu Nacional,
Atenas.

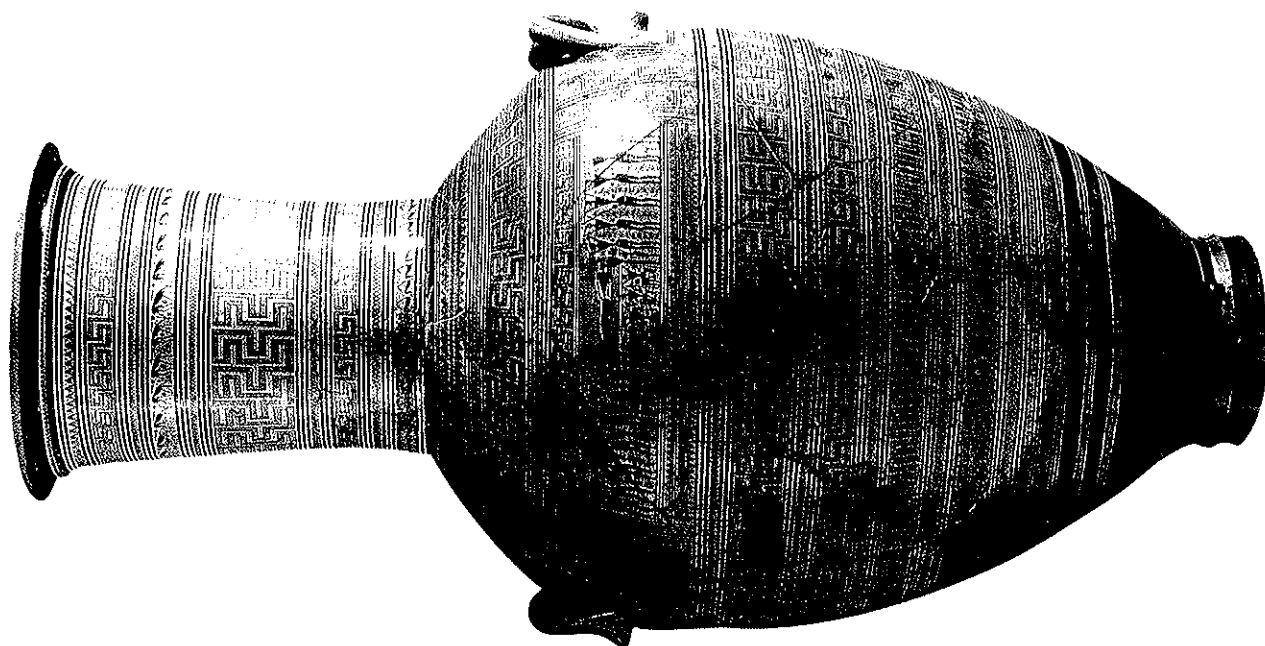




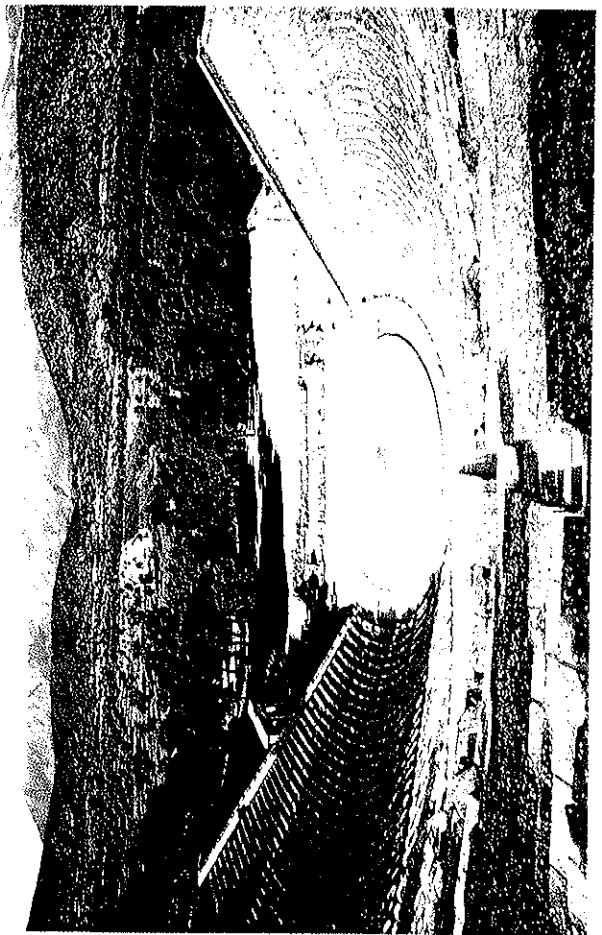
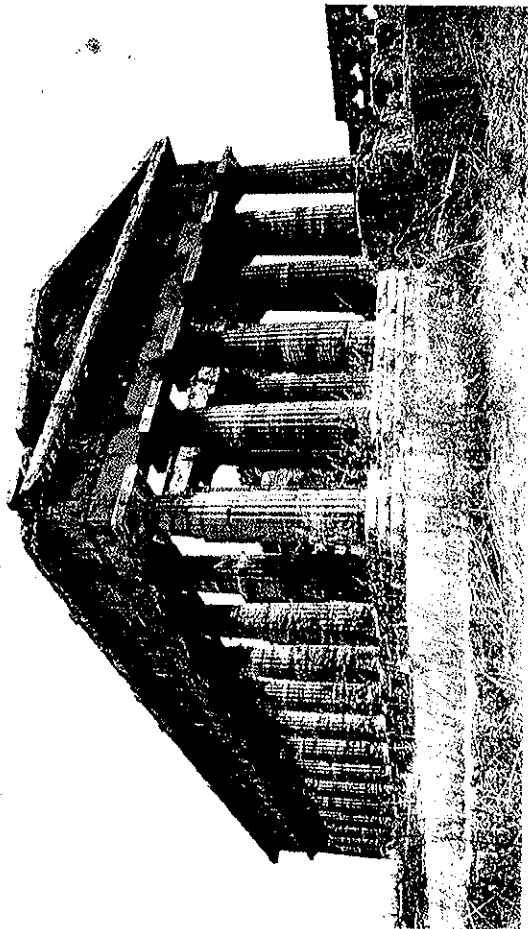
9. Taça com touros subjugados, proveniente de Válio, c. 1600-1500 a. C., lâmina de ouro em relevo, altura 8 cm, diâmetro 10,4 cm, Museu Nacional, Atenas.



11. Jarro protocoríntio, chamado vaso Chigi, proveniente de Formello, região de Veio, século VII a. C., cerâmica pintada, altura 26 cm, Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma.



10. Ânfora funerária ática com decoração geométrica, proveniente da necrópole do Dipylon, século VIII a. C., cerâmica pintada, altura 155 cm, Museu Nacional, Atenas.



NA PÁGINA AO LADO

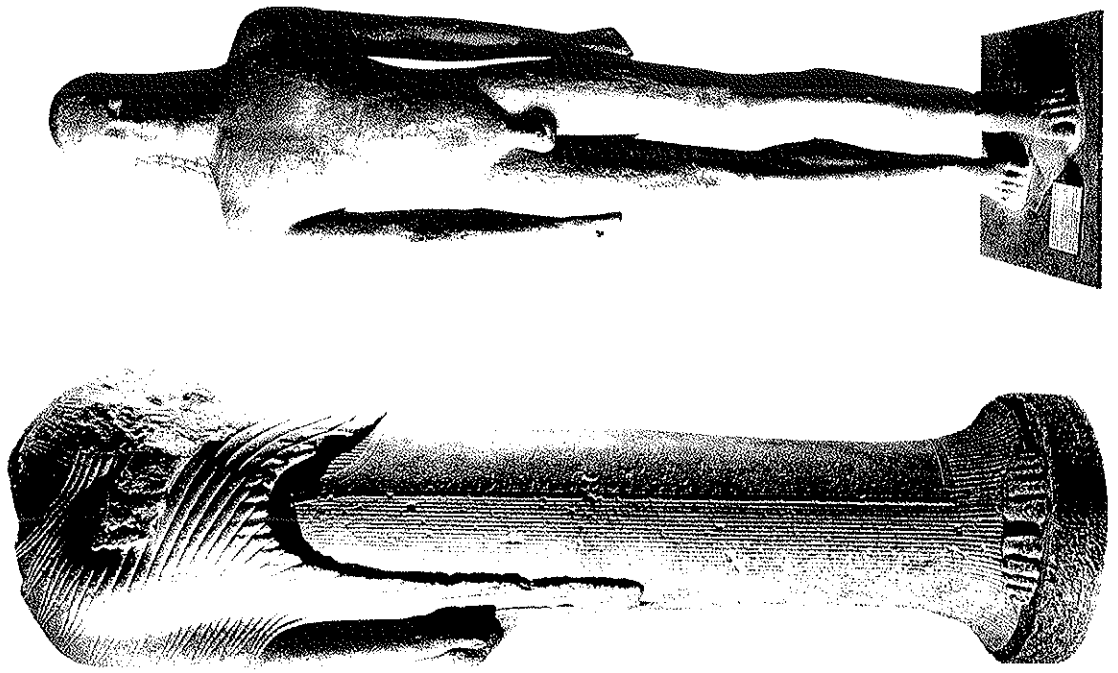
12. *Templo de Hera*
ou de Posídon, século v a.C., 24,30 x 90 m, Pesto.

13. *Teatro*, 340 a.C., diâmetro 115 m, Epidauro.

NESTA PÁGINA

14. *Hera*, proveniente do heráion de Samos, 570 a.C., mármore branco em cristais grossos, altura 192 cm, Musée du Louvre, Paris. Encontrada em 1875.

15. *Kouros jônico*, proveniente de Milo, c. 540 a.C., mármore de Naxos, altura 214 cm, Museu Nacional, Atenas. Encontrado em 1891.

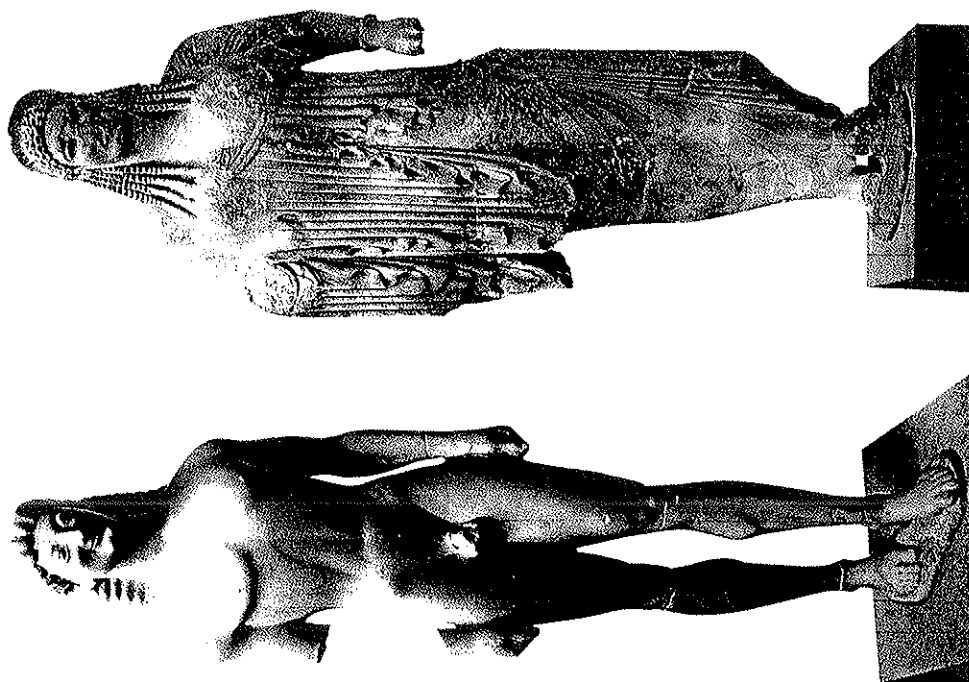
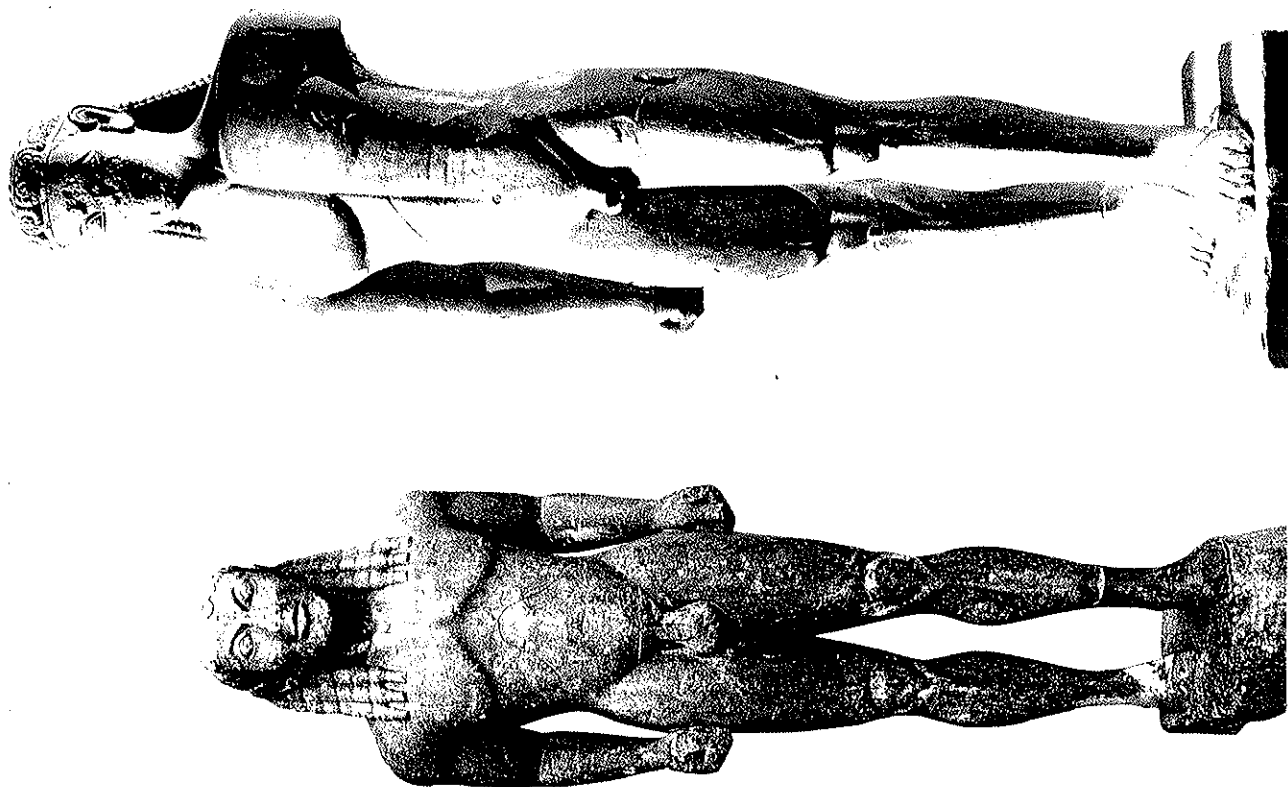


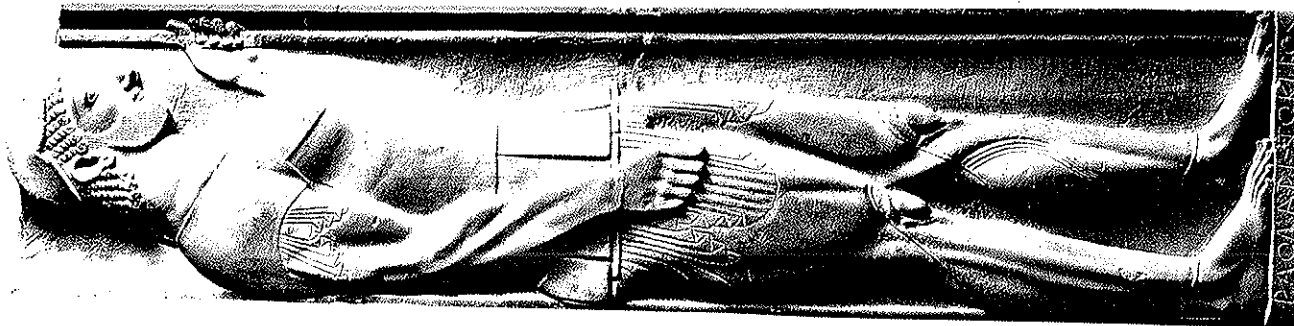
NA PÁGINA AO LADO

16. Polímedes de Argos, *kouros* dito *Cleóbis*, de estilo dórico peloponésico arcaico, mármore jônico, altura 216 cm, Museu Arqueológico de Delfos. Encontrado em 1893 no santuário de Apolo em Delfos.
17. *Kouros* do cabo Súnio, c. 610 a. C., mármore, altura 340 cm, Museu Nacional, Atenas.

NESTA PÁGINA

18. *Kouros* coríntio, dito *Apolo de Tênea*, 560 a. C., mármore de Paros, altura 153 cm, Glyptothek, Munique. Encontrado em 1846 em um túmulo de Athiki, a antiga Tênea.
19. Antenor, *Koré*, c. 530 a. C., mármore, altura 150 cm, Museu da Acrópole, Atenas.





NA PÁGINA AO LADO
20. *Frontão da Górgona*, do templo de Artemis em Corfu, início do século VI a. C., mármore. Museu Arqueológico de Corfu (reconstrução).

NESTA PÁGINA
21. Aristocles, *estela funerária do guerreiro Aristion*, c. 530 a. C., mármore do Pentélico, altura 240 cm. Museu Nacional, Atenas. Encontrado em Velanideza (Ática) em 1893.





22. Cabeça de guerreiro em traje cila, do frontão ocidental do templo de Afaia em Egina, c. 490 a. C., mármore de Paros, altura 104 cm. Glyptothek, Munique.

23. Guerreiro agonizante, do frontão oriental do templo de Afaia em Egina, c. 490 a. C., mármore de Paros, comprimento 185 cm. Glyptothek, Munique.

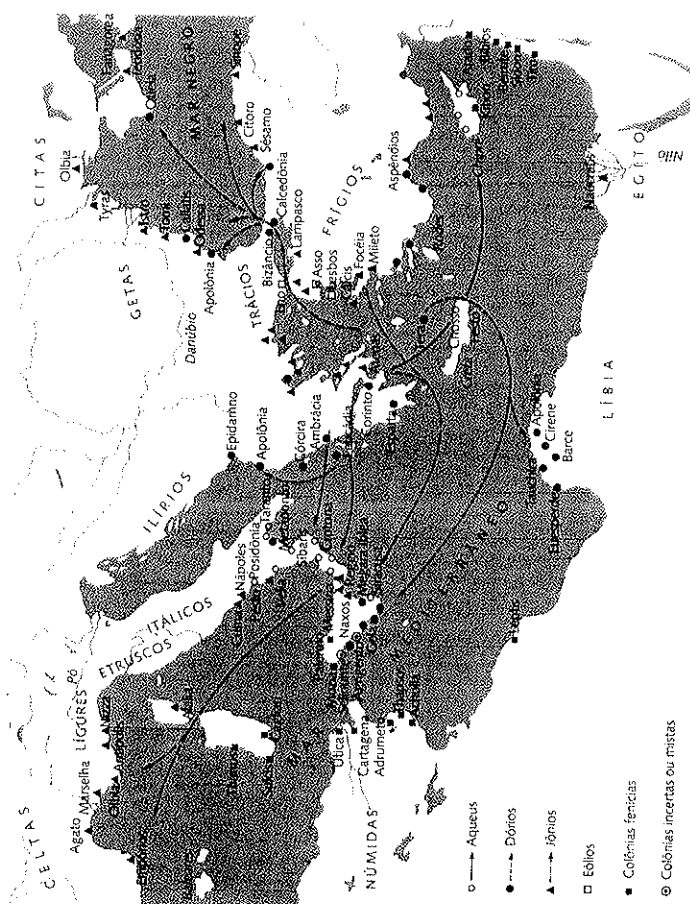


do homem com a natureza, a sociedade, o divino. O cânon, enfim, não limita a liberdade do artista mais do que as regras métricas possam limitar a liberdade expressiva do poeta.

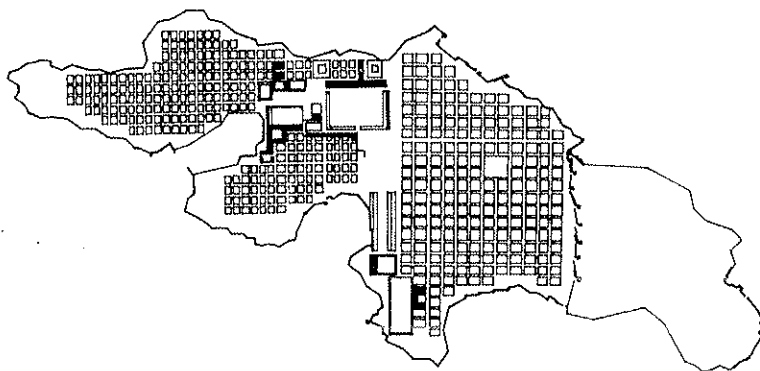
Deve-se distinguir nitidamente o conceito de *clássico* do conceito de *classicismo*: este aplica-se aos períodos em que a arte clássica é assumida como modelo e imitada. De fato, o classicismo, assumindo como modelo a arte do passado, não somente implica a desconfiância na capacidade da arte de exprimir a realidade histórica presente, mas também, reduzindo a arte à imitação de modelos históricos, anula o valor da criatividade que é próprio da arte clássica.

O tema ou o conteúdo fundamental da arte clássica é o *mito*: nem por isso, contudo, pode-se considerá-la sagrada ou religiosa como será, por exemplo, a arte cristã da Idade Média. As imagens dos deuses e dos heróis gregos não têm a finalidade de instruir o fiel ou de incitá-lo à devoção. Menos ainda elas se autoproclamam sagradas, materializações do divino. Kerényi explicou que a religião grega não nasce como revelação, mas como a lenta formação do mito mediante o relato verbal, escrito ou figurado das antigas sagas sobre as origens do mundo e os primeiros eventos do gênero humano. As representações poéticas ou plásticas não dependem pois de um sistema teológico, e menos ainda de uma concepção teórica da ordem social: são elas que, transmitindo as antigas crenças e suas variantes de um povo a outro, dão ao sentido do divino e do sagrado aquela forma sensível que

A colonização grega no Mediterrâneo.

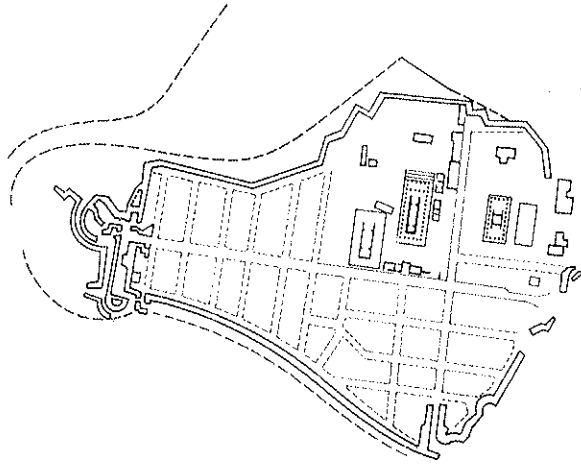


Planta de Mileto, exemplo típico de urbanística grega. Não fornecemos a planta de Rodas, por ser menos definitiva pelos dados encontrados.



0 1000 m N

é o mito. A própria religião, portanto, não é mais imposta de cima com a autoridade de um soberano e de uma casta sacerdotal, mas vem de baixo, como expressão de um *ethos* popular. Sendo a própria expressão da *pólis*, não é uma lei imutável, mas tem seu desenvolvimento histórico. Dos mais antigos mitos proto-históricos, *clônios*, que exprimem o temor reverencial dos homens diante das forças incontroláveis do cosmo, passa-se aos mitos *olímpicos*, que exprimem a harmonia alcançada entre os homens e a natureza agora amiga. Os novos deuses, que vemos com frequência representados em luta contra uma precedente geração divina composta de gigantes e monstros (a Górgona, as Fúrias, os Gigantes, os Titãs etc.), são as imagens ideais de atividades ou virtudes humanas: a sabedoria e a cultura (Atena), a poesia (Febo), a beleza (Afrodite), a habilidade nos negócios (Hermes), o valor guerreiro (Áries), a autoridade (Zeus). E uma esplêndida legião de semideuses, ninfas e heróis tece uma comunicação contínua entre o mundo dos imortais



Planta da acrópole de Selinunte.

0 200 m N

e o dos mortais: nada mais, nada menos do que a imortalidade (isto é, a libertação da morte, a única negada aos homens) é o privilégio da natureza divina. Justamente por isso a divindade é uma humanidade ideal, a forma absoluta de uma existência que na terra é limitada e relativa. A atitude dos homens diante do divino é mais de admiração que de devoção. Outro grande estudioso da mitologia grega, Walter Otto, afirma: "Essa religião é tão natural que nela não há lugar para a santidade". Os gregos não aspiram à transcendência, seus deuses têm uma existência semelhante à dos homens e nem sempre é exemplar. Mas é feliz porque não obscurecida pelo pensamento da morte inevitável. Eles gostam de descer do seu céu à Terra, que afinal era apenas um monte: homens privilegiados podem encontrá-los num bosque ou numa fonte. Nada havia nisso de milagroso. O deus dos hebreus, para dar a vitória ao seu povo, parava o sol e separava as ondas do mar. Os deuses do Olimpo, conta Homero, sorriam seus protegidos tornando-lhes os membros

mais ágeis, a corrida mais veloz, a morte mais aguda, ou seja, intensificando suas qualidades humanas e elevando-as a um grau "heróico".

Se o divino é apenas um "humano" perfeito, uma vida sem a morte, a arte manifesta o divino na perfeição da forma humana; e a perfeição é justamente a lei da harmonia (a proporção), que garante a identidade de essência e aparência. Na arte clássica não há distinção entre o belo natural e o belo da arte: é esta que descobre e revela, ou antes intui, o belo natural. Toda vez que, nas sucessivas culturas clássicas, se exaltará o belo natural, aludir-se-á a uma lei de harmonia natural revelada pela arte clássica.

O princípio da arte como *mimesis* ou imitação não contradiz o conceito da arte como *invenção* do belo: *mimesis* não é a cópia do que o artista vê, mas confronto e escolha de partes belas para alcançar a recomposição de um conjunto *belo*, ou seja, de natureza não mais empírica, mas ideal. A posse de uma *teoria*, quase poderíamos dizer de uma ciência da arte, muda profundamente a posição social do artista. Ele não é mais, como na Ásia ou no Egito, um servo que opera segundo as ordens de um soberano despótico e segundo as regras de uma rígida ritualidade. É um cidadão que exerce uma profissão livre, o depositário de uma cultura estética e técnica que a sociedade reconhece ser necessária; é o intérprete dos grandes valores ideais sobre os quais essa sociedade conscientemente se funda. Qualquer cidadão pode encomendar ao escultor uma estátua, ao pintor um quadro, para "dedicar" e colocar num local público. Os monumentos que surgem nas cidades gregas não são mais o testemunho visível da autoridade, mas a história do Estado.

A arquitetura

A cidade grega tem, na origem, uma estrutura e uma configuração muito simples. Ela é dominada pela altura da *acrópole*, surgida inicialmente por exigências defensivas e como morada principesca, e depois reservada quase exclusivamente para santuários e edifícios representativos. Ao contrário, o centro da vida civil, política e comercial fica na *ágora*, em geral num lugar plano. Na parte inferior estende-se livremente a cidade baixa (*ástia*), onde residem os artesãos, comerciantes e camponeses. Com o tempo, a ligação entre as cidades alta e baixa vai se estreitando: a vida urbana torna-se mais complexa e diferenciada e a cidade se apresenta como um organismo articulado. Multiplicam-se assim os *tipos* dos edifícios (templos, teatros, escolas, ginásios etc.), sempre conjugados à estrutura orgânica da cidade e às exigências da vida comunitária. A ordem urbanística era ligada à ordem política: quando a população superava o número estabelecido pelas leis, uma parte ia fundar uma nova cidade (*colônia*). Assim descreve o pseudo-Aristides a cidade de Rodas, projetada por Hipódamo de Mileto, o construtor dos muros do Pireu em Atenas: "No interior de Rodas não se via uma casa pequena ao lado de uma grande; todas as habitações eram da mesma altura e apresentavam a mesma ordem de arquitetura, de modo que a cidade inteira parecia formar um só edifício. Ruas muito largas cortavam-na em toda a sua extensão. Eram traçadas com tanta arte, que de qualquer ponto de onde se dirigisse o olhar o interior sempre apresentava uma bela decoração. Os muros no vasto recinto da cidade, entremeados por torres de surpreendente altura e beleza, causavam de modo especial a admiração. As alturas

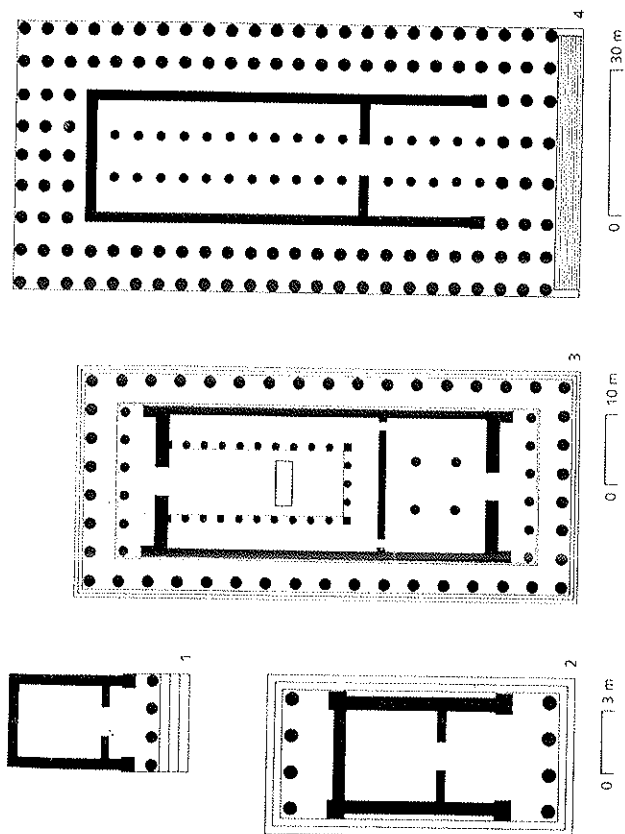
extremas serviam como farol aos navegantes. Tal era a magnificência de Rodas que, sem vê-la, não se podia ter uma idéia somente com a imaginação. Todas as partes dessa imensa cidade, ligadas entre si em belíssimas proporções, compunham um conjunto perfeito que os muros pareciam coroar. Era a única cidade que se podia dizer fortificada como uma praça de guerra e ornada como um palácio".

Os teóricos neoclássicos do século XVIII viam na arquitetura grega a imagem de uma cidade ideal, fundada sobre leis "naturais", e, também polemizando contra a complexidade estrutural e decorativa do barroco, admiravam naquela arquitetura principalmente a simplicidade, virtude ao mesmo tempo natural e racional. A arquitetura grega evitava a imponência das grandes massas e buscava a harmonia das proporções, adaptando as formas à função estática, isto é, a estrutura ao peso e o cheio ao vazio, o volume do edifício ao espaço natural. O templo grego, acrescentavam, descendia dos primeiros templos de madeira, construídos pelos pastores nos locais freqüentados pelos deuses, como uma casa preparada a recebê-los; e conservava essa memória das dimensões limitadas, de medida humana, na nitidez dos encaixes e dos entalhes, precisos como se feitos na matéria tenra e compacia da madeira. O que há de verdadeiro nessa concepção claramente influenciada pelos poetas da Arcádia e pela teoria iluminista sobre a origem natural da sociedade civil?

Mais do que se imagina. A antiga arquitetura grega é, sem dúvida, o oposto da arquitetura gigantesca, maciça, faustosamente enfeitada dos impérios asiáticos. O que predomina é o proporcionado equilíbrio de verticais e horizontais, de cheios e vazios. No templo egípcio, os suportes são altas e poderosas pilstras muito próximas entre si: deseja-se que a construção transmita uma imagem de força, que preencha com sua massa o ambiente. No templo grego, os suportes são colunas cujo diâmetro é proporcional à altura e ao intervalo, manifestando assim, visivelmente, a lei de medida e de equilíbrio de forças que rege a natureza. Diante das pirâmides egípcias ou das ruínas de Babilônia, pensamos nas multidões de escravos que arrastaram e ergueram blocos para o monumento do despota. O templo grego foi construído pelo povo para dar uma forma ao sentimento do sagrado que o invadia ao contemplar a natureza. Não é mais o lugar onde são celebrados sacrifícios cruentos para incutir o terror do poder, mas o local aonde o povo ocorre em alegres procissões nas festas da comunidade. Dai, também, a nitida funcionalidade da sua forma: o fulcro da construção não é a cela fechada onde era conservado o simulacro do deus, mas o pórtico (peristilo) e o espaço anterior, onde era colocada a ara e onde se realizavam os ritos na presença dos fiéis reunidos ao redor.

Não está somente provado pelas proporções e pela estrutura que o templo grego deriva das mais antigas construções lígneas: sobrevivem, embora reduzidos apenas à memória simbólica, o alto embasamento (estilobata) de pedra, que isola o pé das colunas de madeira da umidade do solo, as inclinações do teto, as pingadeiras, os muros que impediam a infiltração da água pluvial. Onde, porém, mais se manifesta a origem da construção lígnea é no elemento fundamental do sistema estático, a coluna. Não é um elemento novo, porque já se encontra nos palácios cretenses. Mas na arquitetura grega a função portanto determina a dimensão, as proporções, a forma plástica das colunas e o intervalo entre elas.

No tipo original, o templo *dórico*, a coluna é *afunilada*, isto é, vai se estreitando para cima de forma que seja mais evidente o ponto em que o empuxo se contrapõe ao peso da arquitrave; o fuste em tronco de cone é percorrido em todo o seu

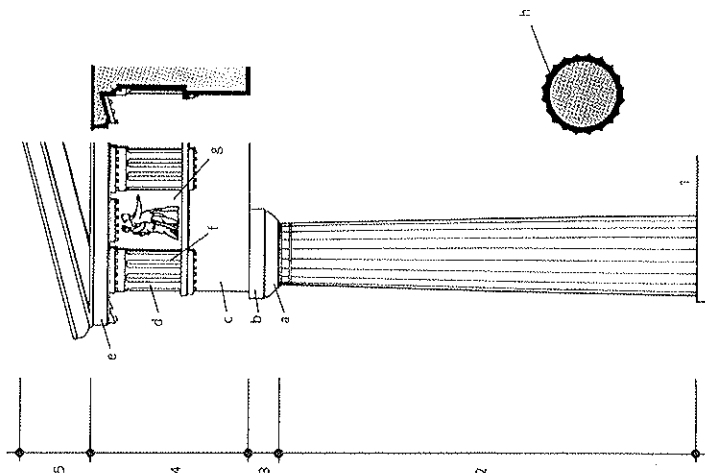


comprimento por largas caneluras que formam arestas vivas, de modo que a gradação do claro-escuro sobre a larga curvatura possa se refratar no ritmo claro-escuro mais frequente das concavidades, intensificando-se ao longo do gume afiado e quase transparente das arestas; na parte mediana o fuste é levemente aumentado (ênfase), para dar a ilusão da reação de uma matéria elástica à contraposição das forças superiores e inferiores. A coluna dórica, desprovida de base, apoia-se diretamente sobre o estilobata; no alto termina com um anel achatado (equino), que simula a compressão da matéria sob o peso da arquitrave; o *ábaco* é um paralelepípedo estreito que localiza, ao longo da arquitrave, os pontos de apoio das colunas. Acima da arquitrave, lisa, está uma faixa (friso) sobre a qual se alternam, com leve realce, tabuletas desenhadas (métopas) e estriadas (trígifos). Sobre as duas frentes curtas do templo encontra-se um *frontão* triangular, com os três lados reforçados por uma moldura saliente que aumenta a profundidade da parte cavada, ocupada por figurações escultóricas. A relação entre o comprimento da frente e o dos lados é geralmente, com leves variantes, de um para dois.

A planta do templo é retangular. A cela (*naós*) é precedida de um amplo átrio com colunas (*pronaos*). As vezes as colunas situam-se apenas em uma das frentes (templo prostilo) ou sobre as duas (anfipróstilo); outras vezes se alinham sobre os quatro lados, ao redor do *naós* (períptero). No templo períptero, o espaço entre as fileiras das colunas e as paredes do *naós* servia para as procissões dos ofertantes.

O templo grego é uma estrutura volumétrica aberta; não separa com paredes contínuas um espaço interior do exterior, mas insere-se no espaço natural, atmosférico e luminoso, com a repetição rítmica das suas formas plásticas e dos seus

Esquema da ordem dórica: 1. estilobata; 2. coluna; 3. capitel; 4. entablamento; 5. tímpano. a. equino; b. ábaco; c. arquitrave; d. friso; e. moldura; f. trígifo; g. métopa; h. caneluras de arestas vivas.



intervalos proporcionais. A luz e a atmosfera penetram através dos intercolínios, mas são moduladas e quase filtradas pelos grandes fustes canelados das colunas. A estrutura e a decoração são calculadas para essa lenta filtração, esse sutil percorrer da luz sobre todas as partes; a matéria a absorve e a condensa no volume do edifício, a qualifica nas cores de que originariamente era recoberto. São extremamente importantes as formas das colunas, a relação entre estas e os intervalos e as proporções gerais do edifício, tanto para a finalidade da representação plástica do equilíbrio estático, quanto para a da filtração e modulação da luz. Como a forma da construção sempre reflete uma interpretação idealizadora do espaço natural, a própria estrutura fundamental do templo assume, em diferentes lugares, características diferentes. Só conhecemos os cânones ou as teorias da antiga Grécia através do tratado de arquitetura de Vitruvius, um arquiteto romano do primeiro século a.C., que distingue as proporções em classes ou *ordens*, conforme as regiões em que foram mais difundidas: *dórica*, *jônica*, *coríntia*. A própria ordem dórica, da qual outras descendem, não é absolutamente constante. Dos exemplos mais arcaicos (o *heraion de Olimpia* e a *basílica de Pesto*; fim do século VII, meados do VI a.C.), cujo ritmo das colunas e das pausas é mais grave e mais profundo, passa-se a formas mais esbeltas e afuseladas, que dilatam o espaço dos vazios, como no *templo de Ceres* em Pesto e de *Afaia* em Egina (fim do século VI e começo do V a.C.), para depois retornar a uma plasticidade mais maciça, que

repete intencionalmente as cadências severas da fase arcaica (*templo de Zeus em Olímpia, templo de Posídon em Pesto, heráion de Selinunte*).

No templo jônico, as formas são mais ágeis, os claro-escuros, mais arejados e esfumados, os contornos, mais elásticos e sensíveis, as decorações, mais delicadamente entalhadas e mais pictóricas. Isso pode ser observado na plástica das colunas, cujo fuste afuselado não se apoia diretamente sobre o estilóbata, mas recebe impulso por meio de uma base formada por um anel convexo (*toro*) e outro concavo (*gola ou tróquilo*), que, como uma mola comprimida, empurram o fuste para o alto. Este é canelado, mas as caneluras mais estreitas e profundas intensificam o claro-escuro: entre uma e outra concavidade, a aresta achatada traça uma faixa de luz viva. O capitel jônico tem duas volutas que, na mais delicada articulação do organismo construtivo, resolvem visivelmente o contraste das forças nas curvas pulsantes das espirais lineares. A decoração mais densa e minuciosa das molduras efetua num claro-escuro mais vibrante o contraste entre as molduras projetadas e a cavidade umbrosa dos frontões.

A. Esquema da ordem jônica: 1. estilóbata; 2. base da coluna; 3. fuste da coluna; 4. capitel; 5. entablamento; 6. tímpano; a. voluta; b. óvulos; c. ábaco; d. caneluras de filetes; e. toro; f. gola ou tróquilo.

B. Esquema da ordem coríntia: 1. estilóbata; 2. base da coluna; 3. fuste da coluna; 4. capitel; 5. entablamento; 6. tímpano; 7. plinto; a. folhas de acanto; b. caulículos; c. ábaco curvilíneo; d. caneluras de filetes.

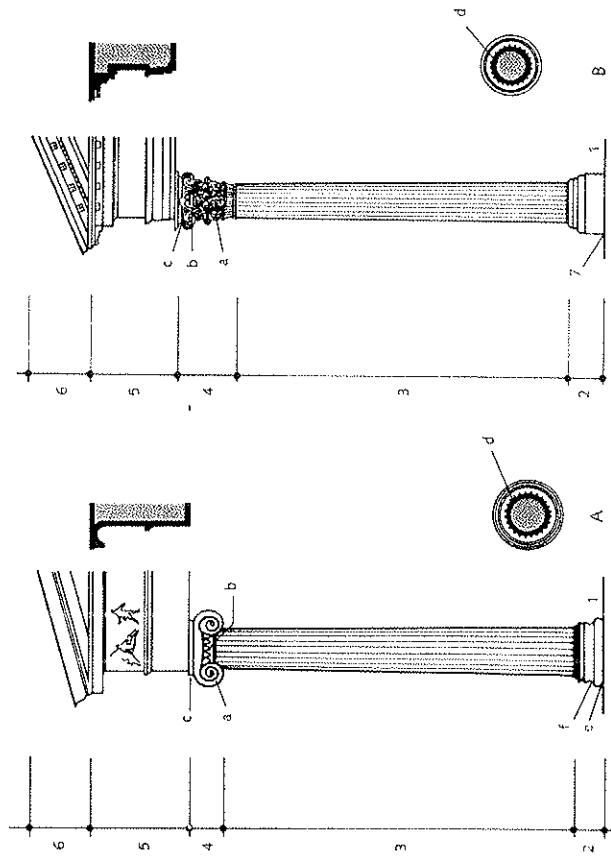
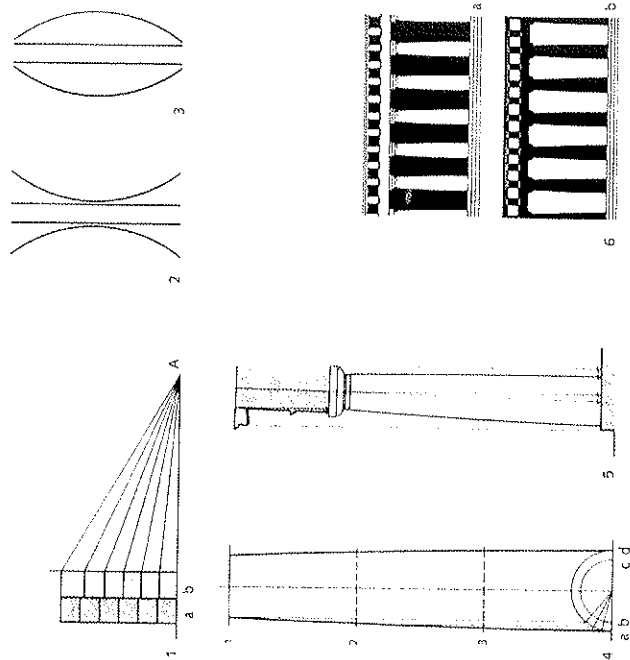


FIG. 12



Tábua das correções óticas (deduzida por Fletcher): Desenho 1. correção das proporções aparentes; do ponto A (ponto de vista), a proporção das imagens em a parece deformada como em b. Desenho 2. deformação ótica de duas retas paralelas contidas entre duas curvas convexas; no centro, parecem distanciar-se. Desenho 3. deformação ótica de duas retas paralelas contidas entre duas curvas côncavas; no centro, parecem aproximar-se. Desenho 4. método para a determinação da entase: a-d, diâmetro da seção inferior (moscavo) da coluna. A perpendicular traçada da circunferência da seção superior sobre o rebatimento da circunferência do moscavo no plano frontal gera um arco de círculo que é subdividido em três partes iguais; dos pontos de divisão são traçadas outras duas retas perpendiculares à base. O encontro das duas perpendiculares com as duas seções da coluna, iguais em altura, determina os pontos da curva externa que corresponde ao aumento do diâmetro (ou entase) da coluna, que tem o seu ponto máximo a cerca de um terço da altura do fuste a partir da base. Desenho 5. inclinação da coluna e do entablamento do templo grego para evitar o efeito ótico da queda para a frente da construção. Desenho 6. efeitos da cor na arquitetura: a. exemplo de coloração escura da parede externa e nas metopas para destacar o efeito de força das colunas e o claro-escuro do entablamento; b. coloração escura nos elementos externos, hipotética, para obter-se o efeito contrário.

No templo coríntio aparece um elemento novo, o *plinto*, um paralelepípedo alto que eleva a base das colunas do plano do estilóbata. Essa vontade de levar ao alto a estrutura indica a tendência a uma abertura mais livre do edifício para a luz e a atmosfera. Isso é confirmado pela forma mais delgada das colunas, pelo realce da elasticidade dos contornos na entase, pelos capitéis em forma de cesto, com folhas encrespadas de acanto, pela decoração mais movimentada e naturalista e a multiplicidade das variantes de um edifício a outro.

O organismo espacial do templo grego, elevado sobre o alto estilóbata e aberto à luz, pressupõe um ambiente vasto e luminoso, o fundo do horizonte e do céu: a escolha do *lugar*, como explica Vitruvius, é o primeiro ato do arquiteto. Mas não basta: o templo está para o espaço natural assim como o cristal, para a pedra bruta: torna visível a lei oculta, a estrutura geométrica do espaço natural. Não é uma coisa no espaço, mas a cristalização do espaço empírico segundo precisas leis de simetria. O edifício não é submetido às leis da visão "normal": de fato, o artista modifica mediante imperceptíveis *correções óticas* que atenuam o degradar das grandezas pelo efeito da luz e da sombra ou da atmosfera. Trata-se no máximo de leves variantes na largura dos intercolúnios, de estreitamentos mais ou menos accentuados. Mas é quanto basta para que o edifício não mais apareça como *relativo* ao espaço natural, mas como forma *absoluta* do espaço.

Os templos gregos, como também as estátuas que os ornavam, eram revestidos de um levisimo reboco policrômico; provavelmente também a cor servia como *correção ótica* dos efeitos de luz, transformando a relatividade do claro-escuro em precisa qualidade cromática.

Outro tipo de arquitetura aberta é o *teatro*, vasta cavidade descoberta semicircular, obtida aproveitando as inclinações naturais do solo. A forma em meio funil da escadaria, onde se sentavam os espectadores, também é determinada pelas exigências da visibilidade e da acústica: no grande *teatro de Epidauro* (século IV a.C.), até as palavras dos atores em cena pronunciadas em voz baixa podiam ser ouvidas distintamente pelos espectadores mais afastados. No centro do hemicíclo estava a *orquestra*, circular ou semicircular, para os movimentos do coro; logo em seguida vinha o *proscênio*, onde se desenrolava a ação dramática no fundo da *cena*, parte arquitetônica fixa. Visto que o espetáculo, ação representada do mito, era na origem coligado ao rito religioso e considerado essencial para a educação dos cidadãos, a forma aberta do teatro está ao mesmo tempo em relação com o espaço natural, lugar ideal do mito, e com a vida da sociedade ou da *pólis*: não somente geometriza ou reduz à ordem racional a realidade natural (o declive da colina), mas cria também o espaço ideal para a manifesta repetição do mito diante da comunidade reunida. Assim como não era muito diferente o significado dos jogos ginásticos, em que se exaltavam as qualidades naturais do ser humano educado com a inteligência e a vontade, a forma do *estádio* e do *hipódromo* era semelhante à do teatro. Eram porém construídos, por motivos funcionais, ao longo de um eixo longitudinal, dando assim ao conjunto uma forma alongada, em vez de semicircular.

Outras formas de arquitetura aberta, originariamente dedicadas aos exercícios atléticos e depois a funções culturais e de instrução pública mais amplas, eram as *palestras* e dos *ginásios*, em sua maioria recintos descobertos, cercados de porticos com colunas.

A escultura arcaica

Tendo desaparecido todas as obras de uma pintura que os antigos escritores celebravam como excelência, a escultura continua sendo o mais alto testemunho da arte figurativa helênica. E essa também só pode ser conhecida por meio de poucos

originais, quase sempre mutilados e desprovidos da antiga policromia, ou pelas numerosas cópias executadas por encomendas de romanos depois da conquista.

Nem a herança minóico-micênica, nem o reconhecimento quase repentino da grande egípcia são suficientes para explicar o florescimento quase repentino da grande estátua arcaica na era dórica (Peloponeso), jônica (Egeu, Ásia Menor) e ática. Os próprios gregos explicavam com a lenda – a fuga do mítico Dédalo de Creta e sua chegada à Ática – o nascimento de uma escultura cujas imagens não eram apenas ídolos ou materializações do divino em objetos vagamente antropomórficos, mas representações do divino em imagens que tinham a aparência da vida e do movimento. De fato, a passagem do sentimento do sagrado, de um objeto diretamente investido do poder divino à intuição do divino por meio da representação das formas naturais idealizadas corresponde à transição do círculo fechado do palácio micênico à abertura da sociedade das *pólis*. Como a figura humana é considerada a forma natural preferida e a mais próxima da perfeição ideal, ela é também aquela que reúne na harmonia das próprias formas a infinita harmonia do cosmo: portanto, mais do que uma repetição da morfologia do corpo humano, a estátua é a expressão na figura humana da natureza como um todo, ou seja, também do espaço. Confirma-o o procedimento técnico geralmente usado: o escultor trabalhava com cinzeis, reduzindo aos poucos o bloco de mármore à figura ideal da qual buscava os limites e os contornos, quase desenhando-a na matéria. Partindo do exterior, enfim, o escultor não buscava tanto a superfície sólida do corpo quanto seu limite imponderável com a luz e o espaço: justamente um limite que definisse ao mesmo tempo o espaço infinito e a forma humana na qual quase simbolicamente se identificava. Pode surpreender que a matéria tão refinada e preciosa fosse depois recoberta de cor: mas uma forma que pretende ser universal, ou fenômeno absoluto que reúna em si todo o mundo dos fenômenos, não pode prescindir da cor, e na escultura, como na arquitetura, a cor subtrai a luz-forma da variabilidade ou mutabilidade da luz natural.

A *Hera de Samos*, um dos mais antigos exemplares da grande estátua grega, demonstra que esse processo técnico não era um processo de tradução na pedra de uma imagem concebida pela mente, mas um processo estilístico, de determinação ou individualização da imagem. Como no templo, forma ideal do espaço, passa-se da forma curva das colunas, sobre as quais a luz é graduada em infinitas passagens, à volumetria do conjunto, que oferece à luz seus planos ortogonais. Da mesma forma, passa-se aqui da haste cilíndrica das pernas envolvidas na veste pregueada (quitação) ao busto esquadreado, idealmente encerrado em quatro planos ortogonais (frontal, posterior, laterais). O escultor não se limitou a essa esquemática identidade de *módulo* geométrico entre a forma ideal do espaço geométrico e a forma da figura humana, mas não procurou, além desse limite, individuar e descrever os detalhes dos membros. Procurou antes definir como a luz, substância viva do espaço, penetrava naquela estrutura geométrica até identificar-se com a matéria do mármore. Sulcou o longo fuste cilíndrico da veste com muitas pregas estreitas, todas iguais como as caneluras de uma coluna, de modo a forçar a luz a não percorrer, mas a deter-se sobre a superfície encurvada. E na parte superior deu ao ritmo mais largo das pregas do manto (*himation*) um movimento sinuoso para sugerir as curvas do braço e do busto além daqueles planos ideais. A *Hera de Samos* é uma obra jônica, e tipicamente jônica é a junção de uma atenta sensibilidade em relação às variações e vibrações luminosas com a rigorosa geometria dos grandes volumes.

FIG. 14

FIG. 13

No jovem nu (*kouros*) de Milo, a passagem de um enquadramento ideal, que recorta a forma pelos planos frontais, a uma forma torneada e quase cilíndrica, fil-trando e guiando a luz dentro da plástica do corpo, é ainda mais evidente, como se a figura humana, tida como forma perfeita, só pudesse resultar da combinação e da síntese dos dois tipos fundamentais das formas geométricas, as formas de faces planas (cubo, paralelepípedo, pirâmide) e as formas de superfícies curvas (esfera, cilindro, cone). Mas justamente entre essas formas, consideradas como arquétipos de toda a realidade, está a infinita variedade, a multiplicidade ilimitada dos eventos da vida: na escultura, todas as possíveis qualidades e quantidades da luz. Na cultura jônica são muitos e variados os modos de qualificar plasticamente uma superfície, fixando a maneira da sua reação à luz: as pequenas pregas do quito ou os mais espaçados sulcos sinuosos do manto de Hera, as trancinhas dos cabelos e a modelagem distendida, oferecida ao percorrer da luz, do *kouros de Milo*; a juba cinzelada, que forma um halo de luz em volta da cabeça do *leão de Mileto*. As próprias estilizações (como as pregas geometrizadas da veste, as cabeleiras trabalhadas em rígidas trancinhas muito juntas, com ondulações rítmicas, repetidas e uniformes) nada mais são do que diversos modos de reter e incidir, em frequências mais ou menos espaçadas, a luz sobre a matéria. A estrutura e até mesmo o esquema da imagem são idênticos nas *estátuas de Cleóbis e Biton* (em torno de 610 a.C.), esculpidas por Polímedes, da corrente dórica. Se, retornando à comparação com a arquitetura, o *kouros de Milo* é como um templo em que o fuste ágil e afuselado da coluna domina com seu ímpeto elástico todo o conjunto, o *kouros de Polímedes* é como um templo em que o valor dominante é o do volume esquadreado do conjunto, sendo as colunas apenas elementos de sustentação no sistema volumétrico. Os esquadros da cabeça e do busto incluem na própria arquitetura as curvaturas do torso, das pernas e dos braços. As passagens claro-escuras são nítidas e concisas; as mínimas indicações anatômicas reduzem-se a poucos traços sulcados, para não perturbar a compacta unidade do volume. Da mesma forma, o *leão de Corfu*, comparado ao de Mileto, é uma massa em tensão, reforçada por vazios profundos, sem mediações ou passagens entre os cheios, luminosos, e os vazios carregados de sombra.

Pertence à terceira corrente, a ática, o *kouros do tabo Súrrio*, do início do século VI a.C., e poderia parecer, à primeira vista, o resultado da soma das duas correntes, dórica e jônica. Há porém um fato novo: a figura humana não é mais pensada como o resultado harmônico de duas formas geométricas arquétípicas (planas e curvas), mas como um terceiro tipo de forma, autônoma, capaz de emitir uma força de movimento, de apoderar-se do espaço. Em outros termos, se à idéia do puro *ser-no-espaço* segue-se a de exercer uma força no espaço, é preciso pôr em evidência as fontes dessa força, a estrutura dinâmica do corpo, os músculos. Não se trata, no entanto, de uma busca naturalista, mas, ainda, estrutural: ossos, músculos, tendões são considerados apenas como linhas ou correntes de força que, partindo do interior, determinam as expansões e as contrações, as saliências e as depressões da massa.

Quem analisasse o *kouros de Téneia* (em torno de 560 a.C.) em relação ao conhecimento da anatomia humana diria que revela uma noção ainda sumária da musculatura, mas já avançada em algumas partes. Pelo contrário, o movimento da figura depende muito mais de um leve deslocamento do eixo de simetria do que de

FIG. 16

FIG. 17

FIG. 18

um jogo de músculos; os joelhos são a conexão de uma reunião de forças; os músculos das panturrilhas, os inguinais, os peitorais são correspondentes impulsos do interior que determinam saliências onde a luz bate mais forte e vazios onde a sombra se acumula mais profundamente. Veja-se, por exemplo, como a larga superfície do peito predomina na luz para que os flancos, contraídos, formem com os braços levemente flexionados duas profundas cavidades de sombra; e como os cabelos, formando uma massa compacta, impõem para a frente, quase antecipando o movimento do corpo, o perfil agudo e protendido do rosto. O sentido "heróico" dessa figura de jovem atleta não é expresso por um gesto correspondente a uma ação precisa, mas por uma forma que se torna força e que se resolve na expressão de um seguro e sereno domínio da figura humana sobre o espaço natural.

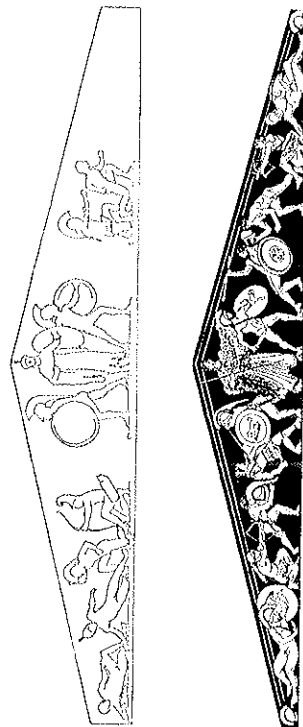
Na *koré de Antenor* (em torno de 530 a.C.) nem existe anatomia, mas somente drapeado. Como em todo o grupo das *korai* da Acrópole de Atenas, uma sutil luminosidade de origem jônica encrespa todas as superfícies, dirigindo variadamente a luz nas densas cascatas das pregas irradiadas em diversas direções, nos festões com as bordas caídas dos peplôs, nas finas trancinhas onduladas. O movimento, ou, antes, a vida da figura é portanto inteiramente obtida com diversas qualificações das superfícies por meio de uma variada modulação da luz, de uma diversa orientação e movimentação dos destaques luminosos e dos sulcos de sombra, com seu ritmo ora ascendente, ora descendente. A figura é, enfim, uma tela sobre a qual se intensificam, animando-se, os elementos que compõem o espaço natural, e justamente disso dependem o predomínio da figura, o maior prestígio ou o maior valor de beleza que a figura esculpida, a estátua, assume em relação a todas as possíveis aparências naturais.

Esse conceito da centralidade da figura humana relativamente ao espaço natural corresponde, de resto, à evolução da crença religiosa, do mito. Sem dúvida, a austeridade dórica, com o corte severo das massas e a força contida de suas formas, ainda conserva o sentido de opressão da mitologia *ctônica*, que é justamente a mitologia das preponderantes e invencíveis forças cósmicas; como se vê no *frontão de Corfu*, com a monstruosa figuração da Górgona entre as feras, ou nas *metopas de Selimunte e de Pesto*, ou ainda nas figuras do frontão de *Hércules e Tífon* em Atenas. Na corrente ática, ao contrário, a relação se inverte e a figura humana, vista como suprema forma da natureza, é portanto como representação de si mesma e do espaço, coloca-se verdadeiramente como a pitagórica "medida de todas as coisas".

Na *estela do guerreiro Aristion*, assinada por Aristocles (em torno de 530 a.C.), a exígua espessura do relevo contém e até mesmo dilata o volume. O vazio é apreendido, no fundo, como um plano liso, numa uniforme difusão da luz. Falando uma profundidade real, a plasticidade da figura é transmitida ao movimento dos contornos, à linha. No nível mais profundo, o braço que segura a lança é apenas delineado ao fundo; os contornos tendem para a linha reta; a haste retílica sulca apenas o fundo, divergindo levemente das retas da borda. O tórax, com seu volume expandido, é traçado por uma curva mais acentuada; ainda mais marcada é a curva do músculo do braço que aflora na superfície, em primeiro plano. Embora contida na exígua espessura da laje marmórea, a figura está como que inscrita entre as faces de um paralelepípedo: o fundo, os lados extremamente abreviados na cavidade das bordas, um plano frontal imaginário sugerido pelo achatamento das pregas da manga sobre o braço túrgido, musculoso. A plástica, no entanto, não

decorre somente da variada curvatura dos contornos: quanto mais marcada é a curva, tanto mais profundo o sulco de sombra que, escavado nas margens do volume, o qualifica, por contraste, como volume luminoso. A luz condensa-se nos cachos densos dos cabelos, escorre ao longo da linha ondulada da barba e, desses pontos de máxima vibração, espalha-se uniforme, como um véu, sobre todos os planos da figura. Não são necessários efeitos de escorço ou de ilusão ótica: a modulação da luz no espaço dá um valor volumétrico também aos mínimos relevos. As próprias linhas são filamentos luminosos ou sulcos de sombra e, portanto, não há uma transcrição gráfica do volume, mas um fenômeno plástico e visual de igual evidência. Do mesmo modo, na poesia, principalmente na poesia grega, a palavra é simultaneamente som e significado, fato fonético e fato conceitual.

O fato de a forma plástica ser sempre concebida para um espaço privilegiado, ideal, não natural, é demonstrado pela função que ela assume na arquitetura, especialmente nos frontões dos templos. A forma do templo, como vimos, resulta do equilíbrio ou da proporção de verticais e horizontais: no alto, o frontão triangular resume e conclui, quase estabelecendo sua medida proporcional nos lados oblíquos, os dois grandes temas estruturais da carga (horizontais) e da sustentação (verticais). A decoração é formada por estátuas colocadas na breve cavidade do frontão, entre o plano liso do fundo e o plano ideal, de aforamento, indicado pelas molduras salientes. É um espaço ideal porque está acima e além do equilíbrio do contraste das forças, simbolicamente representado além do horizonte natural pela arquitetura e pelo friso. Nesse espaço, que tem a dimensão do eterno, compõe-se uma história cujos protagonistas são estátuas; e é justamente essa, explica Kerényi, que forma a substância real e concreta do mito. Os mitos que são figurativamente narrados no alto do templo, no frontão que evoca o perfil de um monte que poderia ser o Olimpo, e que domina e compõe o dissídio das forças naturais, insistem todos sobre o mesmo motivo: contam a vitória dos mitos da harmonia natural e humana sobre os mitos aterradores das forças naturais, o triunfo dos deuses olímpicos sobre os gigantes e monstros das sagas arcaicas, o nascimento de uma natureza já diferenciada, na clareza das suas formas, da turbulenta confusão do caos primigênio. Pertence a esse ciclo ideal a decoração dos dois frontões do templo de *Afaia em Egina* (em torno de 490 a. C.), que representava as duas fases da longa luta dos gregos contra Tróia, posto avançado do mundo asiático: a empresa lendária de Hércules contra Laomedonte e a guerra dos



Reconstrução do frontão ocidental e do frontão oriental do templo de Afaia em Egina. Século v a. C. Munique, Glyptothek.

FIG. 22, 23

aqueles contra Priamo. Ereta na parte mais alta e mediana do frontão está a estátua de Atena, nume tutelar da civilização helênica; nos dois lados, em posição adequada à inclinação das águas, figuras isoladas de combatentes, de feridos e moribundos. Se a composição é condicionada pelo triângulo rebaixado do frontão, o desenvolvimento plástico é condicionado pela breve profundidade do rebaixo e pela necessidade de apresentar-se frontalmente também se visto de baixo. O escultor devia compor entre dois planos paralelos e próximos: resolvia portanto a plástica num conjunto de traços lineares horizontais, verticais, oblíquos, e a estrutura de cada figura numa combinação de ângulos de diferentes aberturas. Visto que o movimento das figuras deve caber num espaço reduzido, todos os gestos são conduzidos ao plano frontal ou de aforamento, onde a luz é plena e sem contraste. Pelo mesmo motivo, no centro, onde a luz é máxima, a "teofania" da deusa é frontal e sem gestos, enquanto que à direita e à esquerda, com o rebaixamento dos lados do frontão e com a diminuição da luz, as figuras dos combatentes em ação estão inclinadas, de joelho, deitadas, em atitude de movimento ou de torsão. É, portanto, a forma proporcional do frontão que determina a sucessão das figuras e, num nível mais profundo, o *palhos* do que é narrado: exatamente como na tragédia, onde a narração, em vez de perder, adquire vigor pelo fato de os discursos e os gestos serem contidos em medidas preestabelecidas, em metros marcados e em tempos prefixados. Justamente porque o ritmo é dado *a priori* e dele não se pode sair (porque é a própria essência da realização dos eventos no espaço e no tempo), é necessário que cada gesto ou frase tenham, no contexto, um sentido conclusivo, definitivo, irrevogável. Sem qualquer ênfase, como que obedecendo a uma ordem suprema e imutável, os gestos de luta, de sofrimento ou de ira impotente resolvem-se no breve espaço dos frontões, e somem-se a lógica de uma fêrea causalidade conjuga o gesto de quem ataca ao do atacado, mas com um crescendo de intensidade que culmina, justamente onde o espaço se restringe e finalmente se anula, nas figuras deitadas dos que morrem. Ainda retornando à tragédia, se as estátuas mais arcaicas, dedálicas, podem comparar-se à fase inicial daquela, quando havia um único ator, os frontões de Egina podem ser comparados à fase sucessiva, em que há mais personagens, cada qual declarando, em discursos conclusivos, a própria situação trágica. Somente mais tarde teremos na tragédia, como na escultura, o contraste direto, o diálogo, o exaltado cruzar-se de frases e gestos.

Reconstruções do frontão oriental e do frontão ocidental do templo de Zeus em Olímpia.

comprimento 26,40 m, altura 3,30 m. 465-456 a. C. Olímpia, Museu Arqueológico.

Somente algumas dezenas de anos separaram as esculturas de Egina das esculturas dos dois frontões do templo de Zeus em Olímpia (em torno de 465 a.C.). O tema é ainda a luta contra as imagens tenebrosas das antigas sagas: no frontão oriental, Zeus, ereto ao centro, assiste à disputa de Enomao e Pelops; no lado ocidental, Febo assiste à luta dos lápidas contra os centauros. O desconhecido, magnífico Mestre de Olímpia, no qual se propôs até reconhecer Fídias quando jovem, encadeia figuras e episódios na tensão de um *patos* crescente. São os anos em que se exacerba a luta contra os persas, os "bárbaros"; nem surpreende que essa luta pela liberdade contra uma força sobrepujante, obscuramente ligada a concepções remotas e quase proto-históricas, tenha reanimado dramaticamente nas consciências o tema tradicional do contraste entre a clara mitologia das idéias e a obscura mitologia das forças. Se em Egina a composição ainda era *paratática*, ou seja, obtida pela justaposição de figuras isoladas, em Olímpia é *sintática*, efetuada pela combinação de figuras em grupos formando um único conjunto, quase um nó plástico. Lá, as figuras eram ligadas pela sucessão lógica do efeito à causa; aqui, o são pela resposta de um sentimento a um sentimento, de uma reação a uma ação, de um gesto humano a um gesto humano. A causalidade não tem a arbitrariedade do fato, é uma lei racional, superior, mas continua sendo uma lei, de cujo império não é possível livrar-se. A um gesto humano responde-se com um gesto humano: mesmo se a causa primeira continua sendo uma vontade divina, os impulsos para a ação são suscitados e atuados na esfera do humano. O que conta não é mais a ação de uma lei, mas o desenvolvimento no espaço e no tempo de um contraste de sentimentos e de ações. Os gestos nunca são concluídos em si mesmos, exceto nas figuras divinas; prosseguem na outra ou nas outras figuras do grupo, transmitem-se de um grupo a outro como uma onda de movimento. Mesmo se a condição espacial for sempre determinada pelo triângulo do frontão, com seu breve encaixe que obriga as figuras a alinharem-se contra o fundo, seu entrelaçamento produz massas animadas de luz às quais correspondem, irregulares e dramáticos, intervalos escuros de vazio. A correlação dos gestos das figuras é dialógica, afliativa, em frases breves e cortantes, às vezes interrompidas pela réplica imediata, como no combate das *sticomíiis* trágicas. Em Egina a figura central do deus era o eixo da composição; aqui é uma ausência entre uma ársis e uma tese, um momento de suspensão no auge da intensidade dramática, de estase entre duas ondas progressivas de movimento.

A narração tem seu tempo, mas é um tempo histórico, não mais a eternidade do divino. Persiste uma simetria aos lados da alta figura central, mas é uma simetria de movimentos e não mais de posições. E a simetria não é mais identidade de valores correspondentes, mas equivalência de ritmos compostivos. Na centauró-maquia, Febo, ao centro, volta repentinamente a cabeça e ergue o braço direito, conferindo a vitória aos lapítas: seu gesto repercute-se nos grupos, transmite-se até a extremidade do frontão. Mas intui-se que o mesmo sinal já foi dado na direção oposta, que no desenrolar dos fatos, em ambos os lados do deus, há, embora mínima, uma diversidade de tempos. O artista, portanto, não se contenta mais em “apresentar” o fato; quer “representá-lo”, reconstruí-lo no seu desenrolar, fazer sua história. A nova dimensão temporal é o tempo histórico, e na narração histórica nem tudo pode ser dito com o mesmo acento e a mesma força: o relato histórico não é

apenas descrição, mas avaliação dos fatos. Se o fato que se quer acentuar é o importante de um braço que fere ou a contração de ira e de espasmo do rosto de um ferido, é preciso que tudo se organize em função desse traço dominante. A modelagem é lisa, pacata, contínua; mas todos os seus planos convergem para o ponto em que, na imobilidade da forma, acende-se a centelha do evento: para uma boca aberta contraída, para uma órbita imperceptivelmente mais funda, para a contida tensão de um braço. Esse convergir de todos os membros, e até das pregas das vestes para o ponto culminante do gesto, produz um ritmo desigual, com acentuações e refrações, subidas e quedas. Costuma-se atribuir ao Mestre de Olímpia a invenção do escorço, mas sua maneira de dispor as figuras em escorço não é, como se tornará depois, um expediente de ilusão para que essas apareçam num espaço maior do que lhes é concedido. Suas figuras não são colocadas ou reduzidas em escorço: nascem em escorço, nem seria possível imaginá-las, antes ou depois, em repouso. Escorço e movimento são aqui a maneira de uma estruturação do fato plástico mais intensa e complexa: não subentendem, falam mais concisamente. No movimento e no escorço a forma apresenta à luz planos diversamente orientados, estendidos para recebê-la totalmente, inclinados e anteriores para permitir que escorra mais rápido, truncados para fazê-la precipitar numa cavidade cheia de sombra. A luz não se limita a revelar; participa da composição, atacando mais duramente as formas, identificando-se às massas, envolvendo-se nas depressões, dispersando-se nas sombras. A própria cavidade do frontão, que em Egina situava as figuras na dimensão "catártica" de sua perfeita proporcionalidade, é aqui um fator de concentração dramática: as massas, quase empurradas para a frente, não afloram mais para um plano ideal, mas expõem-se à luz viva, captam-na, impregnam-na em seu respectivo movimento. Nesse espaço as ações humanas elevam-se ao nível do divino ou do heróico sem nada perder da própria dramaticidade: como na tragédia de Ésquilo, em que o evento, dolorosamente humano e dominado pelo destino, é todavia tão altamente vivido, a ponto de envolver toda a humanidade e a realidade.

Paralelamente à escultura marmórea da grande decoração arquitetônica e partindo de uma tradição até mais arcaica, desenvolve-se a escultura em bronze. Mesmo se colocada numa arquitetura, a estátua de bronze não se integra ao espaço arquitetônico: a qualidade e a cor da matéria, que não absorve ou difunde mas reflete a luz, isolam-na e, ao mesmo tempo, aumentam a força do apelo visual. Visão que não se funde, mas sobressai, a estátua deve dominar o espaço com a intensidade dos efeitos de movimento e de luz. Por outro lado, a perfeição alcançada na técnica da fusão e a solidez da matéria permitem, principalmente nos movimentos dos braços e das pernas, uma liberdade maior. Há sempre uma experiência estilística que amadurece com a experiência técnica, e no bronze esta leva a projetar a forma para fora, a avançar sobre o espaço. Vimos que o escultor em mármore chega à forma pelo exterior, destruindo gradativamente a matéria. O bronzeísta (e as duas técnicas aparentavam ser distintas, quase como dois gêneros) parte da massa informe da argila, molda-a aumentando aos poucos o núcleo inicial e desenvolvendo a forma no espaço. Também esse processo do interior ao exterior tende a acentuar os gestos, os movimentos: nota-se isto pelo fato de que em igualdade de datas as figuras brônzeas são, do ponto de vista da anatomia e da dinâmica dos gestos, mais caracterizadas do que as de mármore. Também pela sua principal função (a celebração estatutária dos atletas vencedores) a escultura em

FIG. 24, 25

FIG. 26

bronze tende à exaltação da figura isolada: elabora assim, paralelamente à poética do relato mitológico da escultura decorativa, uma poética do heróico. Se, pois, para os frontões de Egina e de Olímpia pudemos nos referir às formas poéticas da tragédia, para os grandes bronzes do século v a.C. será possível referirmo-nos às formas poéticas do hino e da ode. Diferente é também, ao menos no período clássico, a busca formal: a escultura marfórea tem geralmente planos largos e modulados, amplas massas e superfícies abertas à absorção e à difusão da luz; a escultura em bronze tem geralmente uma modelação nervosa e acidentada, capaz de oferecer infinitas ocasiões ao móvel jogo de reflexos.

De Nésíotes e Crition, bronzistas entre os mais famosos, conhecemos apenas as famosas estátuas dos *tininiciás Armódio e Aristogiton*, dedicadas em 477 a.C.: figuras audaciosamente protendidas, com pernas em forma de compasso como num perfeito "A", profundo e os braços estendidos ou erguidos no ato de golpear. O movimento das duas figuras é exato, calculado como num mecanismo de alavancas: o gesto não é a ansiosa expressão de um sentimento de ira ou indignação, mas o resultado lógico de um sistema de forças em ação. Os músculos, os tendões, as veias salientes são somente os condutores dessas forças. Os dois heróis matam o tirano com a mesma precisão e economia de gestos com que o atleta, no estádio, lança o disco ou a vara; e seus corpos são duros e enxutos, reduzidos à essencialidade do mecanismo, como os dos atletas.

De um mestre não distante de Crition é o precioso original do *Posídon de cabo Artemísio* (em torno de 460 a.C.). Este também está assentado sobre um cruzamento de diagonais, e os braços abertos retomam, desenvolvem, estendem ao espaço o impulso de movimento que se transmite das pernas dobradas ao longo da musculatura estendida e emergente do busto. O tema dominante, como em Crition, já é o *ponós*, da gravitação da figura sobre um ponto de apoio, que é também o ponto de partida do movimento: não mais o equilíbrio rigorosamente simétrico dos *kouroi* arcaicos, mas uma compensação à distância, e muitas vezes ao longo das diagonais, do movimento de uma perna com o do braço, da inclinação do busto com a oposta inclinação da cabeça. A estrutura anômica dos corpos nada mais é, na realidade, do que um perfeito mecanismo de alavancas que transmite a toda a figura, e de toda a figura ao espaço, o inicial impulso de movimento, mas ampliando-o, estendendo-o, irradiando-o em todas as direções, dispersando-o enfim no espaço com os infinitos raios de luz refletidos pela superfície. Nem sempre, de fato, a posse do espaço se cumpre por meio da evidência dos movimentos dos membros. Talvez fosse de bronze o original da *Afródite Sosandra* (em torno de 465 a.C.), de Cálamis: uma figura totalmente encerrada no manto, sem o mínimo sinal da anatomia do corpo. Mas a luz que percorre os planos inclinados da massa compacta, às vezes recolhida e vivamente refletida nas pontas das pregas oblíquas, e que finalmente flui nos profundos canais da fimbria pendente do braço, basta para definir, nas dosadas quantidades de sombras e reflexos, a proporção ideal da figura. Outra figura fechada, quase sem gestos, é a do *Auriga* de uma quadriga votiva de bronze, de Sotades, em Delfos: a longa veste faz do corpo uma única massa cilíndrica, mas as espessas pregas determinam, entre os sulcos de sombra, estrias luminosas, reflexos irradiando em todas as direções. A figura brônzea, escura, é assim idealmente colocada no centro do espaço, quase em um "lugar geométrico" dos raios luminosos.

FIG. 30

Entre os grandes bronzistas do século v emerge Miron de Eléuteras (em torno de 470-440 a.C.). O *Discóbulo*, conhecido por intermédio de várias cópias, é obra sua. É um exemplo perfeito de "ponderação", chegando ao virtuosismo. Toda a figura, dobrada num grande arco elástico, apóia-se sobre a perna direita. A perna esquerda, já erguida no impulso final do arremesso, opõe-se o braço que se une ao joelho direito. Com seu movimento, a figura traça duas grandes curvas: uma, mais estreita, formada pelo fêmur direito e pelo torso, dá origem à outra, mais ampla, dos braços. Mas o centro ou os nós do movimento, todos levados ao braço estendido para trás com o disco, estão distribuídos em diversos planos ou níveis: as correntes de força desenvolvem-se em espiral, com um duplo ritmo de concentração e de impulso, de modo que a força do gesto permanece imutável de qualquer ponto que se olhe para a estátua. Não só, mas cada visão contém em si, potencialmente, todas as outras, como se a estátua pudesse ser contemplada ao mesmo tempo de todos os pontos de vista possíveis. Nada mais do que esse poder de englobar em cada observação particular o total da forma no espaço é o sentido da nova plasticidade de Miron.

Tendo sido fixado o princípio da forma plástica como resumo ou síntese de todos os possíveis pontos de vista, era lógico que os desenvolvimentos das esculturas em bronze ou em mármore tendessem a convergir. A busca da forma absoluta ou ideal separa-se da busca técnica, fixa-se como fim estético a ser alcançado, desfrutando todas as possibilidades operativas. Policlete de Argos, ativo na segunda metade do século v, fixa um *cânon proporcional*, isto é, o princípio estrutural da figuração estátuária. Fixa-o numa estátua de atleta, o *Doríforo*. "O delicado jogo de flexões, que se iniciara com o Efebo de Crition, rompendo a rígida frontalidade arcaica, se enriquece no Doríforo e nas outras estátuas de Policlete numa solta e harmônica articulação rítmica, com correspondência invertida nos membros, com uma seqüência de ásis e de teses que os retóricos gregos confrontarão com a estrutura de um período harmonicamente construído com quatro frases justapostas (*kóla*), ou seja, *tetrákalos*, denominando portanto *tetrágonia*, e os latinos, *quadralia*, os *signa* de Policlete. Uma perna se dobra e recua, o ombro oposto se abaixa; a perna dobrada corresponde o braço também flexionado, à perna de apoio corresponde o braço abaixado, a cabeça volta-se inclinada. Ao estudo rítmico junta-se o estudo das proporções reguladas por uma medida-base que constitui o *cânon*, fixado pelo artista em um tratado. Codificava-se assim, ao mesmo tempo em que o sofista Protágoras proclamava no seu tratado *Da verdade* que o homem é a medida de todas as coisas, aquele processo que desde o arcaísmo buscara na imagem humana uma harmonia universal." (G. Becatti)

Como princípio estrutural, o cânon não é um enfeite para a criação artística: o que é dado *a priori* pelo cânon é apenas o valor-base da relação entre uma forma universal e o espaço universal. O próprio Policlete aplicou o cânon quadral em obras muito diferentes entre si, como o *Doríforo*, o *Diadumeno*, as *Amazonas*, para citar somente as mais conhecidas por meio de cópias romanas. Na prática, o cânon de Policlete resolve também o problema da representação do movimento numa forma necessariamente estática e, mais exatamente, o da temporalidade do movimento numa forma que tenha, junto com a qualidade do belo, a qualidade do eterno. Geralmente as figuras eretas de Policlete apresentam-se, em relação ao eixo mediano, com um lado de apoio, a prumo, e com o outro animado por um esboço de movimento. A estátua é a síntese, a solução em uma única imagem, desses dois

união e que, em certo sentido, marca a passagem das velhas tradições religiosas das simples comunidades para aquela que poderíamos chamar de ideologia religiosa da Grécia unificada.

Iniciou-se a construção em 448 a.C., logo depois da paz com a Pérsia, com projetos de Calícrates e Ictíno. Dez anos mais tarde, foi colocada na cela a gigantesca estátua de Atenas, de ouro e marfim, obra de Fídias. O grande templo, de mármore pentélico, periptero, de ordem dórica, surge sobre um alto estilóbata no cume da Acrópole, visível de qualquer parte da cidade. As frentes, com oito colunas, medem mais de trinta metros; os lados, com dezesseite colunas, medem cerca de setenta; as colunas, que ultrapassam dez metros de altura, têm na base quase dois metros de diâmetro. A cela, com um vestíbulo anterior e um posterior, era dividida em três naves por duas fileiras de colunas. A decoração escultórica do templo, concebida por Fídias e executada sob a direção de escultores provenientes de várias cidades gregas, era assim distribuída: no frontão oriental, o *nascimento de Atena*; no ocidental, a *contenda entre Atena e Posídon pela posse da Ática* (estátuas "a tutto tondo" [esculturas tratadas em pleno volume] encaixadas na cavidade do frontão); nas 92 métopas do entablamento, a *gigantomaquia* (frente leste), a *amazonomaquia* (frente oeste), a *centauromaquia* (lados norte e sul); no friso em torno da parte superior das paredes externas da cela, a *procissão das Festas Panatênicas*.

O Partenon surgiu de um grandioso e ponderado projeto político. Depois da vantajosa paz com os persas, Péricles tenta conservar sob a hegemonia ateniense a unidade das cidades gregas que tinham se aliado no momento do perigo. Ao mesmo tempo instaura uma sábia política de desenvolvimento econômico e cultural. A construção de um monumento de esplendor nunca visto era um modo de tornar visível uma ideologia, de oferecer a todos os povos gregos um único objeto de culto, de afirmar a supremacia ideal e política de Atenas. Mas era uma maneira, também, de concentrar na cidade os melhores artistas gregos, de fundir tradições regionais artísticas e de culto, de dar um vigoroso impulso ao desenvolvimento da arte, do artesanato, do comércio, de acumular na cidade hegemonia uma quantidade de valores culturais e econômicos. A realização desse programa foi confiada a Fídias, que soube coordenar todos os esforços, realizar essa síntese, tornar o Partenon a imagem viva da cultura e da civilização de uma *pólis* que já ia muito além de Atenas e da Ática. A tese da obra é enunciada pelos próprios temas das figuras, todas inspiradas na idéia central da vitória da forma, como realidade ideal, sobre a força. Esse é o significado das gigantomaquias, das amazonomaquias, das centauromaquias e, ainda mais explicitamente, da vitoriosa luta entre a jovem Atena (é representado seu nascimento) e o velho Posídon (divindades superstitais da mitologia grega) pelo papel de patrono de Atenas e da Ática. Mas a decoração, embora evocando muitos remotos, conclui-se, justamente na zona mais sagrada do templo, com uma representação nova e atual: a celebração da mais importante festividade da *pólis* com a procissão da nobre juventude ateniense ao templo da deusa padroeira.

Das duas colossais estátuas crisolefantinas (de ouro e marfim) esculpidas por Fídias – a *Atena Parthenos* para o Partenon (438 a.C.) e o *Zeus de Olímpia* – restam apenas fragmentários testemunhos iconográficos, bem como das *estátuas de Atena* em Platéia, em Pelene e na própria Atenas. Outras obras conhecidas ou reconstruídas através de cópias são: a *Amazônia*, o *Apolo Parnopio*, o *Anacreonte*, a *Afrodite Urânia* e a *Afrodite sentada*. Nos dois frontões do Partenon, onde é mais

FIG. 34. 35

Reconstrução da
Acrópole de Atenas.

1. Partenon;
2. Erecteu;
3. Propileus;
4. templo de Atena Nike.

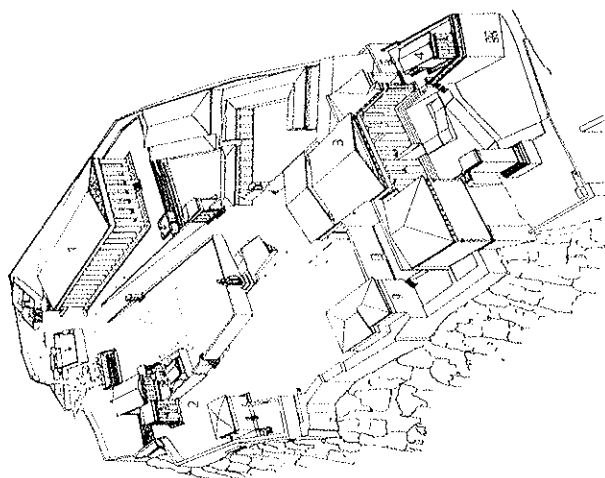


FIG. 32, 33

modos de ser-no-espaço. Em termos modernos poderíamos dizer que a imagem de Policletto reúne os dois valores do *ser* e do *existir*: do ser num espaço e num tempo absolutos, e do existir num espaço e num tempo reais. Assim Policletto fixa um novo valor conceitual da *estátua*: não como simulacro imóvel, nem como representação realista de um corpo em movimento, isto é, não como imagem do eterno nem como cópia do contingente, mas como imagem da vida, entendida como realidade absoluta que se concretiza e revela no fluir do tempo e nas ações dos homens.

Policletto atinge o limite da teoria, onde a obra de arte vale também como verdade conceitual, manifestação visível do belo. Seu contemporâneo Fídias sente a realidade como um *dever*, mais do que um *ser*, porque o *dever* da humanidade é a história, reconduzindo no grande fluxo da história a arte que Policletto tendia a abstrair na teoria. Na sua obra, o mito revela sua rica e profunda substância histórica: é a história de um pensamento que, desde a mais remota antiguidade, flui até o presente e dá um significado e um valor não contingentes à vida. E a vida é, na verdade, a da *pólis*, com suas tradições, seus ideais religiosos e políticos, sua realidade em ação. O nome de Fídias é ligado ao de Péricles, que realizou a unidade ideal e política dos povos gregos. Operou nos anos em que a unidade pan-helênica se havia estabelecido na luta contra o despotismo do império persa e expressou a nova consciência da maior *pólis* com a mesma clareza com que os poemas homéricos haviam exaltado a primeira libertação helênica da ameaça asiática da antiga Tróia.

A obra de Fídias está em grande parte ligada à construção do Partenon, o templo que Péricles quis erigir sobre a Acrópole como símbolo da vitória da

* Depois de Teodósio, o Panteão foi transformado em igreja cristã, dedicada à Divina Sapiência (S. Sofia) e, em seguida (sec. XIII), à Madona. Após a conquista turca (1456), adaptado para mesquita. Em 1697, usado pelos turcos como paiol, foi atingido pelos canhões da frota vêneta e gravemente danificado pela explosão. No século passado, o inglês lord Elgin fez remover, com muitos danos, grande parte das esculturas ainda *in situ*. Agora se encontram em Londres, no British Museum.

evidente sua intervenção direta, Fídias rompe decididamente o alinhamento frontal: o frontão não é mais um dado espacial *a priori* que dita o ritmo da composição, mas uma região elevada, onde a luz é altíssima e rarefeita e onde imagens de uma humanidade superior, no limite do divino, movem-se livremente. As figuras não emergem mais da cavidade com a nota saliente de um gesto, mas como massas percussivas pela luz e animadas pelo vento, que se plasmas e configuram, quase milagrosamente, em imagens humanas agrupadas. Mais do que individualizar cada figura, Fídias procura dar vida a um ritmo que entrelace e identifique as maneiras do devir da realidade natural (nuvens percorrendo o céu, ondas do mar, ramagens dos bosques e searas dos campos) com as do devir humano (as paixões da alma, as decisões éticas, o conhecimento intelectual), a saber, um ritmo que seja ao mesmo tempo o ritmo vital da natureza e da história. Somente nessa identidade, que lhe permite associar em igualdade de valor o relato mitológico e o espetáculo da vida em ação, ele consegue encerrar na forma um conceito total do mundo, ilimitadamente amplo no espaço e profundo no tempo.

Como na realidade da natureza e da história, o ritmo da composição de Fídias não é regular ou uniforme: tem ímpetos repentinos e súbitas lentidões, transcorre como a corrente de um rio ou se precipita em bruscas cascatas, frange-se em mil retilos e de gestos; é uma única massa modelada, com saliências e profundidades perdidas, e nela duas ou mais figuras formam uma absoluta unidade plástica. Os dois processos técnicos e de determinação formal, que indicamos como próprios da estatutária marmórea ou brônzea, confluem e fundem-se na visão plástica de Fídias. O movimento do grupo nasce do âmbito das massas, esboça a contraposição dos volumes, a alternância das saliências e das cavidades da forma: subindo à superfície, configura com simplicidade grandiosa as imagens e logo, afluindo à luz viva, dissolve-se em infinitos, harmônicos e vibrantes efeitos luminosos. Mas, ao mesmo tempo, dessa superfície animada, a luz escorre ao longo dos planos inclinados, nos canais tortuosos das pregas das roupas, mergulha nas cavidades profundas, penetra na matéria viva do mármore; ela mesma torna-se volume, massa, matéria. Ao observarmos mais de perto uma dessas figuras, vemos que a forma do corpo não é apenas determinada por uma precedente noção anatômica, mas pela profunda arquitetura da massa. Sobre ele, as pregas abundantes das vestes são frisadas, às vezes agitadas e revolvidas, como tecidos sacudidos pelo vento na vivida luz do sol. O mesmo movimento, que forma nesse emaranhado de pregas uma desigual, resplandecente e ágil corrente de luz, em outros pontos faz aderir os véus aos relevos dos corpos, revela seu volume, descobre e expõe à luz as superfícies lisas do nu. Já mais poderíamos dizer se esse ritmo é a vida da matéria, o movimento do corpo ou a animação profunda do espaço infinito da natureza: é tudo isso junto, composto não numa síntese intelectual e quase por uma fórmula, como o cânon de Policleto, mas na unidade e simultaneidade das "diferenças" que é a própria vida.

Essa extraordinária fusão de modelagem construtiva, profunda, arquitetônica e de modelagem de superfície, como se o ar e a luz é que modelassem e plasmassem a matéria em imagens humanas, demonstra plenamente em puros valores de forma o tema ideológico que já citamos, da luta vitoriosa da idéia-forma contra a matéria-força, do mito claro e moderno contra o mito obscuro e arcaico, da natureza-harmonia contra a natureza-potência. Na plástica de Fídias, a matéria-massa,

elemento primigênio expresso pelo seio profundo da terra, evolui para a forma espacial e luminosa: passando através da natureza superior, "civil" da figura humana, sublima-se no sobrenatural e no sobre-humano, no divino.

Consideremos, por exemplo, o grupo de *Afródite e Dioné*, no frontão oriental: na mulher sentada o busto ereto é apenas inclinado para equilibrar o empuxo daquela que está reclinada; as pernas dobradas e separadas, formando volumes contrapostos mas ligados pelas linhas de tensão das pregas, sustentam o peso; no ângulo formado pelas pernas e pelo busto apoia-se o cotovelo da mulher reclinada; e daí parte uma longa onda de movimento que, com agitações contínuas de sombra e de luz ao longo dos canais tortuosos das pregas, perpassa todo o corpo. É inútil procurar uma coincidência deste ou daquele valor da forma com um detalhe anatómico do corpo. Mas é inútil também procurar uma coerência ou uma continuidade na movimentação das pregas como se fossem realmente agitados pelo vento. Em cada figura a massa tem uma estrutura profunda e um movimento de superfície diferentes; cada qual encontra uma relação harmônica própria com a realidade do mundo. Justamente por isso a figura humana, aliás as diversas "personas" do relato mítico, são o meio, a condição dessa sublimação da matéria em um valor de pura espacialidade. Essa sublimação não é, pois, uma lei da natureza: mediada pela figura humana, realiza-se por meio de uma qualidade que é própria do ser humano, ou seja, por meio de uma civilização que é sobretudo história e educação através da história. Na alta metafísica da visão de Fídias, o espaço, que é ao mesmo tempo a estrutura constante e o mutável fenômeno do ser, pode ser dado tanto pela profundidade como pelo plano, tanto no *tutto-tondo* da estátua como no baixo-relevo.

No *friso*, a profundidade é limitada pela espessura fina da placa; a luz atenuada pelo ambulacro [períptero] não incide diretamente sobre a forma. Mas o escultor compõe e modela com a mesma liberdade com que compõe e modela no espaço livre: na superfície da laje define vários níveis de profundidade, identifica nós estruturais, fortes articulações formais, bastando-lhe um fio de sombra para desenhá-los um volume, uma superfície luminosa para situar uma massa. Não há drama nessa composição contínua, que é quase um hino pindárico à juventude helênica. Sobre a superfície do presente ou da vida em ação não há lugar para os grandes feitos históricos, mas somente para pequenos eventos da realidade cotidiana: o cavalo que empina, o jovem que tem soltos os laços do calçado. Mas mesmo esses pequenos eventos fazem parte do ritmo do ser. Não caem na peculiaridade do episódio ou do anedótico, mesmo se não têm por trás a profundidade da história e os longínquos horizontes do mito. A estátua de *Anacreonte*, o poeta dos seus sentimentos de amor e dos ritmos melódicos, tem de fato o clássico *pondus*, mas atenuado por uma imperceptível oscilação do movimento; e a modelagem firme do nu é como que velada por um claro-escuro trépido, esfumado. Talvez não seja já arriscado dizer que no friso das Festas Panatênicas uma leve brisa anacreônica se entrelaça com a escansão mais distendida e equilibrada do hino. É a prova da capacidade de Fídias de captar a realidade em diversos níveis sem nunca perder o sentido da sua unidade, mas é a prova também da continuidade que ele sente no devir do *ethos* popular helênico, dos seus mais remotos mitos até a sociedade do seu tempo. É essa pluralidade de motivos na concepção unitária do mundo que lhe permite evitar quer o perigo de uma mimese objetiva e descritiva, quer o de uma mimese idealizadora, respectivamente encontrados no virtuosismo de um

FIG. 34

Míron ou na tendência teorizadora de Policleto; e que lhe permite fundar um novo valor da mimese como síntese plena e vital de idéia e experiência.

Pela primeira vez, com Fídias, um artista assume a função e a dignidade de um "mestre", cria uma escola, determina uma corrente de gosto, transmite à posteridade não apenas uma experiência técnica mas uma cultura formal, um estilo. Do gênio clássico de Fídias deriva o classicismo de sua escola, que nunca chega à altura do mestre e tem às vezes o caráter repetitivo e pejorativo da "maneira". Mas os próprios artistas da sua corrente têm claramente a consciência de que o exemplo do mestre é inatingível e pertence a uma história que não se pode repetir. Só resta, pois, ver o passado como uma "época áurea", para sempre perdida. Esse historicismo de fundo, que implica certa desconfiança na crônica do presente e identifica o passado com o universal e o eterno, constituirá, até os tempos modernos, a característica de todo classicismo. Como não se julga possível igualar o mestre nos múltiplos aspectos do seu gênio universal, retomam-se e desenvolvem-se características peculiares, às vezes as mais superficiais do seu estilo, levando-as até ao excesso. No caso de Fídias, o modelo que mais facilmente recorre nos seus seguidores, até tornar-se o tema dominante da escultura ática, é a fluidez dos ritmos lineares, a dissolução da matéria plástica na vibração dos claro-escuros, a agilidade do movimento. Podemos comprová-lo nas *cariátides* do *Ereíteu*, na Acrópole, atribuídas ao mais direto discípulo do mestre, Alcámenes; e, com uma crescente aceleração da cadência das linhas e das luzes, no *friso da balaustrada do templo de Atena Nike* na Acrópole de Atenas (em torno de 410 a.C.). No ciclo das *Mênades*, atribuído a Calímaco, as figuras são absorvidas, quase apagadas, no vértice dos véus ritmicamente agitados em torno dos corpos. Os sulcos espessos das pregas, refletindo em ondas rítmicas, formam halos de luz vibrante; a linearidade, não mais empenhada em definir os contornos, transforma-se numa luminosidade turbilhonante. Ao movimento da ação sucede o da dança; à serena proporção "apolínea" sucede, apenas moderada por uma suprema elegância, a excitação frenética do ritmo "dionisiaco". As sutilezas lineares e os claro-escuros da corrente jônica, até esse momento periférica, confluem na difusão da escola de Fídias: Paionios de Mênfis, na *Nike de Olimpia*, ousa suspender a figura no espaço aberto, sustentando-lhe o voo com a asa dos véus inflados pelo vento.

A interpretação de Fídias em registro maneirola reage vigorosamente Escopas, atuante na Grécia e na Ásia Menor na primeira metade do século IV a.C. Ele não apenas retoma os mais fortes modelos constitutivos e expressivos do mestre, mas também os cânones quadrados, o rigor formal de Policleto. No que resta dos *frontões do templo de Tégéia* — algumas cabeças de guerreiros, fragmentadas e corroídas — Escopas já afirma seu ideal heróico e o que poderíamos chamar de *pathos* euripídico da sua plástica. Não há mais, como em Fídias, uma identidade suprema de humano, natural e divino, mas um sentimento áspero, quase uma intolerância pela condição humana. O Olimpo está longe, os deuses bem-aventurados assistem indiferentes às vicissitudes humanas; o homem deve encontrar em si mesmo a força para enfrentar o drama da existência, e essa força o torna um herói, mas também um rebelde contra a injustiça do céu. Também a natureza não é mais amiga: com a perenidade dos seus ciclos, faz com que o homem sinta com mais força o drama da sua condição mortal. O herói só pode opor o ímpeto da paixão à indiferença dos deuses e da natureza. Desafiando a morte, transpõe e anula o limite que o separa dos deuses imortais. Na escultura de Fídias, a forma plástica identificava-se com o

espaço; na de Escopas, ela o conquista pela força. A modelagem parte do interior, impele as formas para fora, a superfície é cortada rudemente, seu contato com a luz e a atmosfera é choque e atrito. Nas cabeças de Tégéia os volumes são exasperados, as fortes saliências correspondem reentrâncias profundas. Luz e sombra já são elementos antitéticos, em contraste. Na *Mênade* de Dresden, o busto é violentamente projetado para a frente pela oposta inclinação das ancas: a cabeça é revirada para trás, e certamente o gesto dos braços, hoje perdidos, acentuava a torsão do busto, realçada também pelas pregas da roupa em desalinho. A figura fixa-se no espaço agitada por um movimento que não pode frear: orgiástica e dionisiaca, mas no sentido trágico do termo, é surpreendida no vértice da dança como numa voragem que acabará por submergi-la. No período mais avançado da sua atividade, Escopas não foi insensível à nova temática de Praxíteles e à sua poética de elegante melancolia. Na estátua de *Potos*, divindade menor que personifica o langor amoroso, sente-se a influência do *Sauroctonos*, do *Hermes* de Praxíteles, mas com um desvio do eixo de equilíbrio mais acentuado, com um ímpeto mais nervoso das pernas cruzadas, com um claro-escuro mais movimentado e contrastado.

Pode-se explicar a relação entre os dois mestres: como Escopas, e ainda mais do que esse, Praxíteles opera numa turbulenta situação histórica. Depois da euforia do triunfo, a ameaça persa retorna mais próxima e mais traiçoeira, aproveitando-se da rivalidade das cidades gregas e da crise da democracia ateniense. As guerras do Peloponesso não são mais a luta comum contra o invasor bárbaro, mas o esforço interno do povo grego que não consegue definir a própria figura histórica. O mito não explica mais a vida, afasta-se, torna-se fábula; está mais ligado à natureza do que aos homens, cuja existência histórica distingue-se cada vez mais da existência "natural". A própria natureza é um "objeto" em relação ao homem "sujeito". O que conta não é mais a profunda harmonia entre a natureza e o homem, mas a atitude do homem para com as coisas naturais, o seu "sentimento" da natureza.

Praxíteles era filho de um escultor ateniense, Cefisódoto, renomado bronzista. Mas a matéria predileta de Praxíteles foi o mármore, matéria na qual o artista trabalhava diretamente e que reage com mais delicadeza ao contato da luz e da atmosfera. Não foi um criador de grandes ciclos mitológicos e históricos. Preferia a estátua isolada, de tamanho natural. A estátua era para ele a imagem de uma "persona" ideal, de uma beleza à qual se aspira mas que, justamente por isso, não é dada *a priori* como modelo ou arquétipo. Para Fídias, a estátua era ao mesmo tempo a forma do espaço e da pessoa. Para Praxíteles, é a forma humana que se coloca e existe no espaço natural. Enfim, suas figuras são de fato divindades olímpicas, mas rebaixadas à dimensão do humano, capazes de sentir e reagir, e devido à sua humanidade, não mais juizes e soberanas. Em Praxíteles celebrou-se a fidelidade à natureza. São lembrados os nomes dos seus modelos; foi dito que, escolhendo nelas a qualidade do belo, não almejava descobrir as estruturas eternas do ser, mas captar a graça de um ato ou de um movimento. Portanto, o belo não é um princípio eterno, mas uma aparição momentânea que é preciso saber agarrar; não desce mais do alto como uma idéia universal, mas sobe de baixo como aspiração humana. Não é mais a razão que o descobre, mas o sentimento. Entre as divindades olímpicas, Praxíteles prefere as mais próximas da natureza, ou as que encarnavam sentimentos mais humanos que poderes divinos: Afrodite ou o amor, Apolo ou a inspiração poética, Hermes ou o engenho, Ártemis ou o sentimento da natureza.

FIG. 39

FIG. 36

FIG. 37

FIG. 38

E as configurava jovens, justamente porque nos jovens o sentimento "natural" é educado através da *paideia*.

Praxíteles não ama os gestos, estuda as atitudes: afastando-se sempre mais da lei clássica do equilíbrio ponderado, põe as figuras em condição de equilíbrio instável, compensado por um apoio externo – uma fímbria de tecido drapeado, um tronco. No *Apolo Sauroctono*, divulgado pelas cópias, a perna de apoio não coincide com o eixo, e a figura precisa apoiar-se, do lado oposto, ao tronco da árvore: fixando-se sobre aquela perna, a figura curva-se e endireita-se em movimento sinuoso. A modelagem é suave, sem fortes saliências e depressões; o claro-escuro não constrói fortemente a forma, mas a envolve num esfumado descontínuo, em que se alternam partes escuras e clareadas. Na *Afródite Cnídia*, o braço dobrado em ângulo e levemente recuado, com o apoio "visual" da queda do tecido drapeado, cadente, basta para permitir, em toda a figura, um desenvolvimento de linhas curvas e de planos levemente ondulados. No *Hermes e Dionísio* de Olímpia (único original de Praxíteles que chegou até nós), a extrema mobilidade do claro-escuro sobre o corpo do deus tem sua justificativa no evidente deslocamento do centro de gravidade do grupo. A modelagem de Praxíteles é suave, quase sedosa, e justamente por isso, muito sensível à luz. O movimento, a vida da figura são com frequência revelados pela instantânea palpitação de um músculo, de uma dobra da pele. Esses não são movimentos que exprimem uma ação decidida e acabada, mas, antes, um instintivo, quase involuntário sentir e reagir.

Lisipo de Sición foi, como o pintor Apéles, o artista predileto de Alexandre Magno. Com ele encerra-se o período clássico e abre-se a fase helenística. Extraordinariamente fértil, parece que produziu, segundo as fontes, 1500 estátuas, e somente a variedade dos temas tratados bastaria para torná-lo o precursor da escultura helenística. Disseram de Lisipo o que, no século XVII, foi dito de Caravaggio, ou seja, que desdenhava o ensinamento dos antigos, reconhecendo a natureza como única mestra. Na verdade, foi o criador de uma poética diferente, renovadora. A novidade é justamente a inspiração não na natureza, mas na experiência visual. O escultor não imita a figura humana como um objeto, do qual, querendo, poderia fazer um molde exato; imita a imagem captada pela vista, e esta é composta de manchas coloridas, mais claras e mais escuras. A diferença não é irrelevante: a vontade de representar o corpo não como é, mas como aparece, implica a renúncia de uma preliminar noção do real e a aceitação de um determinado visual, correspondente ou não à realidade, como ponto de partida da arte. A última consequência é o que se tornará a arte helenística: não existe uma categoria de figuras ou de coisas que formam o mundo da arte, mas qualquer imagem pode interessar ao artista. Também Lisipo tem o seu cânon, que sem dúvida leva em conta o de Policleto, mas o refutava no sentido em que considera todos os fatores (distância, condições atmosféricas e luminosas) que, na visão do real, modificam a forma ideal. O *Apoxíomenos* (atleta que enxuga o suor), conhecido mediante uma cópia, corresponde justamente ao novo cânon de Lisipo. Ele não representa a figura no ato típico da ação atlética, mas no gesto ocasional de enxugar-se. E embora o corpo grave com perfeita "ponderação" sobre as pernas, os braços estendidos implicam, na estrutura plástica, o anterior espaço vazio, afastam o busto, produzem um efeito de sombras carregadas que com pleno direito entra no sistema das formas plásticas da escultura. Embora o resultado seja sem dúvida iluminado, não se pode aplicar a

FIG. 40

FIG. 41

escultura o efeito de um ponto de vista único da pintura: de todos os pontos de vista a estátua se apresenta como um animado conjunto de massas de sombra e luz. Seu valor, pois, não está no fato de que, mudando-se o ponto de vista e portanto a configuração da imagem, se obtenha sempre a mesma relação entre as partes, como se a alteração da aparência não pudesse modificar a substância da forma; mas sim no fato de que a mudança do ponto de vista altera também estruturalmente a figura, de modo que a obra de arte vale justamente porque é possível obter uma sucessão de imagens diferentes. Em relação à natureza, esse princípio equivale a afirmar que cada fenômeno vale por si mesmo, sendo o todo apenas uma infinita série de fenômenos. Nega-se, assim, que a variedade dos fenômenos ou das aparências revele sempre a substância de fundo de uma estrutura constante e imutável. Todavia, Lisipo não descuidava da coerência que conjuga os diversos "efeitos" das suas estátuas: ora afina a figura, como no *Hermes amarrando a sandália*, ora a torna mais pesada, como no *Hércules*, ora intensifica as sombras, ora as diminui para obter um efeito geral de luminosidade. Pode ser que uma de suas obras, o *Kaïros* (a Ocasão), muito comentada pelos antigos escritores, fosse uma espécie de programa, a enunciação figurada da poética do artista, sempre atento à "ocasião visual" e tendo como última finalidade o fato de reproduzir na arte, e no contínuo variar das suas formas, a contínua variação das formas naturais. Também explica-se facilmente como Lisipo, partindo desses pressupostos, tenha sido um grande retratista, aliás o criador, com as famosas figuras de Alexandre, da que será chamada de retratística "heróica", que consiste em não idealizar a figura levando-a à regularidade do belo, mas em captar e enfatizar o "caráter" do personagem, reconstituindo sua história por meio de um gesto ou de um aspecto peculiar.

FIG. 39

FIG. 42

A escultura helenística

No vasto horizonte aberto ao mundo antigo pelas conquistas de Alexandre da Macedônia, a cultura artística grega difunde-se ilimitadamente, enriquecendo-se ao mesmo tempo de novos temas e motivos, principalmente orientais. O império sucede à *pólis*, e, na sociedade mais extensa e diferenciada, também o conceito da personalidade humana se transforma. O ideal não é mais o perfeito cidadão, mas o personagem ilustre: o líder, o poeta, o filósofo.

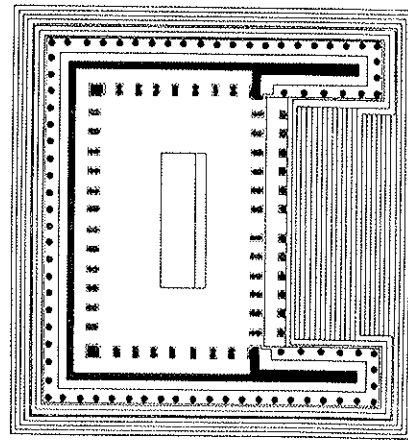
O campo em que a arte helenística realizou seus máximos valores é a estatutária retratística; e como os grandes homens deseja-se transmitir, juntamente com as feições, a memória das virtudes intelectuais ou morais, é preciso que os traços do rosto possam manifestar as qualidades do pensamento e da alma. Não podemos desprezar que, para determinar esse interesse pela figura "histórica", ou seja, por um *belo moral* de todo independente e às vezes antiético em relação ao *belo natural*, tenha concorrido o convite socrático a conhecer a si mesmo; e talvez também a lembrança da grandeza espiritual e moral que, em Sócrates, se associava a uma feitura "satíresca". De Sócrates, de fato, resta um retrato que de nenhum modo corrige ou dissimula a irregularidade dos traços fisionômicos, mas celebra antes a beleza de uma ampla testa pensativa, de um olhar vivo no fundo das órbitas encaçadas, a eloquência e a argúcia de uma larga boca entre os pelos da barba. A época de Lisipo remonta, provavelmente, o tipo originário do retrato de *Aristóteles*,

que, também caracteriza e celebra ao mesmo tempo, como se a dignidade moral do personagem servisse de cânion a um novo ideal de beleza. E são semelhantes, pela severidade da figura drapeada e pela interpretação sempre pertinente e penetrante da vida interior do sujeito, o *Eurípides*, o *Sófocles*, o *Demóstenes* etc.

Há duas considerações a fazer a propósito desses retratos helenísticos. Primeira: a escultura é considerada a arte mais adequada para individualizar, fixar e transmitir a memória de um personagem ilustre, para que sirva de exemplo; se a estátua é a *figura histórica* da pessoa, a escultura é a arte que a define e revela, e tem portanto uma profunda afinidade com a história. Segunda: se por meio da atitude e dos traços fisionômicos da figura a escultura deve exibir suas qualidades morais, essa interpretação sucinta e não analítica do real implica a renúncia aos cânones formais e o recurso às mais sutis possibilidades da técnica.

A cultura figurativa helenística tem uma raiz clássica, mas não resulta da difusão dos modelos áticos. Ao contrário, com a formação dos vários reinos após a conquista de Alexandre, a Ática e a própria Grécia deixam de constituir o centro orientador da cultura artística e muitos outros centros se formam, principalmente na Ásia Menor e nas ilhas: Pérgamo, Rodas, Alexandria etc.

No século III, Pérgamo, depois da vitória de Átalo I sobre os gálatas, torna-se uma grande cidade, com uma acrópole monumental. Átalo I ergueu sobre ela um templo a *Atena Políade* e ornou a praça a sua frente com estátuas de bronze (que conhecemos em parte por meio de cópias em mármore). Átalo II incluiu outras, parecidas pelo tema e pelo estilo, no *donário* sobre a Acrópole de Atenas (201 a.C.). O tema dominante é a vitória sobre os "bárbaros", o triunfo da civilização sobre a força. Mas, embora acompanhado de figuras mitológicas, esse tema já é sentido como história contemporânea. O *gálatas agonizante*, o *gálatas que se mata com a esposa* refletem o drama, humanamente sentido, dos bárbaros derrotados, com tanta força emocional e tanta evidência realista ao lado de uma ênfase oratória que dão ao estilo de Pérgamo a definição, naturalmente imprópria, de "barroco antigo". O bárbaro não é mais um monstro, é um ser humano que associa à rudeza natural certa nobreza e certa beleza alva. É um ser de fortes e indômitas paixões. E são especialmente



Planta da ara de Pérgamo.

FIG. 43

essas que os escultores se empenham em caracterizar nos rostos vigorosamente modelados, de traços duros e violentos sob as cabeleiras hirsutas, e nos grandes corpos musculosos. A origem talvez seja a patética escultura de Escopas, cuja obra tardia no mausoléu de Halicarnasso teve amplo desenvolvimento na Ásia Menor; mas nova é a maneira de aliar a um discurso retórico, quase para torná-lo mais acéltavel, um extremo cuidado, muitas vezes rebuscado, na reprodução escultórica dos pormenores.

A escultura é agora vista como uma arte que, transpondo e eternizando no mármore o fato real, engrandece-o, confere-lhe a dignidade de fato histórico, alcançando-o ao plano do "sublime".

Estão conservadas no original as esculturas da grande ara dedicada a Zeus Sóter e a Atena Nicéfora por Eumenes II, depois da segunda vitória sobre os gálatas (183 a.C.). O monumento (agora reconstituído no Pergamonmuseum, nos Staatliche Museen de Berlim com o que restou das esculturas originais) tinha uma planta quase quadrada; um dos lados maiores era aberto, com uma grande escadaria. Na parte elevada havia um alto embasamento decorado com um friso esculpido contínuo e encimado por um pórtico jônico. Em vez da cela havia um espaço retangular descoberto, em cujo centro estava o altar do sacrifício. O grande relevo da base representava a *gigantomaquia*, interpretada em sentido cosmogônico; o friso menor, no interior da série de colunas, as *histórias de Telofo*. O friso externo, assinado por escultores de diversas proveniências trabalhando sob a direção de um só mestre, desenvolve uma complexa história cósmico-mitológica, que começa no lado oeste com as divindades do mar e da terra, continua no lado norte com as divindades da noite e, no lado sul, com as do céu diurno, para concluir no lado leste, frontal, com as divindades do Olimpo. Sobre o fundo liso as figuras destacam-se em alto-relevo, muitas vezes obtendo efeitos de *tutto-tondo*. O movimento desenvolve-se como uma onda contínua, mas cheio de impulsos, sem regularidade rítmica. A invenção impetuosa subverte toda tradição iconográfica, a imaginação do artista persegue desenfreada, nas figuras dos gigantes, dos gênios alados, de divindades menores, estranhas combinações de humano e bestial, de belo e monstruoso. O idealizador do friso recorre habilmente a todo o patrimônio da escultura grega, desde a luz impetuosa de Fídias até a expressividade exasperada e a modelação forte de Escopas. Mas trata-se de uma experiência puramente formalista, de um sábio recurso a efeitos já experimentados para dar à alta retórica do discurso plástico uma força emotiva maior.

O mesmo andamento aparentemente arritmico tem a finalidade de romper a fluência contínua das figuras, de fazê-las ressaltar uma a uma nesse contexto coeso. A mesma insistência com que são marcados nos rostos e nos gestos os sinais de uma exaltação passional, ou descritos sem quaisquer adornos certos pormenores (os cachos dos cabelos, as penas das asas, as escamas das serpentes), concorre para tornar verossímil e quase que documentar o relato fantástico, fazendo com que algumas figuras saiam do relevo e se apoiem com os joelhos ou as mãos sobre os degraus da escadaria.

Um caráter bem diferente tem o relevo com as *histórias de Telofo*. O nexo que liga as figuras não é mais um profundo ritmo formal, como nos exemplares clássicos, nem a ênfase arrebatadora de um discurso poético, como na *gigantomaquia* da base, mas o desenvolvimento contínuo de uma narrativa, uma sucessão de episódios serenamente narrados e cuidadosamente ambientados: é o primeiro exemplo,

FIG. 44

FIG. 45

aliás, da "narração contínua", que terá um amplo desenvolvimento na escultura romana. Visto que a narração evita a ênfase, não há figuras fortemente emergentes. O artista prefere compor em profundidade: ao invés do plano liso que lança as figuras da gigantomaquia, o fundo tem uma profundidade perspectica em que se desenharam ilusionisticamente edifícios, árvores e rochas. A configuração das figuras é moderada, cheia de sfumaduras; pretextos para uma infinita variedade de efeitos de luz que visam fundir as figuras e o espaço paisagístico em uma mesma atmosfera luminosa. Ao plasticismo exasperado do primeiro friso, que intensifica os claros e os escuros até o contraposto iluminado, sucede um pictoricismo dispendido, que desfruta cromaticamente as mínimas variações luminosas.

Na constelação dos centros da Ásia Menor de cultura figurativa helenística emergem: Antioquia, onde no começo do século III a.C. opera Eutícles, um sutil e amaneirado seguidor de Lisipo; a Bitúnia, onde Boetos chega a afetação no grupo do *merito com o ganso*, mas Doidalsas, na *Afrodite agachada*, sabe fundir a busca da luminosidade úmida e quase epidérmica com um ritmo composto por linhas curvas e ângulos; Magnésia, onde o grande *Artemision* do arquiteto Hermógenes apresentava no friso uma movimentada *amazonomaquia*, de relevo intensamente iluminado; Trales, onde os escultores do *Suplício de Dirce*, conhecido pela medíocre cópia romana nas Termas de Caracala, ostentam um virtuosismo quase acrobático nas poses dos personagens em volta do touro enfurecido e na reprodução quase ilusória do pêlo hirsuto dos animais ou das pedras removidas do terreno.

Também provém de Lisipo a corrente de Rodés, por intermédio de Cares, autor do famoso *Colosso*, estátua gigantesca do Sol dedicada em 290 a.C. É de autoria de artistas de Rodés uma das mais importantes obras-primas da escultura helenística, a *Nike de Samotrácia*. Trata-se de uma figura alada que aterrissa, no redemoinho do vento, sobre a proa de um navio. A roupa drapeada, ora premissa pelo vento sobre o corpo, ora esvoaçando em leves volteios, tem aqui a dupla função de reproduzir, em rápida síntese plástica, a figura e o vórtice do ar gerado pelo seu vôo e pela parada súbita, e de suscitar na massa marmórea tensões lineares que eliminam todo o peso da matéria, fazendo-a pairar livremente no espaço. Apesar do tema tão diferente, nota-se a mesma aspiração na *Musa Polímnia*, de um original de Filisco (século II a.C.): uma massa fechada, que quase nada deixa transparecer do movimento do corpo, mas que se torna leve pela modulação das curvas ascendentes e pelo jogo luminoso do tecido drapeado, espesso e profundo embaixo e mais liso em cima, em superfícies macias impregnadas de luz.

A uma fase muito mais avançada pertence o tão renomado grupo estatutário do *Laocoonte*, obra de Aguesandro, Polidoro e Atenodoro. Encontrado numa escavação de 1506 em Roma, foi um dos modelos do classicismo do Renascimento; mais tarde, no século XVIII, forneceu a Lessing a ocasião de um ensaio famoso que, partindo da crítica do princípio barroco "*ut pictura poesis*", chega a enunciar as premissas de uma crítica de arte baseada nos valores da visão figurativa. Mas não se pode negar a relação (direta ou derivada de uma fonte comum) entre a descrição plástica e a poética que, na *Eneida*, Virgílio dá do mesmo fato. Os escultores do *Laocoonte* trabalharam sobre um tema literário: tentaram reproduzi-lo na escultura, descrevendo a angústia do pai e dos filhos ao serem assaltados por serpentes marinhas e suas imprecações contra os deuses injustos. A escultura já é uma técnica a serviço de uma finalidade retórica e para dar evidência à imagem e

comover o espectador recorre aos mais hábeis expedientes, mesmo se o crescente virtuosismo enfraquece a força plástica da forma.

Pertence igualmente ao âmbito da retórica, no sentido dado ao termo por Aristóteles e seus comentadores, o gosto, principalmente alexandrino, de simular aspectos singulares e curiosos, às vezes até desagradáveis, da realidade natural e social. Aristóteles dizia que se pode imitar as coisas como se gostaria que fossem, como são ou pior do que são: portanto, não é a beleza do modelo, mas o talento do artista que faz a beleza da arte. A mesma civilização que produz imagens de beleza como a *Afrodite de Milo*, a *Afrodite de Cirene* ou a *jovem de Anzio*, produz também o *velho pescador* e a *velha embriagada*. A arte é um modo de interpretar a realidade, e os aspectos da realidade são infinitos, belos e feios, mas todos interessam igualmente ao artista.

A urbanística e a arquitetura helenística

O mundo helenístico é um mundo de movimento, de relações, de trocas: classes sociais não mais diferenciadas por casta ou nascimento, mas por censo e profissões; cultura difundida e especializada; grande desenvolvimento técnico; produção e tráficos intensos. As grandes cidades têm suas próprias características, os próprios monumentos, as próprias escolas artísticas; mas todas se inspiram na fonte clássica comum, todas sentem-se participantes de uma imensa comunidade, feita de estirpes e povos diferentes, um ecúmeno. Ao organismo fechado da *pólis* sucede a cidade como organismo aberto e em desenvolvimento contínuo, freqüentada por estrangeiros que muitas vezes aí se estabelecem: é lugar de produção industrial, empório comercial, centro cultural.

Do ponto de vista urbanístico, a cidade helenística pode parecer, à primeira vista, apenas uma ampliação da cidade clássica: conserva e desenvolve o esquema regular, como um tabuleiro de xadrez, e a distribuição em terraços sobre os declives naturais, que Hipódamo de Mileto, arquiteto do tempo de Temístocles, teorizara como esquema ideal. É significativo que Estrabão atribua justamente a Hipódamo, ainda que não comprovadamente, a fundação e o primeiro traçado de Rodés, uma das mais famosas cidades helenísticas. De fato, a cidade helenística é uma realidade social e edilícia muito diferente da clássica. Visto que a própria natureza não é mais concebida como uma forma constante sob as aparências mutáveis, mas como um variado conjunto de fenômenos, a estrutura urbana, que está sempre em relação com o conceito do espaço natural, é uma estrutura sem normas constantes, em íntima relação com a configuração do solo, com a paisagem, com as condições climáticas. A rede viária em xadrez é de fato um esquema recorrente, mas sua função é principalmente a de tornar possíveis uma distribuição dos espaços e um alinhamento construtivo que permitam visões perspecticas amplas, cenográficas e sempre variadas. Também os "monumentos", os grandes edifícios de interesse público, são calculados em função dessa ordenada paisagem urbana: os fundos das praças, a conclusão de uma longa perspectiva, o centro de um cruzamento de grandes ruas são pontos de referência visíveis em toda a cidade ou por quem chegue por terra ou por mar. Mais do que uma unidade plástica em si mesmo, o edifício é um elemento da arquitetura maior que é a cidade: por isso, são

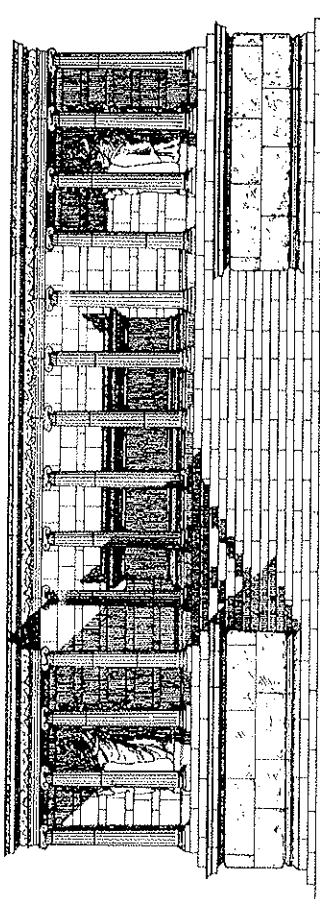
FIG. 50-52

FIG. 46

FIG. 48

FIG. 47

FIG. 49



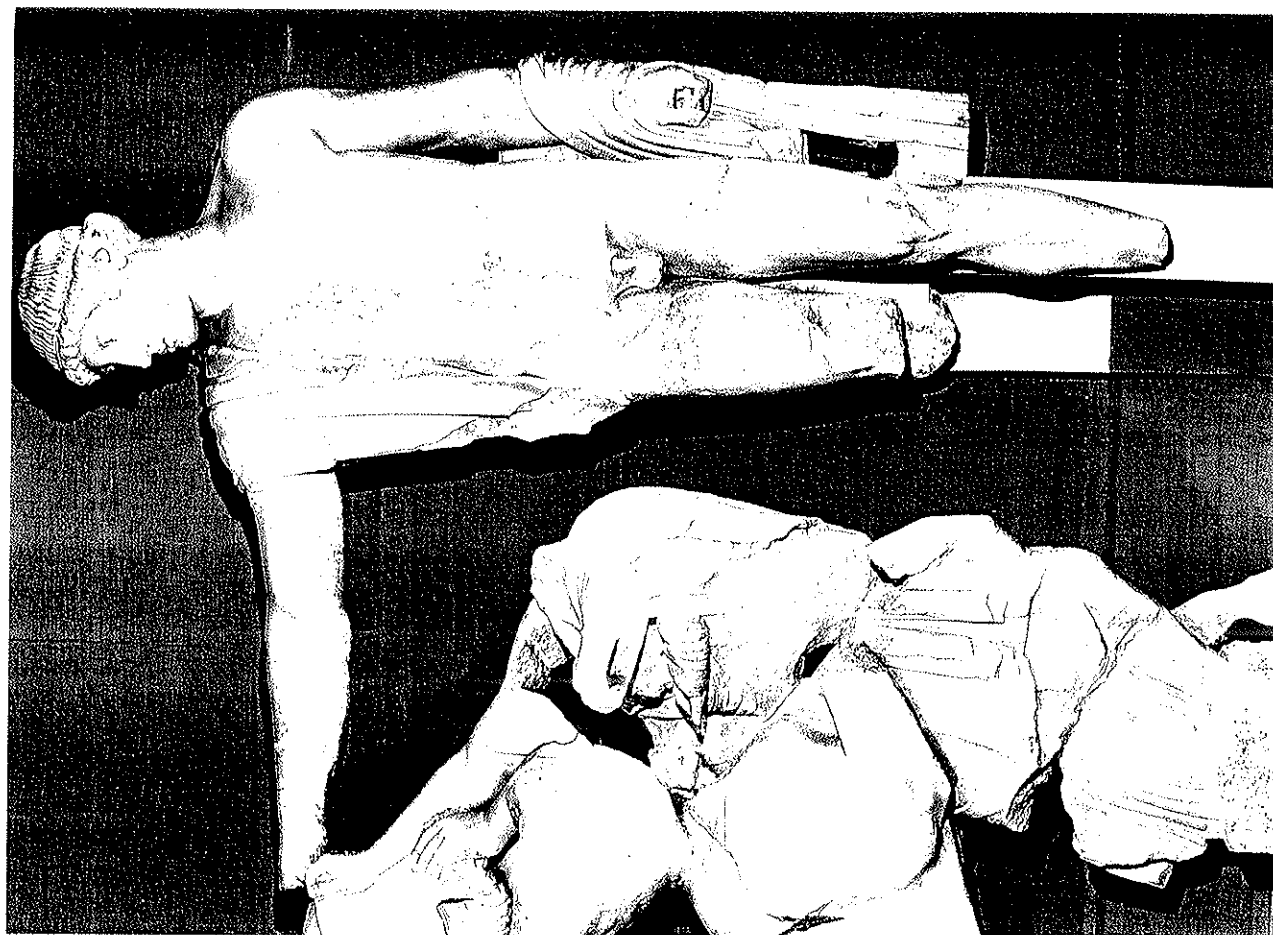
Elevação do altar
de Ártemis em
Magnésia (de
A. von Gerkan).
Século III a.C.

valorizados as fachadas, os pórticos, as escadarias, os propileus, isto é, todos os *tipos* que se prestam a uma boa situação e distribuição perspectica e a uma orgânica articulação dos animados espaços urbanos. A grande invenção helenística é, sem dúvida, o conceito de cidade como paisagem arquitetônica, cenário de muitos aspectos para a movimentação de uma sociedade variada e animada como nunca.

Os elementos basilares da morfologia arquitetônica não se modificam substancialmente: muda radicalmente a maneira de desenvolvê-los e combiná-los, muda a proporção dos edifícios, enfim, muda o próprio conceito da construção, não mais considerada como forma fechada, mas como um organismo aberto. As inovações são mínimas na forma do templo, no qual a relação entre o *peristilo* (o colonato) e o volume fechado da cela torna-se mais livre e atmosférica; mas o templo em si torna-se o elemento de um conjunto mais vasto, formado de praças ou pátios com pórticos, de fileiras de colunas etc. (veja-se o *Artemision de Magnésia*, construído por Hermógenes no século III a.C.). Frequente é o esquema redondo, em geral adotado para templos de pequenas dimensões, quase sempre inseridos num contexto perspectico. Um novo tipo de templo "aberto" é a *ara monumental*, de que o máximo exemplo é o já descrito altar de Pérgamo: mais do que templo, é um lugar ou recinto sagrado, amplamente freqüentado, com a ara sacrificial ao centro. As superfícies externas, com seu amplo desenvolvimento, parecem feitas intencionalmente para expandir a decoração escultórica. Outra forma aberta, de concordância entre o núcleo do edifício e o espaço circunstante, é o *pórtico* (*stoa*), galeria com colunas que na cidade helenística aparece em todos os lugares: no exterior, como recinto de praças e como articulação entre diversos corpos de construção; no interior dos edifícios públicos e privados, como recinto de pátios e ligação interna entre os lados da construção. Um tipo peculiar de pórtico, dito pergameno, consiste em duas ordens sobrepostas, dórica e jônica. Faz parte da tipologia do pórtico e das suas aplicações e variantes a assim chamada *sala hipostila* (Delos, século III a.C.): construção retangular com telhado de dupla inclinação sustentado por colunas, para reuniões de mercadores. Particularmente notável, na era helenística, é a construção de edifícios para espetáculos. Surgem em todas as partes, repetindo com variantes o esquema clássico: as transformações principais ocorrem no formato da cena e da orquestra, em consequência do prevaletimento da nova comédia sobre a tragédia, com a progressiva redução da função do coro e dos seus movimentos e com a transferência de toda a ação ao prosênio. O *aufitzatro*, dedicado principalmente

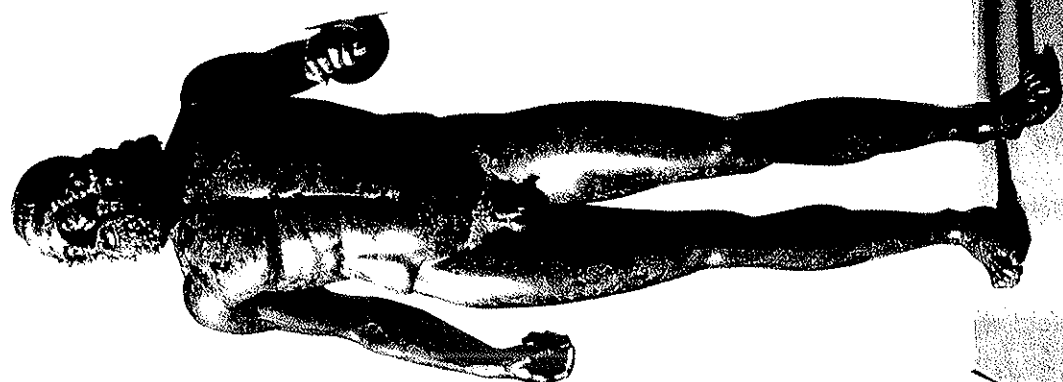


24. Mestre de Olímpia. Luta entre lápitas e centauros (detalhe), do frontão ocidental do templo de Zeus em Olímpia, c. 465 a.C., mármore de Paros, altura 150 cm, Museu Arqueológico de Olímpia.

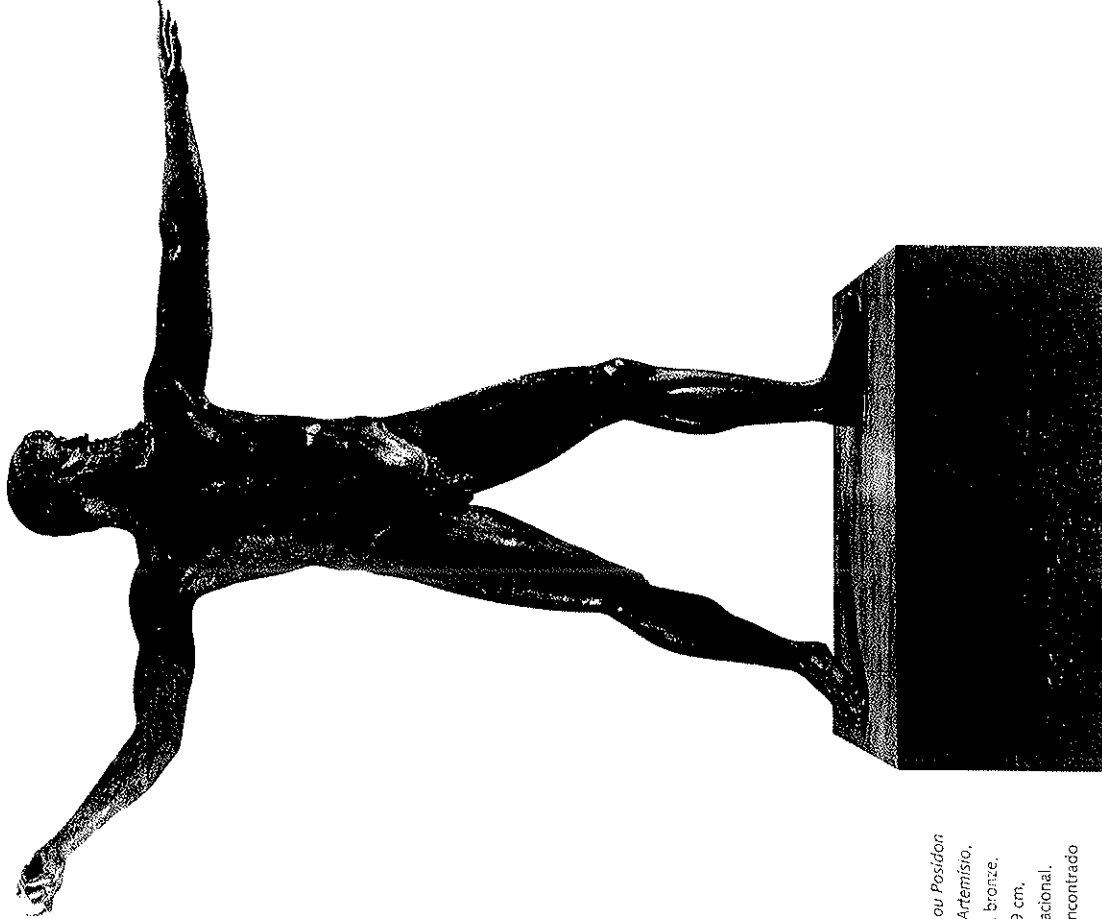
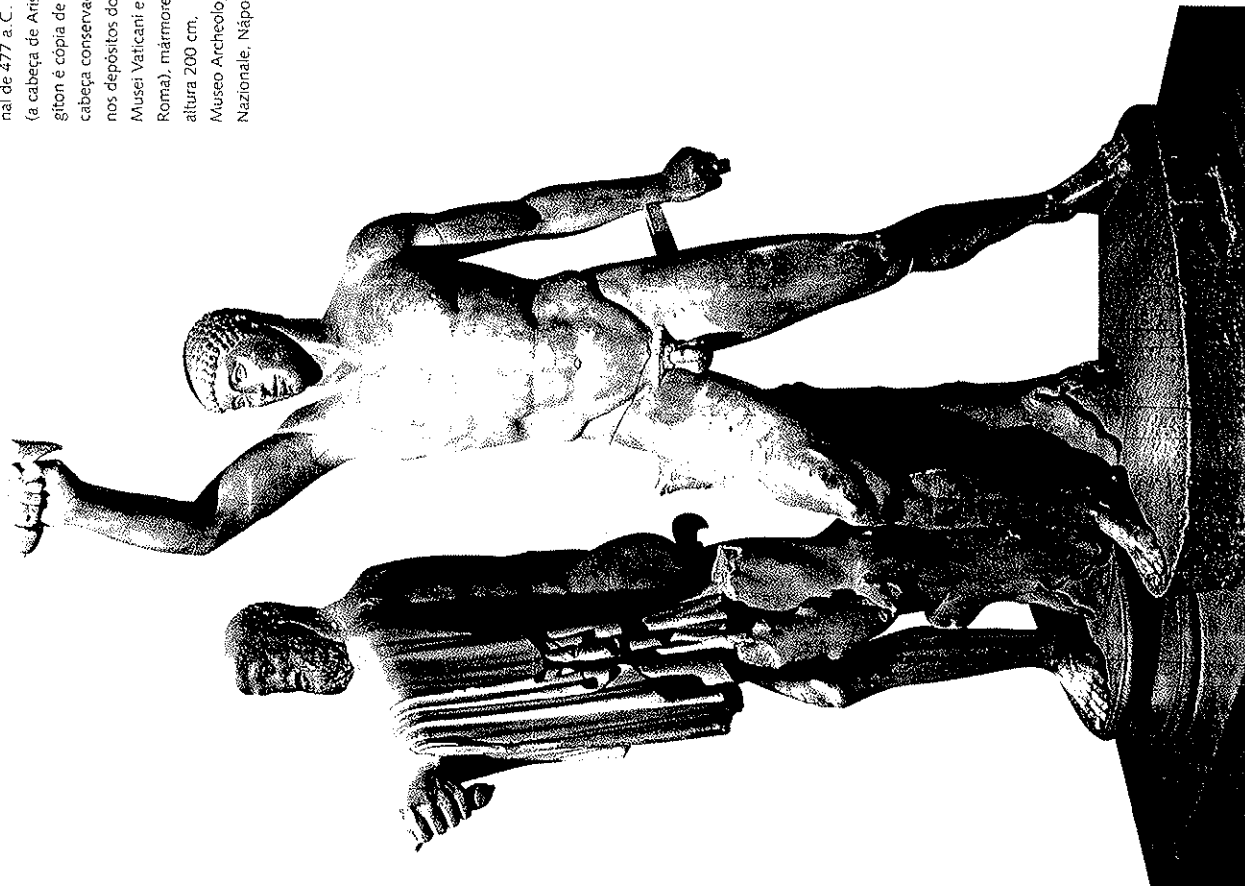


NA PÁGINA AO LADO
25. Mestre de Olimpia, Apolo, do frontão ocidental do templo de Zeus em Olimpia, c. 465 a. C., mármore de Paros, altura 310 cm, Museu Arqueológico de Olimpia.

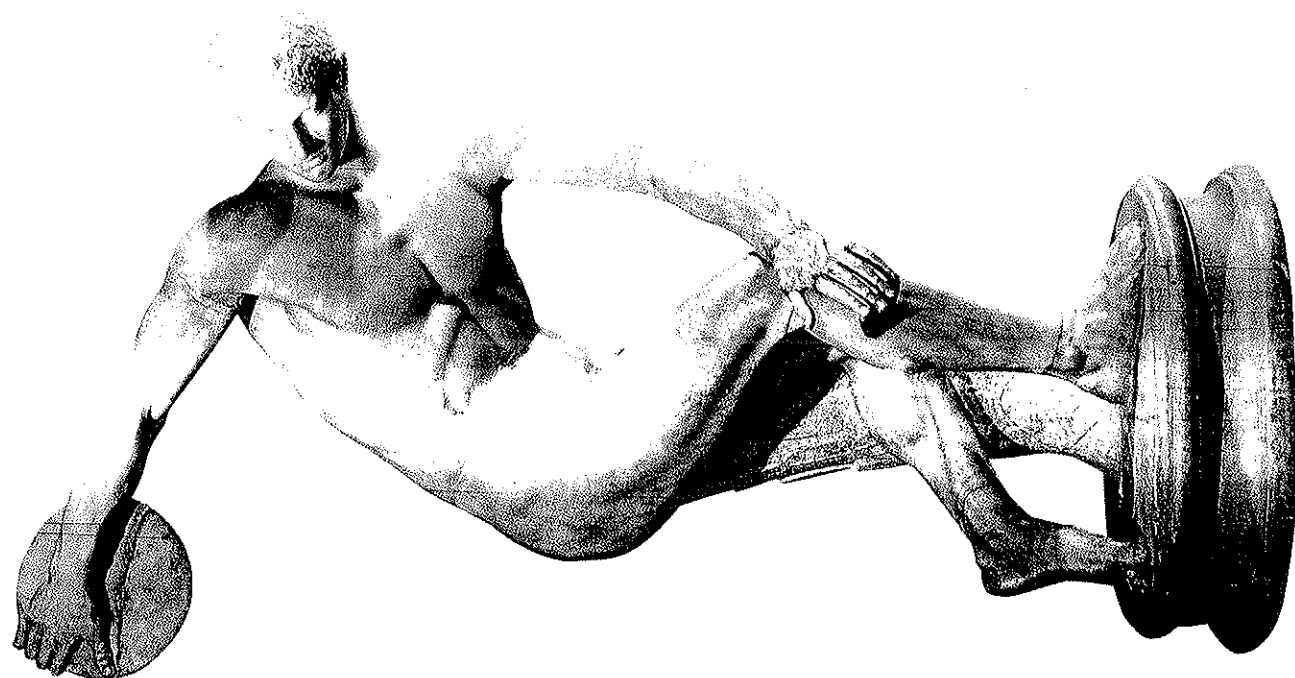
NESTA PÁGINA
26. Estátua A dos chamados Bronzes de Riace, século v a. C., bronze, altura 200 cm, Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria. Encontrada em 1972 no mar Jônico, perto de Riace.



27. Criton e Nesiotes, Armádia e Aris-
tigiton do grupo dos
Tiranícidás; cópia
romana de um origi-
nal de 477 a. C.
(a cabeça de Aristo-
giton é cópia de uma
cabeça conservada
nos depósitos dos
Musei Vaticani em
Roma), mármore,
altura 200 cm,
Museo Archeologico
Nazionale, Nápoles.

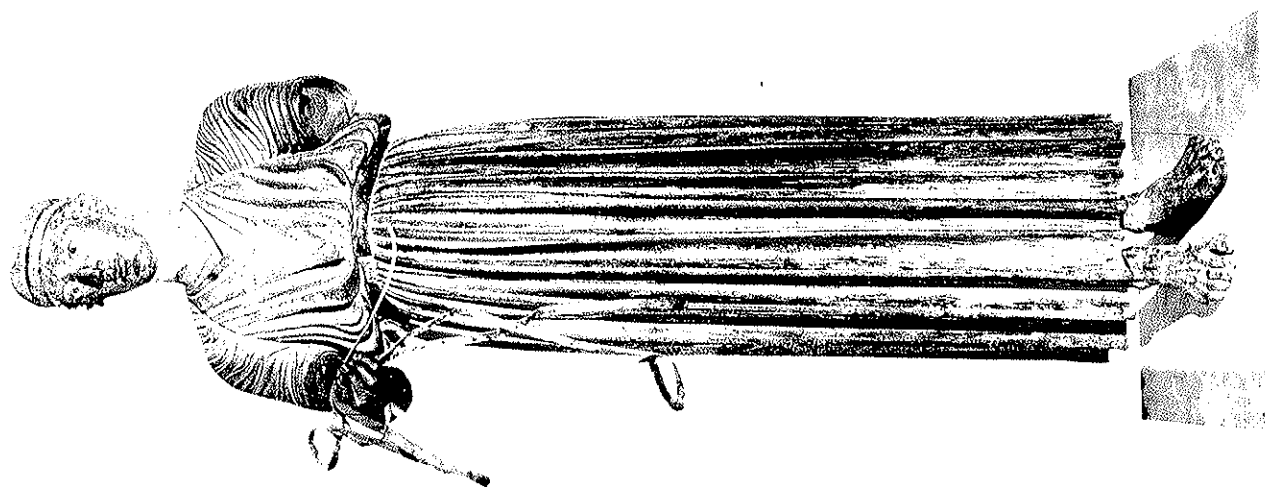


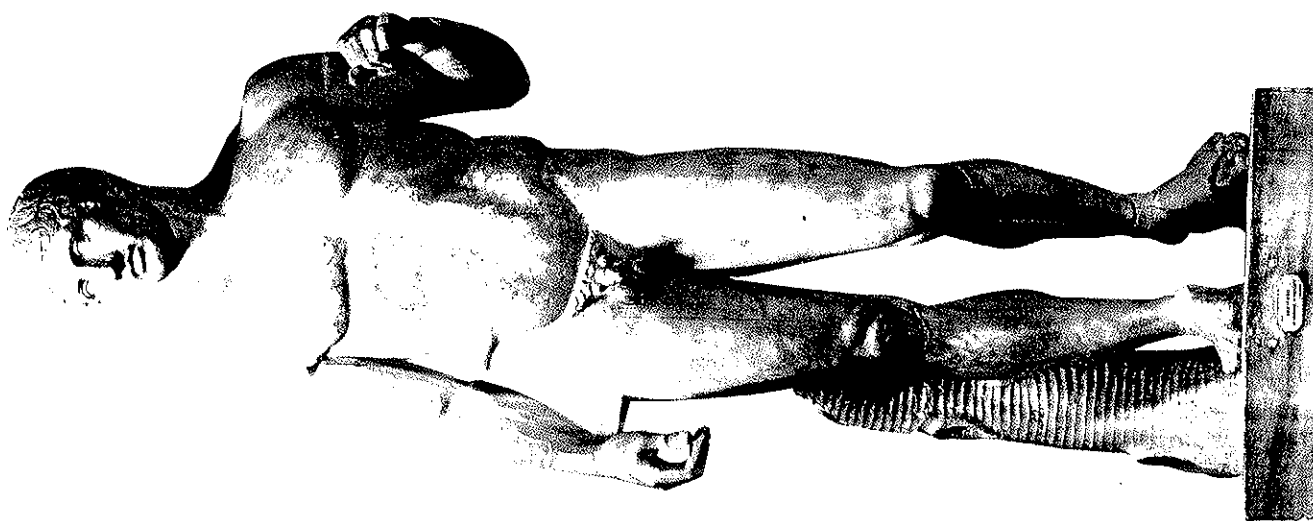
28. Zeus ou Posídon
de Cabo Artemísio,
460 a. C., bronze,
altura 209 cm,
Museu Nacional,
Atenas. Encontrado
em 1926.



29. Sotades, *Auriga*
do grupo votivo de
Polizalos de Cefa,
470 a. C., bronze,
altura 180 cm,
Museu Arqueológico
de Delfos, Encon-
trado em 1896.

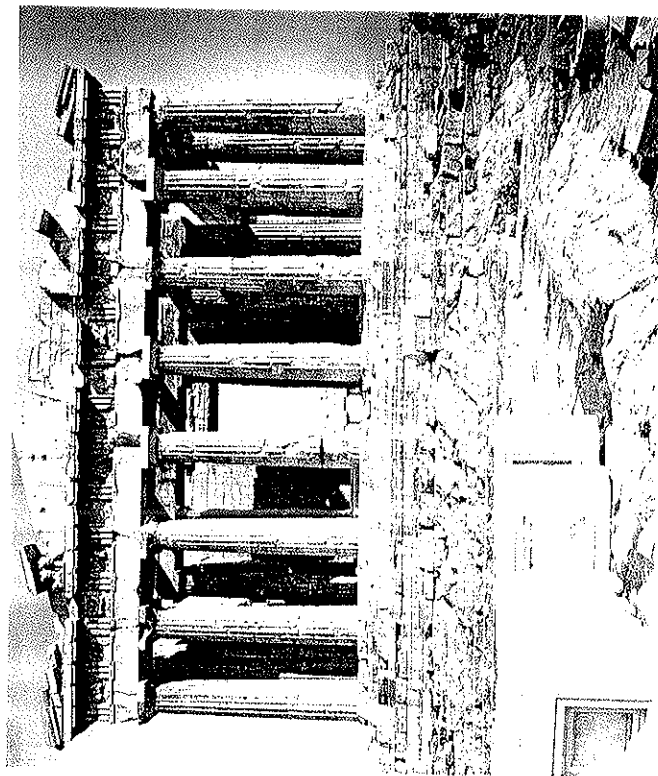
NA PÁGINA AO LADO
30. Miron, *Discó-
bulos*, cópia romana
dita *Lancellotti*, 480-
460 a. C., cópia em
gesso, altura 164 cm,
Museo Nazionale
Romano di Palazzo
Altemps, Roma.





31. Policleto, *Doríforo*, cópia romana de um original em bronze de c. 440 a.C., mármore, altura 197 cm, Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

NA PÁGINA AO LADO
32. *Vista da Acrópole com o Partenon e o Erecteu*, Atenas.
33. *Ictino e Calícrates, Partenon*, iniciado em 448 a.C., 30,38 x 68,50 m, Atenas.



34. Fídias, grupo de Afrodite e Dione, do frontão oriental do Partenon, século v a. C., altura 120 cm, British Museum, Londres.



35. Fídias e auxiliares, grupo de cavaleiros (detalhe), do friso setentrional do Partenon, século v a. C., mármore do Pentélico, altura 106 cm, British Museum, Londres.



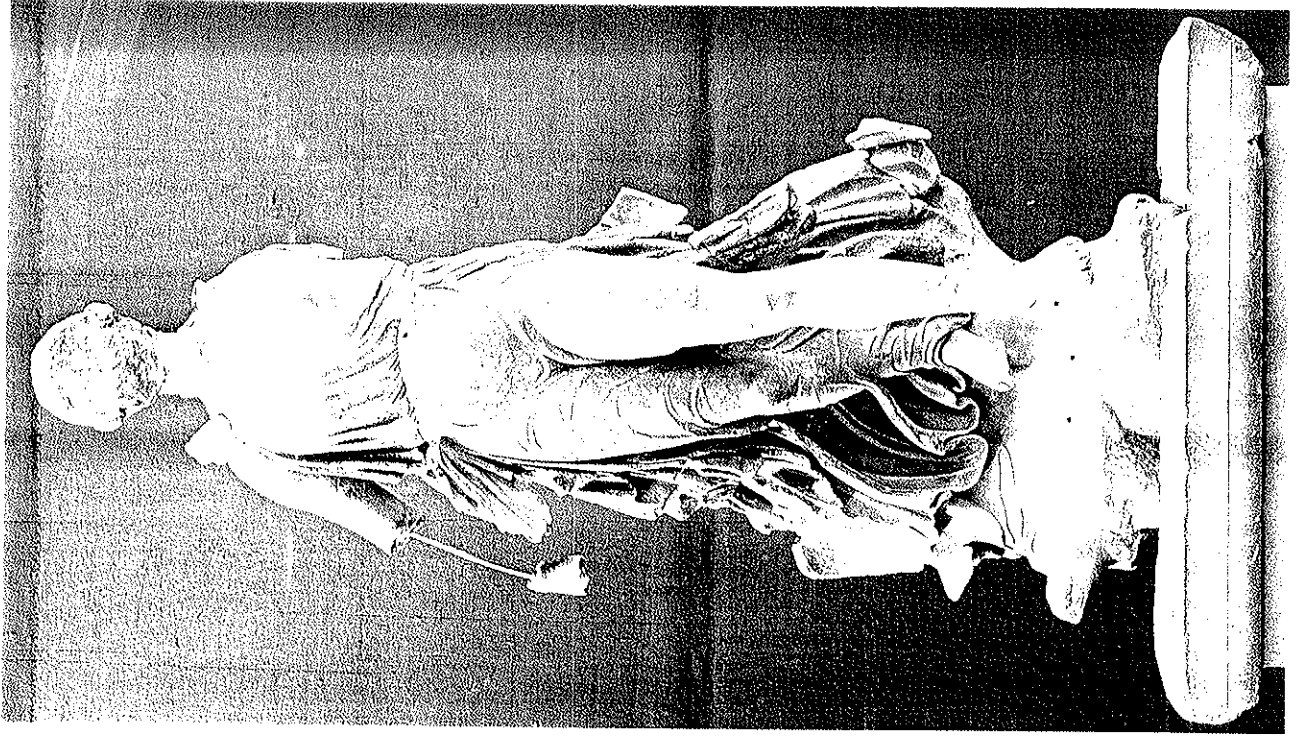
NA PAGINA AO LADO

36. Duas cariátides, detalhe do Erecteu, Acrópole, Atenas.

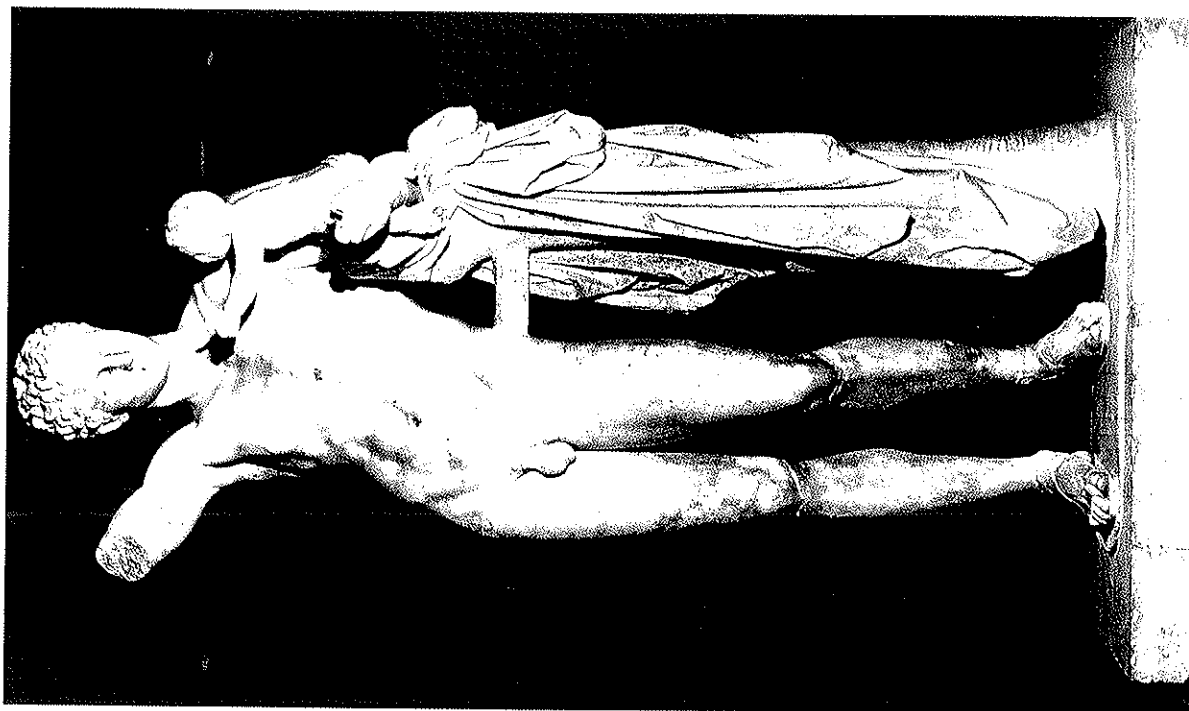




37. Ménade, cópia neo-ática de um original do ciclo atribuído a Calimaco, século v a.C., mármore, altura 143 cm. Museo dei Conservatori, Roma.

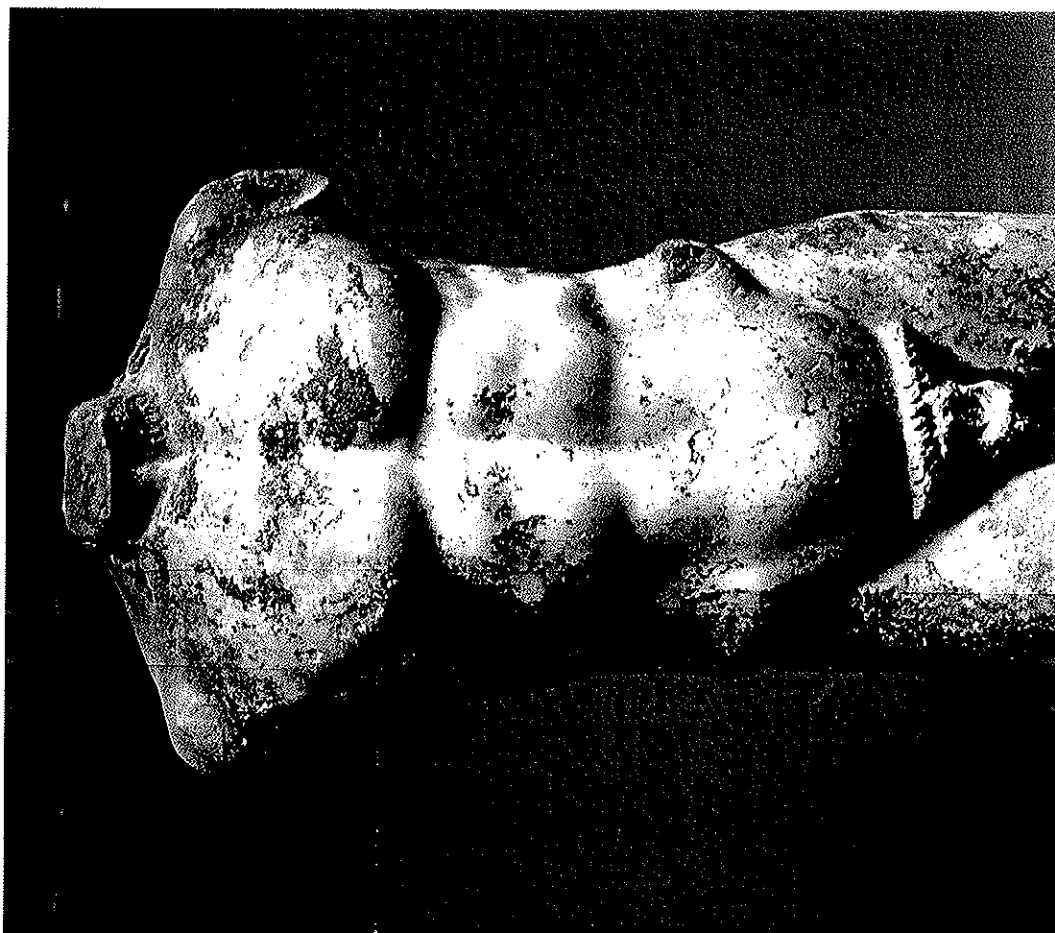


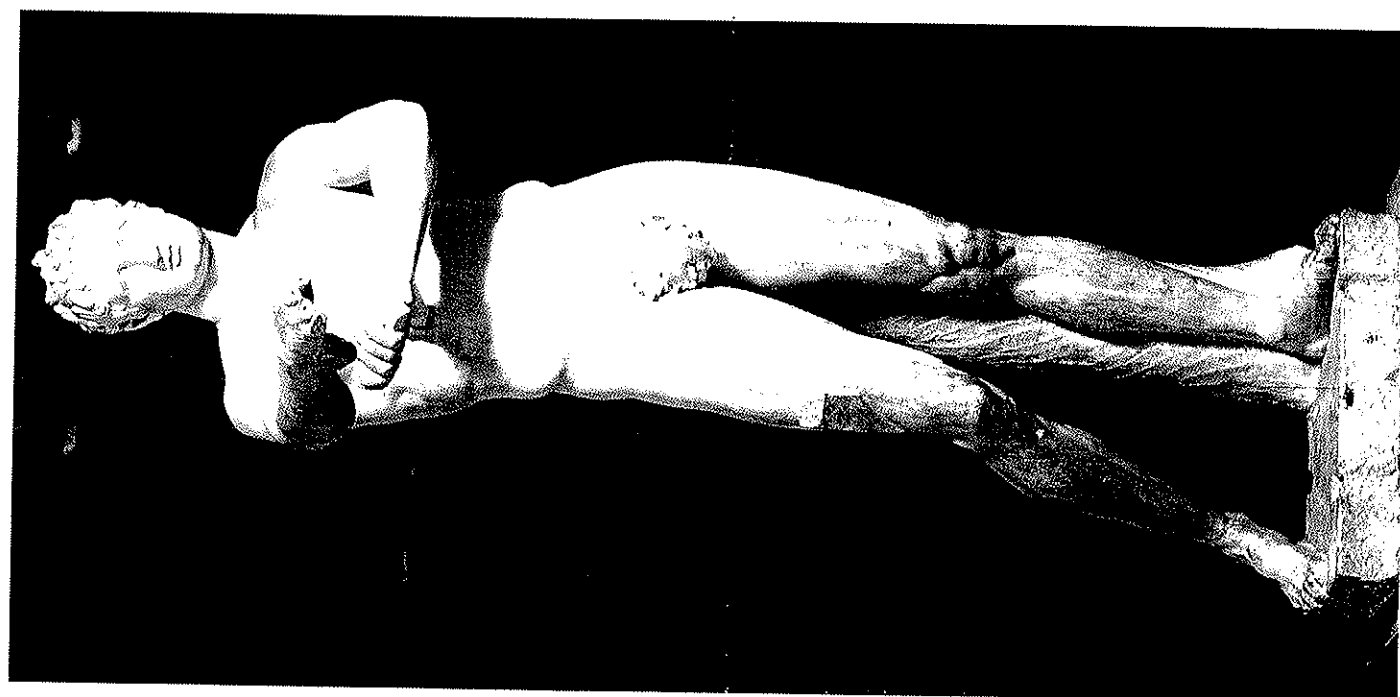
38. Paionos, Nike, c. 425 a.C., mármore, altura com a base 215 cm. Museu Arqueológico de Olimpia. Encontrada em Olimpia em 1875.



NA PÁGINA AO LADO
39. Escopas, *Potos*
acéfalo, cópia romana
de um original da
metade do século IV
a. C., mármore, Musei
Capitolini, Roma.

NESTA PÁGINA
40. Praxiteles, *Her-*
mes e Dionísio, sé-
culo IV a. C., mármo-
re, altura 230 cm.
Museu Arqueológico
de Olímpia. Original
descoberto nas esca-
vações do *heráon*
de Olímpia em 1877.





41. Lisipo, Apoxyomenos, cópia romana de um original de c. 320 a. C., mármore, altura 200 cm, Musei Vaticani, Roma.

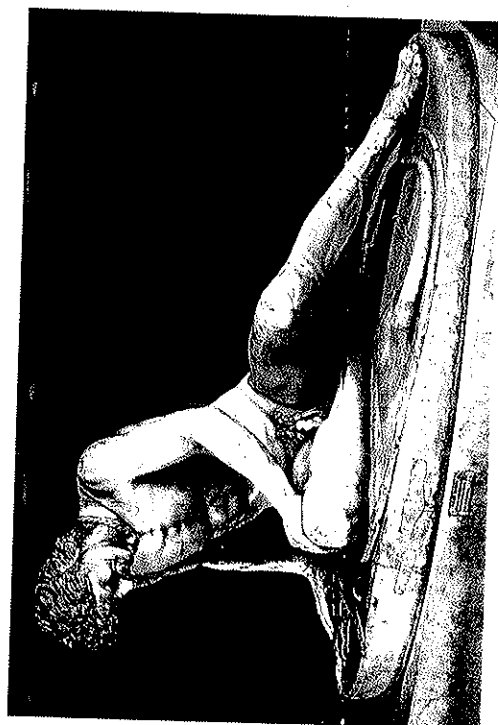
NA PÁGINA AO LADO
42. Sócrates, cópia romana de um original dito "primeiro tipo" de c. 230 a. C., mármore, altura 35 cm, Musei Capitolini, Roma.



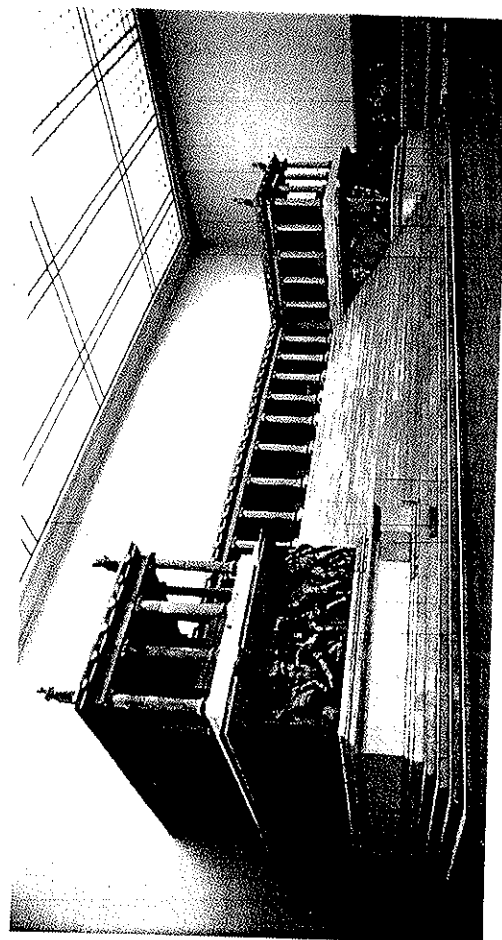
45. Detalhe da
gigantomaquia,
friso norte da ara
de Pérgamo, após
183 a. C., mármore,
altura 230 cm,
Pergamonmuseum,
Berlim.

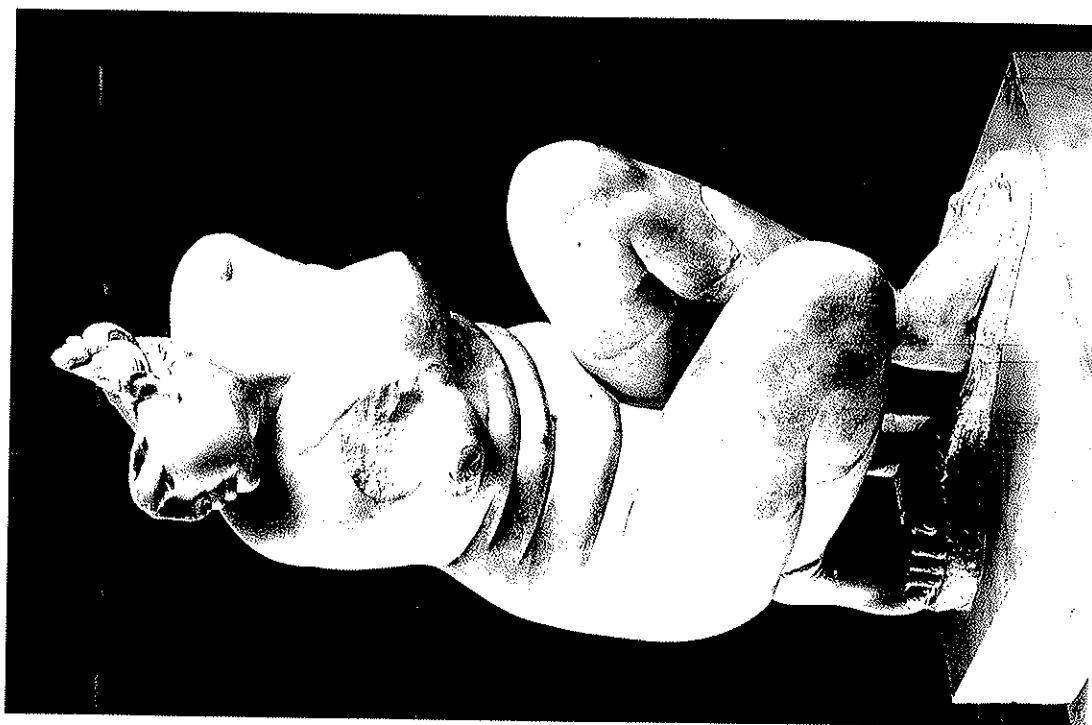


43. Cálatas agonizante, cópia romana de um original em bronze de c. 230 a. C., mármore, altura 73 cm, Musei Capitolini, Roma.



44. Ara de Pérgamo, após 183 a. C., mármore e calcário, 37 x 34 m, Pergamonmuseum, Berlim.





46. Doidalças, *Afro-
dite agachada*, cópia
antiga de um original
grego de c. 250 a. C.,
mármore, altura
106 cm. Museu
Nazionale Romano.

NA PAGINA AO LADO

47. *Nike de Samotrá-
cia*, c. 220-190 a. C.,
mármore, altura
245 cm. Musée du
Louvre, Paris. Encon-
trada em Samotrácia
em 1863.



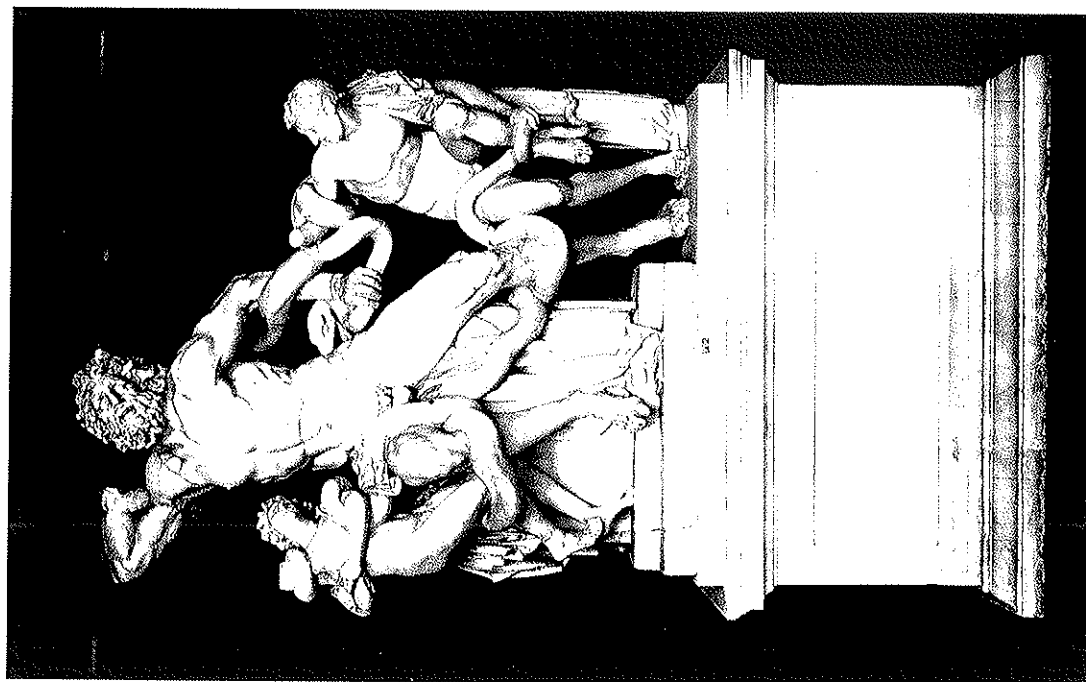


NA PÁGINA AO LADO

48. *Suplicio de Dirce, dito Touro Farnese*, cópia romana provavelmente de um original grego de Apolônio e Taurisco de Trales do final do século II a.C., mármore, altura 370 cm, Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

NESTA PÁGINA

49. Aguesandro, Polídoro, Atenodoro, *Morte de Laocoonte e dos filhos*, século I a.C., mármore, altura 242 cm, Musei Vaticani, Roma. Descoberto em 1506 no palácio de Nero em Roma.

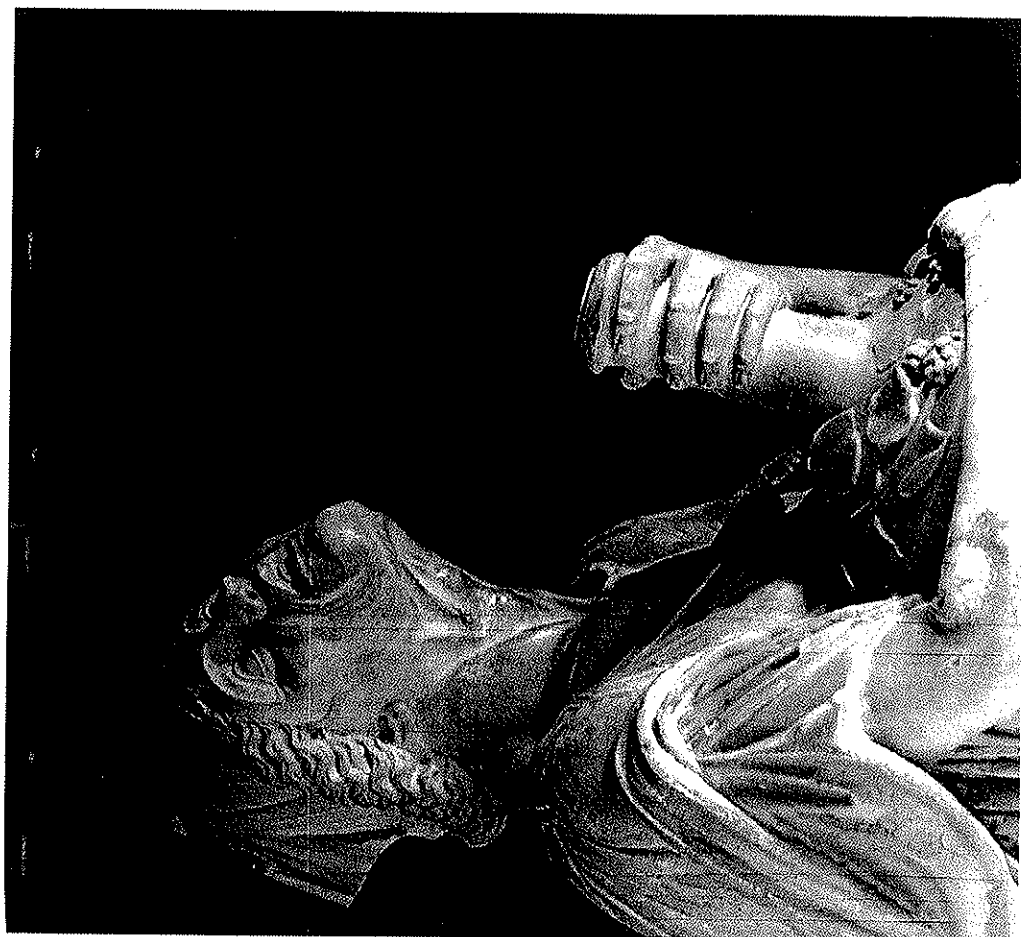




50. *Afrodite de Milo*, final do século II a. C., mármore, altura 204 cm, Musée du Louvre, Paris. Encontrada na ilha de Milo em 1820.

NA PÁGINA AO LADO

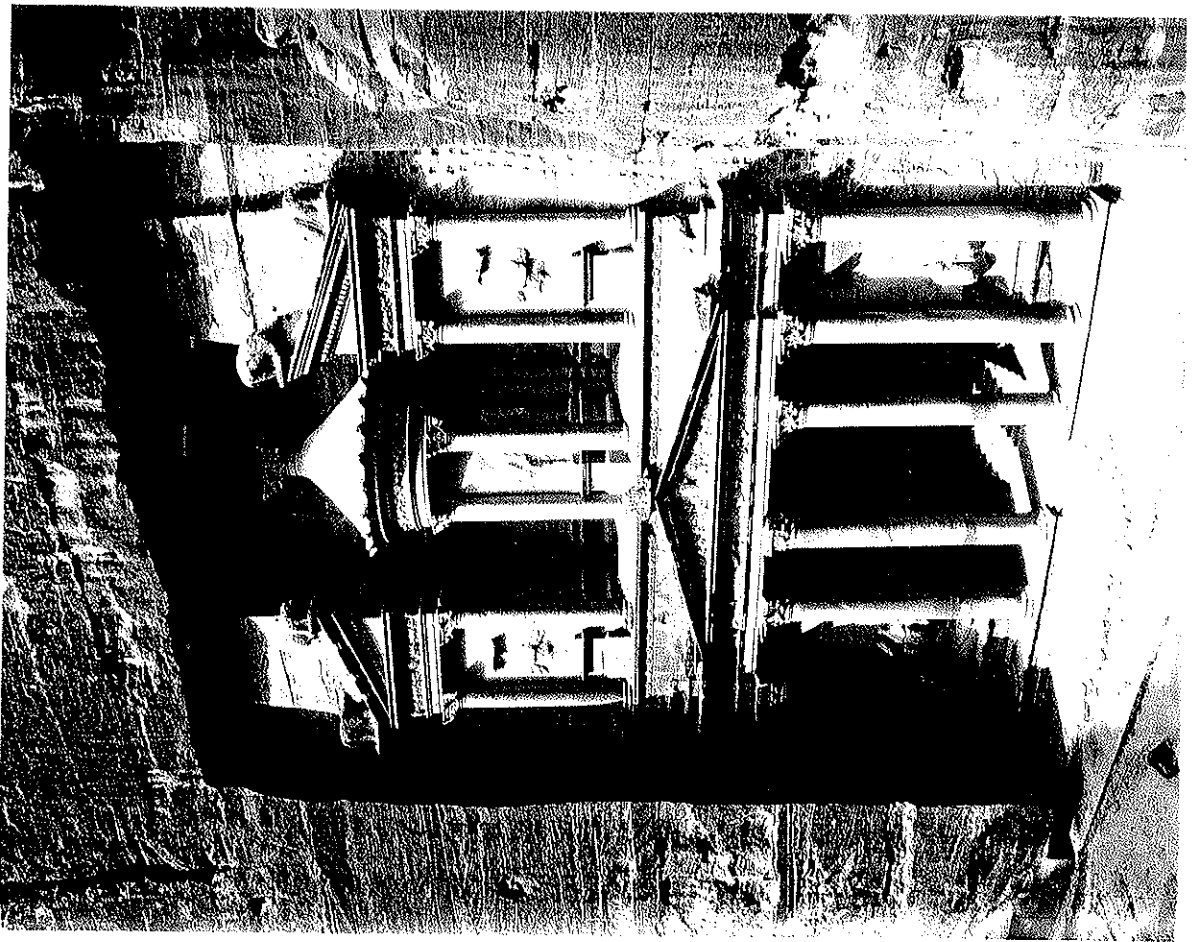
51. *Velha embriagada* (detalhe), cópia romana de um original helenístico de 180 a. C., mármore, altura 92 cm, Musei Capitolini, Roma.

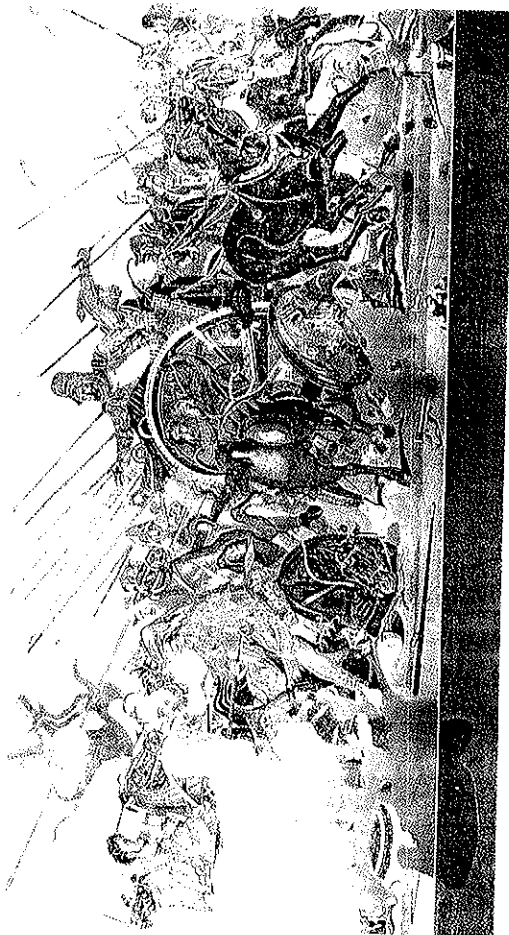


52. Taça Farnese,
c. 175 a. C., camafeu
de sardônica, diâme-
tro 20 cm, Museo
Archeologico Nazio-
nale, Nápoles.

NA PAGINA AO LADO

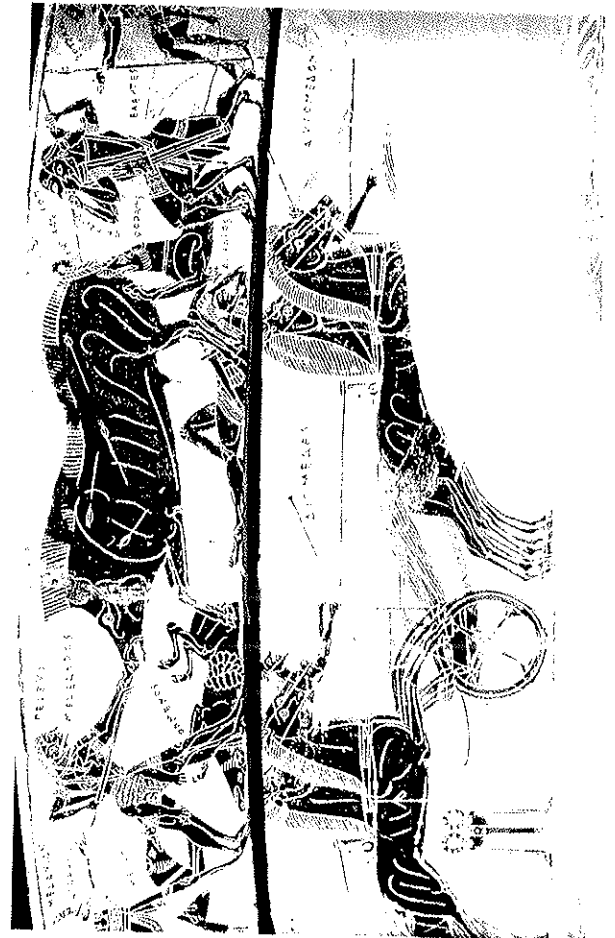
53. Fachada da
tumba rupestre dita
el-Hazne, século II
d. C., Petra, Jordânia.





NA PAGINA AO LADO

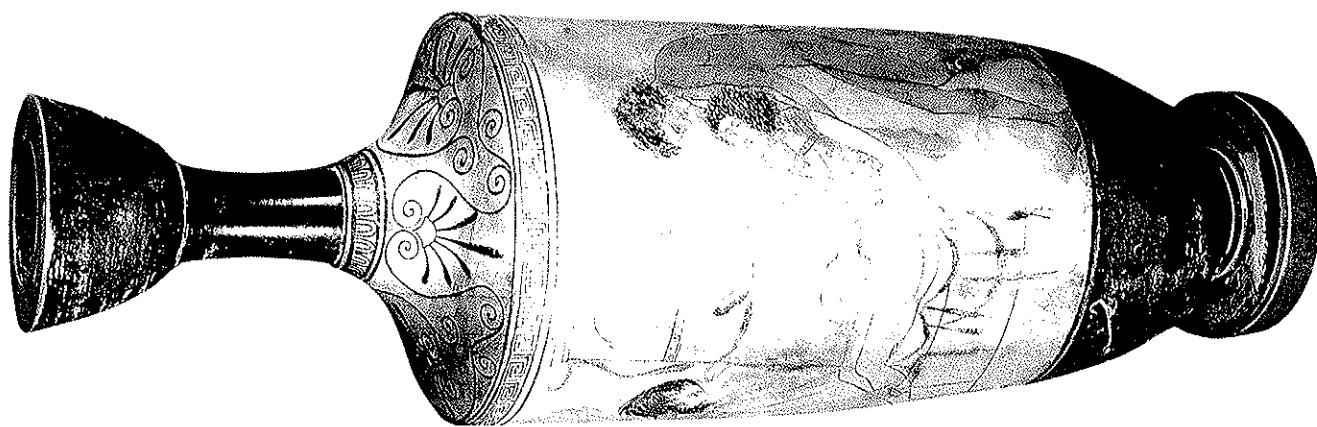
54. *Batalha de Alexandre contra Dario*, proveniente da Casa do Fauno de Pompeia, séculos IV-III a. C., mosaico, 271 x 512 m, Museo Archeologico Nazionale, Nápoles. De uma pintura de Filóxeno de Eféso para o rei Cassandro, 301-297 a. C.



DETA PAGINA

56. *Hidria dita de Populônia*, c. 410 e C., cerâmica preta com figuras vermelhas, altura 47 cm, Museo Archeologico, Florença.

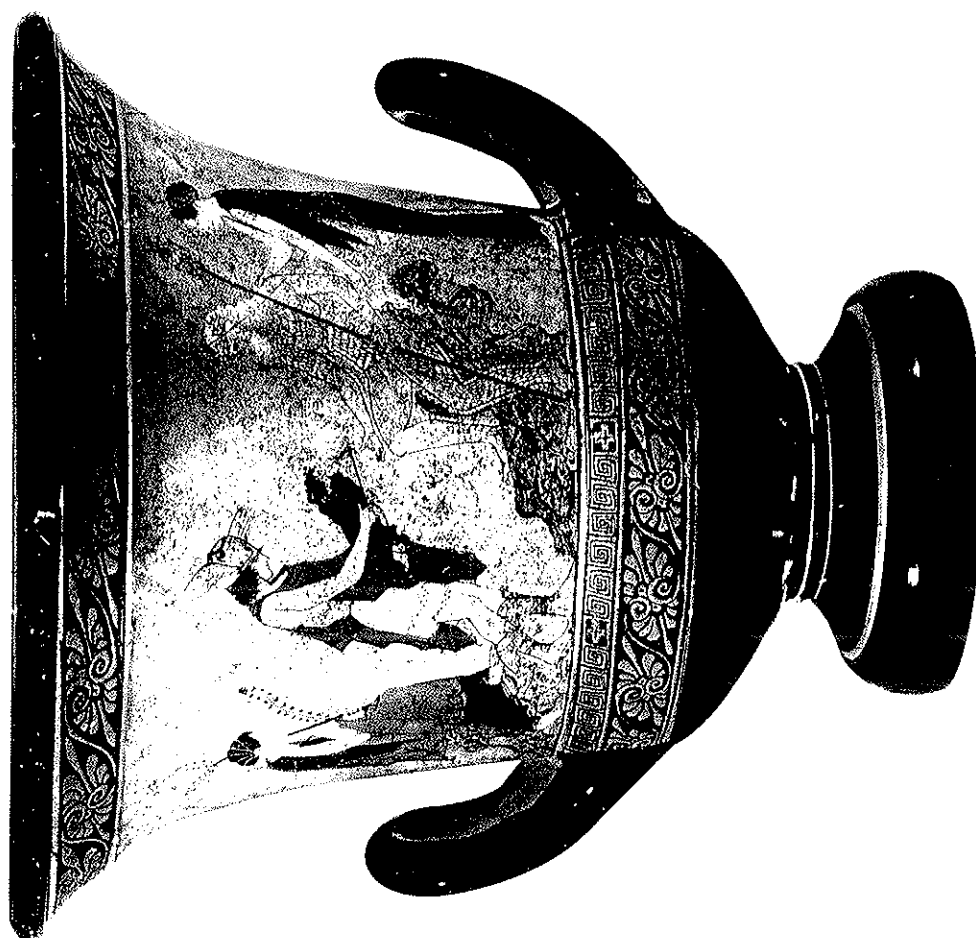




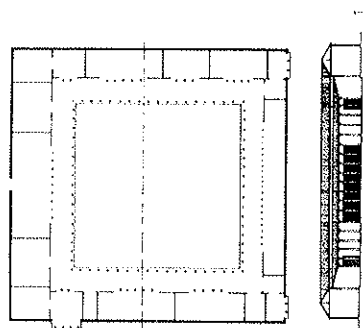
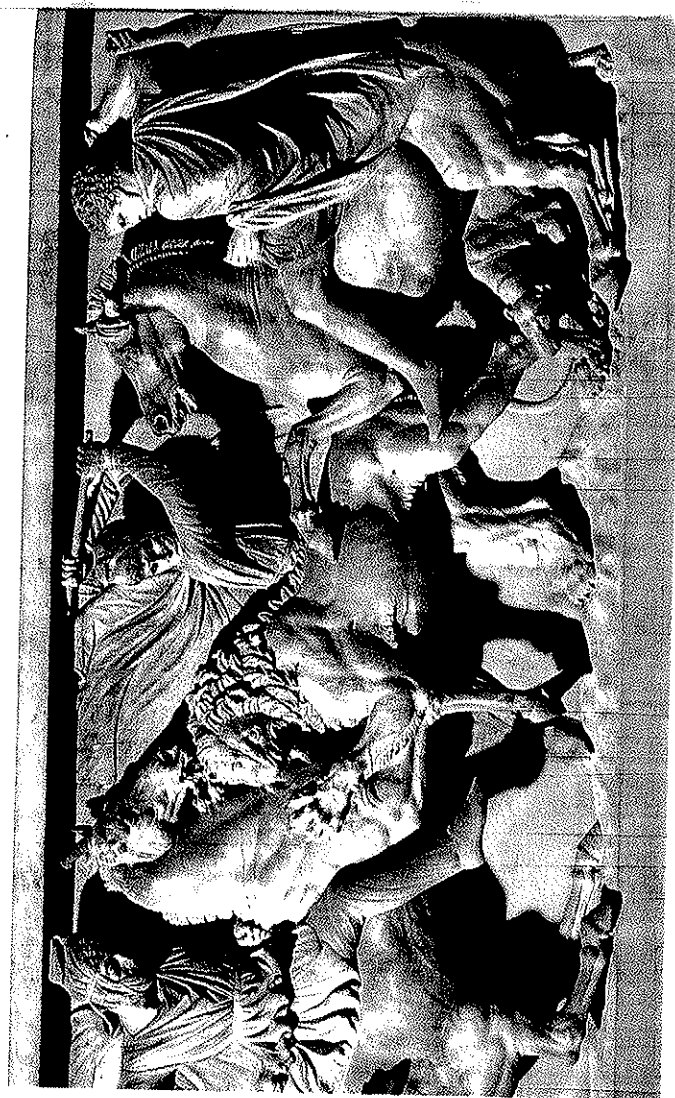
NA PÁGINA AO LADO
57. Cratera ática
 em forma de cálice
 com fundo branco,
 proveniente de Vulci,
 430 a. C., cerâmica,
 altura 35 cm. Musei
 Vaticani, Roma.

NESTA PÁGINA

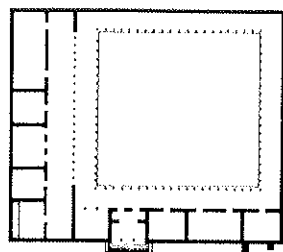
58. Lécito ático com
 fundo branco, prove-
 niente de Ampelokipi
 (Ática), c. 420 a. C.,
 cerâmica, altura
 49 cm. British
 Museum, Londres.



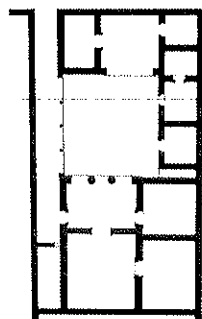
59. Caça ao leão,
detalhe do chamado
sarcófago de Alexan-
dre, proveniente de
Sidônia, 305,
mármore policro-
mado, 58 x 318 cm,
Museu Arqueológico,
Istambul



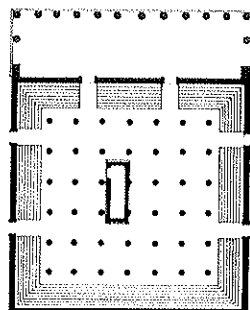
0 30 m



0 30 m



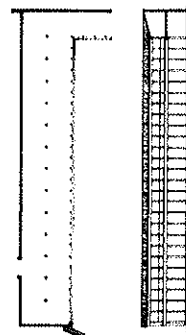
0 10 m



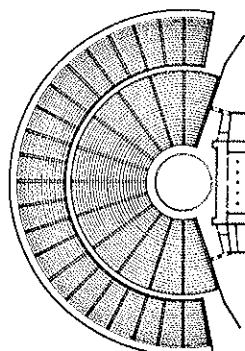
0 30 m



0 10 m

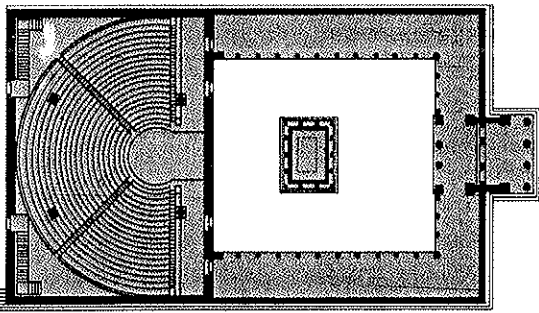


0 30 m



0 40 m

Tipos arquitetônicos gregos: 1. palestra de Olímpia, planta e corte transversal; 2. ginásio de Priene, planta; 3. casa helenística em Priene, planta e corte transversal; 4. sala hipóstila, o Teletério de Iéusis, planta; 5. pórtico pergameno, pórtico setentrional do recinto de Atena Políade, planta e perspectiva; 6. teatro de Epidauro, planta.



Planta do bouleuterion de Mileto, 57 x 36 m.
Século II a.C.

0 20 m N

aos jogos ginásticos, duplica a forma do teatro, que se torna um anel ou uma elipse em torno da área das competições. Associa-se ainda à forma do teatro a do *bouleuterion* (o de Mileto é um exemplo famoso), para as assembleias populares: resulta da inserção de uma escadaria semicircular, como a dos teatros, sobre uma corte quadrangular com pórticos. Podem também ser considerados arquiteturas abertas os *ginásios* e as *paléstras*: o primeiro é um espaço descoberto para exercícios de corrida, lançamento de disco etc.; o segundo, um local fechado para os exercícios de luta e pugilato – muitas vezes os dois tipos são coligados, sendo os ambientes fechados dispostos em torno de um espaço descoberto com pórticos (peristilo). As *termas*, banhos públicos frequentemente conjugados com ambientes para entretenimento e para exercícios esportivos, são raras no ambiente helenístico grego; ao contrário, serão muito comuns em Roma.

A habitação privada tem, na época helenística, um grande desenvolvimento, também dimensional: a casa conserva o tipo tradicional em mégaro, com ambientes distribuídos em volta de um pátio que aos poucos se transforma em peristilo, mas ampliando-se, adornando-se, ligando-se a jardins, torna-se aos poucos distintivo de condição social.

As formas da arquitetura funerária são muito variadas: passa-se do simples cipó de pedra, com uma inscrição e às vezes um pequeno relevo, ao grande mausoléu arquitetônico. Especialmente notáveis são os túmulos escavados no terreno ou na rocha (*hipogeus*) com fachadas monumentais: os *túmulos rupestres de Petra*, na Arábia, são o típico exemplo de uma arquitetura puramente frontal, livre de toda exigência estática e portanto aberta a qualquer possibilidade formal, que pode relacionar-se, de um lado, com a arquitetura da cena teatral (por influência romana) e, do outro, com as arquiteturas pintadas da decoração parietal helenística.

FIG. 53

A pintura grega

Conhecemos a escultura grega por meio de poucos originais e de muitas cópias: da pintura, que os antigos escritores celebram como equivalente e talvez maior que a escultura, temos apenas informações de fontes literárias e os pálidos reflexos iconográficos das figuras pintadas sobre vasos. A função social do pintor na época clássica não era menos importante que a do escultor: grandes quadros com figuras mitológicas ornavam o interior dos edifícios públicos ou eram reunidos e expostos em *pinacotecas* especiais.

O mais antigo dos grandes pintores mencionados pelos escritores é Polignoto de Taso, atuante na metade do século V a.C. Dizem que foi um excelente *ethiographos* (hábil em expressar estados de alma) e que nas suas figuras se adivinhavam as formas do corpo sob as vestes. Reconheceu-se um fraco vestígio de sua pintura em alguns vasos de figuras vermelhas – cujas figuras dependem certamente das *metagalografias* (pinturas de grandes dimensões) – e, de modo particular, numa cratera em que está representado o *massacre dos nióbidos*. Apenas algumas linhas onduladas indicam alusivamente os diversos planos; na realidade, as figuras estão como que suspensas e isoladas sobre a superfície. Faltando qualquer efeito de profundidade e de relevo, a sugestão das formas dos corpos sob as vestes devia ser confiada especialmente à linha, que portanto indicava tanto as partes visíveis como as ocultas. Como somente na imaginação pode ocorrer tal simultaneidade, Polignoto buscava reproduzir diretamente na figura pintada a imagem mental, evitando materializá-la e propondo-se manter sua impalpável substância de imagem.

Assim se explica como apenas a força do seu traçado pudesse exprimir um estado de alma ou um sentimento com uma sobriedade de traços que talvez aproximasse a pintura de Polignoto à escultura do Mestre de Olímpia.

Muito diferente devia ser a pintura de Parrásio, atuante no mesmo período e louvado por Plínio, o Velho (que porém repetia fontes gregas), por ter alcançado a perfeição no contorno dos corpos e por ter dado à pintura as normas da simetria. De fato, acrescenta ele, cada forma “prometia outras formas além delas, tornando evidentes as partes ocultas”. Em outros termos, as linhas de contorno, cada vez mais prementes, definiam na superfície plana a plasticidade dos corpos. Não é pois improvável que a pintura de Parrásio se movesse na mesma direção da escultura de Fídias, com o qual teve certamente contato. A analogia e a relação são tanto mais verossímeis porquanto há todo um grupo de vasos (ditos do “pintor de Aquiles” e “do pintor da Pentésiléia”) que reflete a grandiosidade compositiva e a severidade rítmica da escultura de Fídias.

Zêuxis, talvez Luciano, atuou no fim do século V a.C. Quintiliano o celebra pelo modo com que soube reproduzir os efeitos de luz e de sombra; Luciano, pela genialidade inventiva e a novidade dos temas; Aristóteles, pela beleza ideal de suas figuras, que no entanto considera, quanto à majestade, inferiores às de Parrásio. Não há vestígios da sua pintura nas decorações cerâmicas. Evidentemente, sua pintura, sombreada e compositivamente complexa, não se prestava mais a ser realizada na continuidade gráfica e no plano único da decoração da cerâmica.

O mais renomado entre os pintores gregos foi Apelles, que viveu no século IV a.C. e foi o artista predileto de Alexandre Magno. Os escritores comentam, como imagem da perfeita beleza, uma *Afródite Anadiomenes* e louvam a graça e a variedade

dos movimentos, o colorido animado das suas figuras. Tudo leva a crer que a pintura, bem como a contemporânea escultura de Lisipo, tenha aberto o caminho à vivacíssima e multifôrme cultura pictórica do helenismo.

Todavia, também desta só permaneceram testemunhos indiretos: sobretudo na escultura, que no período helenístico apodera-se certamente da experiência pictórica e, depois, das decorações parietais helenísticas. Já no século IV a.C. começaram a adornar alguns ambientes dos palácios e das casas senhoriais com figuras em mosaico. Trata-se, também nesse caso, de versões artesanais de figuras pictóricas, com uma técnica estável e capaz de produzir vívazes efeitos cromáticos. Uma delas, todavia, encontrada em Herculano, parece descer diretamente de uma "megalografia" do fim do século IV a.C.: trata-se da representação da *batalha de Issos*, entre Alexandre e Dario. O fundo é de uma tonalidade clara, quase branca, uniforme; as cores são também harmonizadas em tons claros, em que prevalecem o ocre e os castanhos. O espaço é sumariamente indicado com a perspectiva das lanças e das espadas caídas no primeiro plano e os ramos de uma árvore desfolhada no fundo. Da esquerda para uma onda crescente da cavalaria de Alexandre; há uma momentânea parada no centro, com o cavalo caído e o outro empinado. Forma-se um breve vórtice vazio, com um rápido escorço do cavalo visto por trás. O movimento das tropas persas ao ataque é sinteticamente indicado pelas lanças inclinadas do fundo; mas com ele contrasta o movimento dos cavalos do carro de Dario, já em fuga. Dá-se portanto uma contração nos tempos da descrição, que nos mostra simultaneamente o ataque, o contra-ataque, a peleja e seu êxito. A essa corresponsa, como vimos, uma contração no desenvolvimento perspectico-espacial: o próprio ritmo do movimento, mais do que com um ritmo apressado de linhas e de massas, é obtido pela fusão e gradação de cores e de tons.

A *pintura em cerâmica* não pode ser considerada uma arte menor, um reflexo artesanal da grande pintura: mesmo sendo em parte ligada a ela no decorrer do século V e na primeira metade do IV a.C., elabora uma experiência estilística e técnica própria e cumpre uma função social própria.

Na produção econômica grega, a cerâmica tem uma importância proeminente: em Atenas, um bairro inteiro, chamado justamente o Cerâmico, era ocupado pelas oficinas e pelas lojas dos oleiros. A vastíssima área mediterrânea em que se encontram vasos gregos prova que a exportação era intensa. O fato de que os pintores e oleiros assinassem freqüentemente seus produtos e que as fontes literárias falem deles com grande respeito demonstra que a cerâmica era colocada em nível de valor apenas inferior ao da pintura e da escultura.

Era diferente, porém, sua destinação social. A obra dos pintores e dos escultores era, em geral, destinada a uma função celebrativa e educativa, como decoração de templos e de edifícios públicos. Mas a produção cerâmica, com seus numerosos tipos e seus diferentes graus de valor, circula em todas as camadas sociais e constitui elemento essencial dos utensílios domésticos. As diversas formas dos vasos estão relacionadas à sua função, mas essas funções são principalmente domésticas. Entre elas, a principal é a de servir para as libações no decorrer dos banquetes, que por sua vez constituíam o ato tipicamente social da vida familiar. A própria libação, que na origem era uma prática religiosa, conserva também no banquete familiar um caráter ritual, que explica o recurso às figuras sagradas nos vasos e nas taças. Também os temas mitológicos, porém, são tratados com leveza, em tom

confidencial e às vezes burlesco, em concordância, justamente, com a função convivial. E decaem muitas vezes a temas profanos, mais próximos da vida cotidiana, como jogos ginásticos e cenas de teatro.

O próprio fato de que as dimensões e as formas dos vasos impõem uma distribuição rítmica das pequenas figuras dá às composições desenhadas um andamento fácil, solto, musical: assim pode-se dizer que, pelo menos em níveis qualitativos mais altos, essas pequenas composições desenhadas constituem, mais do que uma derivação divulgadora, um refinado e autônomo "gênero" pictórico.

No decurso da longa, remota tradição da arte cerâmica, a busca estilística da figuração procede juntamente com a da forma do objeto, ou seja, da curvatura harmônica da superfície, do desenvolvimento do volume nas alças do cabo, do natural desabrochar da forma partindo da base de apoio. As figuras, tanto na distribuição das figuras como em seu movimento gráfico, relacionam-se necessariamente com a forma do objeto; e a essa necessária relação adapta-se também a escolha sempre muito sóbria das cores, que são estendidas em zonas planas, aderentes à superfície.

Nos *vasos de figuras pretas*, que constituem o primeiro tipo da grande produção ática a partir do século VII a.C., as figuras são realizadas com um verniz negro e brilhante sobre o fundo vermelho da terracota; os pormenores são obtidos em grafito, tirando o verniz com uma ponta e deixando a argila descoberta. A pintura aparece plana, linear, nitidamente recortada, com as figuras vistas de perfil.

No fim do século VI a.C. surge um procedimento inverso: recobre-se de verniz preto todo o corpo do vaso, deixando descobertas (*vermelhas*) as figuras; no seu interior desenham-se os pormenores com um pincel embebido do mesmo verniz preto do fundo. Um sinal preto sobre o vermelho impressiona mais do que um sinal vermelho no preto. Além disso, um sinal traçado com um pincel fino é mais macio, mais leve e sensível ao movimento ágil dos dedos do que um sinal inciso com uma ponta. Com esse novo procedimento, mais refinado, cresce a intervenção de desenhistas mais qualificados artisticamente: com maior freqüência, o artista cede o lugar ao artista. E não é raro, como provam as assinaturas, tratar-se de personalidades artísticas bem definidas, como Psiaque, Eutimides, Durides etc.

Ainda mais refinados são os vasos de cerâmica de fundo branco, sobre os quais o artista traça as figuras linearmente, com a ponta do pincel: o contorno, não havendo mais limite entre duas zonas coloridas, torna-se ainda mais sensível, mais livre e capaz de sugerir, mesmo na unidade da superfície, um sutil desenvolvimento plástico.

O desenvolvimento paralelo da grande pintura e da pintura em cerâmica interrompe-se quando a pintura se dirige em busca da representação plástica de movimento e de espaço: a partir da metade do século IV a.C., a decoração da cerâmica não pode mais considerar-se como um ramo complementar da grande pintura e torna-se de fato mera aplicação artesanal de formas artísticas à produção econômica.

FIG. 54

FIG. 55

FIG. 56

FIG. 57, 58