

A ICONOGRAFIA DE SONO E MORTE COM O CORPO DE SARPÉDON NA PINTURA DA CERÂMICA ÁTICA: PROBLEMAS DE DESCRIÇÃO E ANÁLISE*

*José Geraldo Costa Grillo***

Resumo:

Com o intuito de propor uma metodologia para descrever e analisar as imagens pintadas nos vasos gregos, o autor, através de uma revisão historiográfica e de seu próprio estudo, apresenta os problemas relacionados a essa tarefa, tomando como exemplo a iconografia de Sono e Morte com o corpo de Sarpédon na cerâmica ática.

Palavras-chave: vasos gregos; pintura; iconografia; descrição; análise.

1. Introdução

O estudo da pintura na cerâmica grega tem se tornado cada vez mais frequente em nosso meio. Independente da filiação disciplinar do pesquisador (História Antiga, História da Arte Antiga, Arqueologia Clássica ou Estudos Clássicos), antes de interpretar uma ou várias imagens conforme tema com o qual trabalha e questão que investiga, ele deve *descrever* e *analisar* as mesmas. Tarefa fundamental, mas também difícil, pois as imagens pintadas nos vasos gregos oferecem inúmeros problemas a sua realização.

A história da pesquisa sobre a iconografia de Sono e Morte com o corpo de Sarpédon evidenciará essa problemática, que gira em torno da

* Recebido em 30/11/11 e aprovado em 19/01/12.

** Professor de História da Arte Antiga no Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.

*descrição formal e da análise iconográfica.*¹ Quanto à *forma*, as perguntas de fundo colocadas por essas pesquisas são: 1) Como os elementos formais ou motivos (linha, cor, massa, volume, espaço, etc.) contribuem para o efeito visual geral? 2) Qual a composição ou arranjo das partes? 3) A direção do movimento é horizontal, vertical ou diagonal?

No respeito à *iconografia*, suas questões essenciais são: 1) Quem são as figuras representadas? Como podem ser identificadas? 2) Quais os motivos artísticos? 3) Qual é a história?

2. Tradição literária

Como boa parte da identificação desta iconografia depende do conhecimento de sua tradição literária, apresento a cena de *Sono e Morte com o corpo de Sarpédon* como descrita por Homero em sua *Íliada* (HOMERO. *Íliada* XVI. 665-675).

Neste passo, o poeta apresenta a *aristeia* de Pátroclo, na qual ele mata inúmeros troianos e seus aliados (v. 257-277, 278-418). Quando Sarpédon, comandante dos Lícios, vê seus compatriotas sendo subjugados por Pátroclo, ele repreende-os por estarem amedrontados e se porem em fuga, e afirma que ele próprio o enfrentará (v. 419-426). Ao ver Sarpédon, Pátroclo salta de seu carro, e os dois lutam arremetendo-se um contra o outro (v. 427-479). Atingido no peito por um golpe de lança, Sarpédon cai no chão gemendo ainda vivo; em seguida, Pátroclo, pondo-lhe o calcanhar no peito, arranca do corpo a lança “e assim de uma só vez arrancou dele a alma e a ponta da lança” (v.481-505). Sarpédon é, então, despido de sua armadura, e Pátroclo a dá a seus companheiros, os Mirmidões, para levarem-na às naus (v.663-665). Então, Zeus, que do monte Ida a tudo assistia, dirige a palavra a Apolo, seu filho, também ali presente (v. 666), dizendo-lhe:

*Vai tu agora, ó Febo amado, e limpa o negro sangue
de Sarpédon; tira-o do meio dos dardos e depois leva-o
para muito longe. Dá-lhe banho nas correntes do rio
e unge-o com ambrósia; veste-o com roupas imortais.
Entrega-o a dois pressurosos portadores para o levarem,
Sono e Morte, dois irmãos, eles que rapidamente o porão na terra
fértil da ampla Lícia,*

*onde seus irmãos e parentes lhe prestarão honras fúnebres,
com sepultura e estela: pois essa é a honra devida aos mortos.*
(HOMERO. **Ilíada** XVI. 667-675)

Apolo desce do monte e faz tudo exatamente como seu pai lhe ordena: retira o corpo do campo de batalha e, levando-o para longe, banha-o, unge-o e veste-o; por fim, entrega-o aos irmãos gêmeos Sono e Morte, os quais o transportam à Lícia (v.676-683).

3. História da pesquisa

Os primeiros estudos dessa iconografia, ainda que com objetivos diversos, voltaram sua atenção para a questão de sua relação com a tradição literária. Kazimierz Bulas, por exemplo, trata da cena de *Sono e Morte com o corpo de um guerreiro* entre as *composições de gênero heroicizadas*, isto é, as cenas adaptadas às situações que o pintor deduziu do relato da epopeia. A partir da cratera do Pintor de Eucarides (cf. Cat. n. 9),² coloca os problemas de interpretação dessa cena. Primeiramente, a dificuldade da identificação do guerreiro morto. Segundo ele, Karl Robert, por um lado, apoiando-se no fato de a cena *Sono e Morte com o corpo de um guerreiro* ser atestada na poesia (cf. **Ilíada** XVI. 681-683) e o transportado ser Sarpédon, afirma que, certamente, o Pintor de Eucarides representou essa cena; mas que Heinrich von Brunn, por outro, considera o morto como Mêmnon, apoiando-se no cálice do Pintor de Nicóstenes (cf. Cat. n. 3), no qual dois hoplitas alados carregam um homem nu na presença de Íris e de uma outra mulher, que é, provavelmente, Eos. Bulas considera que von Brunn tem razão para esse vaso; porém, no que concerne aos outros em que esses detalhes não estão presentes, como na cratera do Pintor de Eucarides e na do Pintor de Diósfos (cf. Cat. n. 5), entende não poder ser resolvida a dúvida entre Sarpédon e Mêmnon (BULAS, 1929, p. 48-9).

Em seguida, Bulas aborda a questão da *origem* e da *evolução* dessa composição. Esse esquema provém do grupo dos *guerreiros carregando o corpo de seu companheiro*, com um *éidolon* planando acima dele, como na ânfora do Pintor de Diósfos (cf. Cat. n. 6). A segunda etapa da evolução é representada na ânfora do mesmo pintor (cf. Cat. n. 5), em que os dois guerreiros receberam *asas*. Por fim, há o lécito do Pintor de Atena (cf. Cat. n. 10), no qual dois guerreiros alados *levantam* um cadáver.³ Para Bulas,

não é possível nomear o guerreiro morto; todavia, é esse esquema, tirado da mitologia, que será adotado para as cenas da vida cotidiana (BULAS, 1929, p.49).

Knud Friis Johansen, com o propósito específico de verificar o impacto dos poemas na arte grega arcaica, retoma e desenvolve a ideia de Bulas, tratando a cena de “Sono e Morte” na categoria das composições ou representações particulares que têm sido relacionadas com a **Iliada**, mas que ele considera inseguras ou pouco confiáveis.⁴ Para ele, a cena representada nesses vasos é a de *Sono e Morte com o corpo de Mêmnon*, e não a de Sarpédon. Se, por um lado, não tem dúvidas de serem os dois demônios alados *Sono e Morte*, e um *guerreiro* o morto carregado por eles – uma vez que, no primeiro caso, Sono é designado por inscrição no vaso do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9) e, no segundo, um *éidolon armado* flutua sobre o guerreiro na ânfora do Pintor de Diósfos (Cat. n. 5) e uma *armadura* está posta atrás dele no lécito do Pintor de Atena (Cat. n. 10) –, por outro lado, entende tudo estar a favor de Mêmnon: primeiramente, não há inscrições designando o guerreiro morto em nenhum vaso; em segundo lugar, diferentemente do descrito no canto XVI da **Iliada**, o guerreiro está *nu* em todos os casos e, no lugar de Apolo, aparecem outras divindades, como Íris no cálice do Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3) e Hermes no cálice do Grupo de Hémon (Cat. n. 11); em terceiro lugar, há indícios, já apontados pelas pesquisas anteriores, de ser Mêmnon e não Sarpédon o guerreiro representado em alguns casos; e, finalmente, não há diferenças de significado nessas representações, implicando ser Mêmnon o guerreiro representado nas demais (JOHANSEN, 1967, p. 255-6).⁵

A partir da cratera do pintor Eufrônio, no Museu Metropolitano de Nova Iorque (Cat. n. 2), Dietrich von Bothmer realiza uma abordagem diferente. Tomando-a como a “obra-prima” de Eufrônio, afirma ser ela mais importante para a compreensão da cena de Sarpédon do que para estabelecer a grandiosidade do pintor. Apoiado em questões de cronologia e de inventividade artística, propõe-se a demonstrar os princípios iconográficos na representação de Sarpédon. Primeiramente, coloca a questão de como melhor reconciliar tradição literária e imagem pictórica. Diante de uma antiga tradição nos estudos clássicos, em que filólogos e historiadores utilizam as imagens vasculares para “ilustrar graficamente” o que só podiam “imaginar” da tradição literária, ele julga ser ilusório pensar terem trabalhado os pintores como ilustradores, isto é, com um texto na mão, vertendo

em imagem aquilo que o poeta compôs para ser ouvido. Para ele, os pintores provavelmente conheciam Homero de memória e, quando se propunham a pintar um vaso caracterizando Sarpédon, não tinham um dicionário de mitologia para consultar, mas poderiam, conversando com seus colegas, refrescar a memória (VON BOTHMER, 1981, p. 64-5).

Apresenta, em seguida, as raras representações iconográficas de Sarpédon anteriores a Eufrônio, nas quais o herói aparece em três situações: como personagem secundário no duelo entre Aquiles e Heitor; na *aristeia* de Pátroclo, que culmina com sua morte; e na cena da luta pelo seu corpo.⁶ Von Bothmer resgata essas cenas com o objetivo de destacar a inovação de Eufrônio em relação à iconografia de Sarpédon, pois o pintor foi o primeiro a retratar um *momento posterior* – o da *remoção de seu corpo* – conforme descrito por Homero (*Ilíada* XVI. 666-683).⁷ Assim, a cratera de Nova Iorque permite afirmar ter sido Eufrônio o primeiro a representar o *esquema* que mostra Sono e Morte um de frente para o outro, com o corpo de Sarpédon entre eles. Analisando os pormenores da composição, von Bothmer conclui que Sono e Morte estão *partindo* com o corpo de Sarpédon em direção à Lícia, sua terra natal. Os dois *guerreiros*, que flanqueiam o grupo central, indicam o *contexto troiano*; porém, não se trata do *levantamento* do corpo, e sim de seu *transporte*, denunciado pela direção diagonal de *Hermes* e do *fluxo de sangue* no corpo de Sarpédon, indicativo do *movimento à direita* (VON BOTHMER, 1981, p. 67-71).⁸

Feito isso, ele procura precisar, em cada composição, o momento representado: se a *partida* do campo de batalha ou *chegada* à Lícia, se Sono e Morte estão *levantando* o corpo de Sarpédon ou *depositando-o*. Primeiramente, a obra do Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3). Como na composição de Eufrônio, Sono e Morte estão frente a frente, com o corpo de Sarpédon entre eles, mas há algumas diferenças nos detalhes. O grupo central é flanqueado por duas *mulheres*, no lugar dos dois hoplitas. A da esquerda tem um *caduceu* e deve ser identificada com *Íris*; a da direita deve ser sua *mãe* ou sua *esposa*, e não *Eos*, como já foi proposto, pois, nesse caso, ela deveria ser *alada*.⁹ A *postura* e o *gesto* dessa mulher indicam estar ela dando “instruções” ao grupo central. Trata-se, portanto, não do levantamento do corpo, mas de sua *deposição*, e o local é o *lar*, no qual o morto vai receber os ritos funerários. Assim, a mudança de direção para a esquerda é intencional, como se o pintor quisesse indicar uma *chegada*, ao invés de uma partida (VON BOTHMER, 1981, p.71-3).

Do mesmo modo, compara com Eufrônio as obras do Pintor de Eucárides (Cat. n° 9) e as do Pintor de Diósfos (Cat. n 5 e 6). Na primeira, a *posição* de Sono, *ajoelhado*, indica que estão *depositando* o corpo de Sarpédon. Nas outras duas, as *posturas* de Sono e Morte não permitem determinar se estão levantando ou depositando o corpo. Entretanto, há, nos três casos, o *éidolon* de Sarpédon flutuado sobre seu corpo. Nos dois primeiros casos, ele movimenta-se *para baixo* e, no último, *para cima*. Como no primeiro é certo tratar-se de uma deposição, ele acha provável que o movimento para baixo indique a *deposição* e, para cima, o *levantamento* (VON BOTHMER, 1981, p.73-5). Ele menciona, ainda, a obra Maneira do Pintor do Dino (Cat. n° 14) como uma deposição (VON BOTHMER, 1981, p.78).¹⁰

A interpretação de Dietrich von Bothmer tornou-se muito influente, e boa parte dos estudos posteriores continuou instigada por suas propostas. A pesquisa mais abrangente, nesse sentido, é a de Efthymia Mintsi, que analisa uma série de dez vasos, com dois objetivos: precisar o momento representado em cada caso e determinar se o transportado é Sarpédon ou Mêmnon.¹¹

As cenas de *Sono e Morte carregando um corpo* podem evocar dois momentos, a *partida* ou a *chegada*; na partida, Sono e Morte estão *levantando* o corpo; na chegada, eles o estão *depositando*. Nesse sentido, há certos elementos iconográficos que permitem definir com precisão cada um desses momentos (MINTSI, 1991, p.12-6).

Inicialmente, há dois elementos relacionados ao corpo do morto: o *sangue* e a *veste divina*, os quais indicam o contexto do campo de batalha em Troia. Nos dois vasos do pintor Eufrônio (Cat. n 1 e 2) e no lécito do Pintor de Atena (Cat. n. 12), o corpo do morto apresenta ferimentos recentes, dos quais flui ainda o sangue. Quanto a isso, Mintsi ressalta que a representação do morto sangrando contraria tanto a tradição homérica quanto a realidade anatômica. No primeiro caso, porque, em Homero, antes de entregar Sarpédon a Sono e Morte, Apolo o lavou e o vestiu com roupas divinas (*Íliada* XVI. 667-669) e, no segundo, pelo fato de não ser mais possível fluir o sangue de um cadáver. No entanto, entende não ignorarem Eufrônio nem Homero as leis da natureza; pelo contrário, o pintor, ao representar o fluxo de sangue, visa dar um aspecto mais dramático à cena, indicando, assim, o fato de ter o herói acabado de morrer no campo de batalha. Desse modo, ela afirma, com certeza, terem os pintores escolhido representar o momento logo após a morte do guerreiro, para indicar tratar-se de uma cena

de partida. O mesmo se passa no cálice de Eufrônio (Cat. n. 1), pois, apesar de Sono e Morte estarem vestidos de maneira idêntica, Sono traz sobre o ombro uma espécie de *manto*, um elemento que autoriza supor tratar-se do lençol destinado a cobrir o corpo de Sarpédon. O herói já está morto, mas ainda não recebeu seu lençol, o que implica passar-se a cena em Troia, com Sono e Morte iniciando a partida para a Lícia.

Depois, há os *outros personagens*, que permitem também melhor situar os momentos da ação. Por um lado, nos dois vasos de Eufrônio (Cat. n 1 e 2), a presença de *guerreiros* simboliza a guerra na qual Sarpédon sucumbiu, ou seja, o contexto do campo de batalha. No primeiro, um hoplita encabeça o cortejo e, no segundo, dois outros assistem imóveis à cena. O cortejo já está a caminho: é a primeira etapa do retorno, a partida. Por outro lado, no cálice do Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3), a presença de duas *mulheres* sugere tratar-se da *chegada*. A primeira, segurando um caduceu, é Íris e a segunda, com a mão no peito, em um gesto de dor, deve ser a mãe ou esposa do morto, que o recebe em casa. Troia e as atrocidades dos combates já ficaram para trás, e os ferimentos mortais que provocaram a morte do guerreiro não são mais aparentes, pois não sangram mais.

Finalmente, em alguns vasos do início do século V a.C., aparece um elemento novo: o *eidolon* do morto. Trata-se de uma pequena figura, frequentemente armada, voando sobre o morto, um símbolo de sua alma no momento em que deixa o corpo. Mintsi leva em conta a hipótese de von Bothmer, segundo a qual o *eidolon* sobe ou desce seguindo a direção do morto, a indicar a partida, quando voa para cima, e a chegada, quando voa para baixo. A direção do *eidolon* informa, portanto, o momento e, conseqüentemente, o lugar onde se passa a ação. Sobre a cratera do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9), acha plausível considerar a direção do *eidolon* como indicação da *chegada* do morto em sua terra natal, pois, o *eidolon* voa para baixo, o morto não tem ferimentos e Sono e Morte são representados nus – indícios de ter o campo de batalha ficado para trás. Entretanto, para as duas ânforas do Pintor de Diósfos, nas quais o *eidolon* está ora descendo (Cat. n. 5), ora subindo (Cat. n. 6), propõe uma hipótese diferente, construída a partir de outro motivo iconográfico. Em ambas, o pintor representa, atrás dos carregadores, duas *lanças cruzadas* – um motivo que deve ser associado às *armas* representadas, em segundo plano, no lécito do Pintor de Atena (Cat. n. 10), pois é possível pensar que essas armas pertençam ao guerreiro e que foram depositadas sobre sua sepultura, mesmo se esta última não tiver sido

indicada no vaso. As lanças cruzadas simbolizariam, assim, o túmulo do guerreiro, e, nesse caso, o mesmo tema estaria representado nas duas ânforas: a *chegada* do corpo a seu país de origem e sua *deposição* no túmulo.

No que concerne à identidade do transportado, Mintsí entende terem os pintores representado tanto Sono e Morte carregando Sarpédon quanto Mêmnon, sendo que o esquema foi criado para representar a história do primeiro e serviu, em seguida, de modelo para a representação do segundo (MINTSI, 1991, p.16-20). Dos dez vasos apresentados, ela entende que os quatro primeiros representam a cena de *Sarpédon*. Os dois do pintor Eufrônio (Cat. n 1 e 2) e o do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9) não deixam dúvidas, uma vez que trazem inscrições identificadoras dos personagens. Do mesmo modo, o vaso do Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3), apesar de não trazer inscrições, é semelhante, na composição, ao segundo de Eufrônio, demonstrando tê-lo tomado como modelo. O vaso do Pintor de Atena (Cat. n. 10) não apresenta nenhum indício que possibilite a identificação. Os outros cinco vasos representam a cena de *Mêmnon*. As representações das ânforas do Pintor de Diósfos também não apresentam indícios para identificação; todavia, considerando que esse pintor tem o hábito de pintar, nos dois lados de seus vasos, um mesmo tema e que, na ânfora de Nova Iorque (Cat. n. 6), retratou, no lado B, Eos carregando Mêmnon, é quase certo ter representado, no lado A, Sono e Morte carregando Mêmnon. A ânfora do Louvre (Cat. n. 5) traz um tema diferente no lado B; porém, uma vez sendo a composição do lado A semelhante à da ânfora de Nova Iorque, o pintor pode ter representado o mesmo tema. No cálice do pintor do Grupo de Hémon (Cat. n. 11), a mulher alada é Eos, tornando certa a identificação de Mêmnon. No lécito do Pintor de Hémon (Cat. n. 12), a semelhança com o vaso anterior é tanta, que torna verossímil pensar tratar-se de Mêmnon e Eos. O último vaso, um lécito do Pintor do Empório (Gela 41; cf. MINTSI, 1991, p. 19, fig. 10), traz dois *negros* que carregam um guerreiro morto, certamente Mêmnon.

Jan Bažant, em seu estudo sobre a iconografia de Morte, do mesmo modo interessa-se pelas questões da identificação e dos momentos.¹² Sobre os oito primeiros vasos (cf. Cat. n 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10 e 14), Bažant tem certeza de ser a representação de Sarpédon, mas tem dúvidas sobre o nono (cf. Cat. n. 12). O décimo (cf. Cat. n. 11) entende tratar-se da cena de Mêmnon. Em dois casos (cf. Cat. n 9 e 14), está convicto de que são cenas de *deposição* e, em cinco (cf. Cat. n 2, 3, 5, 6 e 10), acha impossível decidir se

Sono e Morte estão *levantando* ou *depositando* o corpo (BAŽANT, 1994, p. 904-5, 906-8).

Uma abordagem diferente é realizada por Michael Turner que, alegando ser habitual, nos estudos iconográficos da cerâmica figurada, a prática de interpretar uma única imagem isolada de seu contexto, propõe uma análise a partir do conceito de iconologia, segundo o qual todos os detalhes de um vaso são considerados: a imagem como um todo e o seu contexto (TURNER, 2003-2004, p. 53-5).

Turner analisa cinco vasos com a cena de Sarpédon, de modo a demonstrar que suas representações são de natureza simbólica e estão relacionadas a Dioniso, tanto como *deus do vinho* quanto como *deus da morte* (TURNER, 2003-2004, p. 57-75). A conexão com Dioniso é estabelecida, acima de tudo, pelos *motivos florais* da ornamentação. No cálice de Eufrônio (Cat. n. 1), essa conexão se dá pelos motivos de *palmetas e flores de lótus*, presentes tanto no medalhão quanto emoldurando as cenas nos dois lados do vaso.¹³ Na cratera de Eufrônio (Cat. n. 2), a conexão é estabelecida pelos mesmos motivos na faixa ornamental da parte inferior do vaso. Na cratera do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9), além da faixa de *palmetas de lótus*, na parte superior, a parte inferior contém uma cena com *sátiros* dançando, uma referência ao mundo de Dioniso. Na olpa do Pintor do Vaticano G49 (Cat. n. 7), a conexão se estabelece pelas faixas de *folhas de hera* e de *palmetas de lótus*, no lábio e no pescoço, respectivamente.¹⁴ Por fim, no lécito do Grupo de Hémon (Cat. n.º 8), pelos *botões de flor de lótus* estilizados em seu ombro.

No curso de sua análise, Turner procurou, ainda, precisar os *momentos* representados. No cálice de Eufrônio (Cat. n. 1), tomando o *escudo chanfrado*, carregado por Morte, como uma indicação do universo *heróico* e comparando essa representação com a do lécito do Pintor de Atena (Cat. n. 10), que tem sido interpretada como Sono e Morte *depositando* Sarpédon junto de suas armas (escudo chanfrado, espada e duas lanças), conclui serem de Sarpédon o escudo chanfrado e a lança carregados por Morte, o que implicaria estarem Sono e Morte *retornando* com seu corpo para o sepultamento. Na cratera de Eufrônio (Cat. n. 2), entende Sono e Morte estarem *retirando* o corpo de Sarpédon. Na do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9), tem dúvidas se estão *levantando* ou *depositando* o corpo. Na olpa do Pintor do Vaticano G49 (Cat. n. 7), por entender ser uma *pira* encimada por um *escudo* e duas *lanças* o monumento abaixo do corpo do morto, e julgar

haver uma *estela* à direita,¹⁵ propõe estarem Sono e Morte *depositando* o corpo de Sarpédon para receber os ritos funerários. No lécito do Grupo de Hémon (Cat. n. 8), há uma *palmeira*, representada atrás do corpo do morto, que, segundo ele, é tanto uma referência a *Apolo* quanto uma indicação do contexto troiano. Considerando esse contexto e a posição da perna esquerda de Sarpédon dobrada para trás, entende estar o corpo de Sarpédon *sendo removido* do campo de batalha.

4. Tomando partido

A partir das questões colocadas pelas pesquisas anteriores sobre a identificação dos personagens, suas posturas e gestos e dos momentos representados, proponho uma nova concepção dos esquemas iconográficos.

As composições variam segundo as *ações* de Sono e Morte, conforme estejam: I – *Retirando* o corpo de Sarpédon do campo de batalha (cf. Figura 1); II – *Transportando* o corpo de Sarpédon (cf. Figura 2); e III – *Chegando* com o corpo de Sarpédon a sua terra natal (cf. Figura 3). As ações são caracterizadas, acima de tudo, pelas *posturas* de Sono e Morte. Na primeira ação, eles estão *levantando* o corpo do chão; na segunda, estão *caminhando* com o corpo já erguido nas costas de Morte e sustentado nos braços de Sono; e, na última, a presença de *personagens não guerreiros* indica que estão se *abaixando* para depositar o corpo.



Figura 1 (Cat. n. 6)

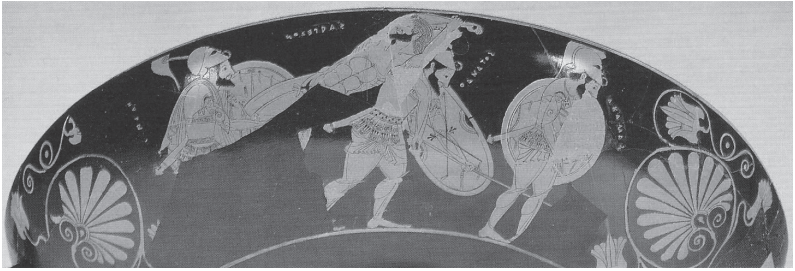


Figura 2 (Cat. n. 1)



Figura 3 (Cat. n. 3)

Sinopse dos Esquemas Iconográficos de Sono e Morte com o corpo de Sarpédon
I – Sono e Morte retirando o corpo de Sarpédon do campo de batalha: (Cat. n 2, 5, 6, 8, 9, 11A-B e 13).
II – Sono e Morte transportando o corpo de Sarpédon: (Cat. n 1 e 4).
III – Sono e Morte chegando com o corpo de Sarpédon a sua terra natal: (Cat. n 3, 12 e 14 A-B).
Outra representação: (Cat. n. 7)

Dos quatorze vasos catalogados, apenas três trazem inscrições possibilitando a identificação certa dos personagens (Cat. n 1, 2 e 9).¹⁶ Entretanto, não vejo motivo significativo, nos demais vasos, para pensar em Mêmnon em vez de de Sarpédon; pelo contrário, entendo que tudo aponta para Sarpédon. Primeiramente, essa composição foi criada por Eufrônio para representar o seu traslado; em segundo lugar, as composições dos vasos restantes são semelhantes às desse pintor; e, por fim, não há, em nenhum desses vasos, inscrições ou atributos exclusivos que permitam a identificação de Mêmnon ou de Eos.¹⁷

O Pintor Eufrônio iniciou os dois primeiros esquemas representando, inicialmente, Sono e Morte *transportando* o corpo de Sarpédon (Cat. n. 1) e, depois, *retirando-o* do campo de batalha (Cat. n. 2). O terceiro esquema foi, primeiramente, representado pelo Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3). O Pintor do Vaticano G49 (Cat. n. 7) compôs uma *outra representação*: a presença do que pode ser uma *pira funerária* ou uma *sepultura* indica tratar-se de uma *deposição*.¹⁸ A diferença das outras representações de chegada reside no fato de que o grupo central está sozinho, e a chegada não é à casa onde é recebido por um outro personagem, mas o local mesmo do sepultamento.

O *grupo central* é composto por Sarpédon, o *carregado*, e pelos dois *carregadores*, Sono e Morte. Sarpédon, geralmente, é representado *nu*. Em alguns casos, ele porta as *cnêmides* (Cat. n 1, 2, 4 e 7), mas elas são tão discretas, que sua “nudez” permanece em evidência. Com menos frequência, ele é representado com uma *longa cabeleira* penteada em *mechas regulares* (Cat. n 1, 2, 5, 8 e 9) e com os *ferimentos com fluxo de sangue* (Cat. n 1, 2, 4, 5 e 13).

Sono e Morte são, geralmente, representados com *trajes guerreiros*; exceto na cratera em cálice do Pintor de Eucarides, na qual estão *nus* (Cat. n. 9). Na maioria das vezes, eles são *alados* (Cat. n 2, 3, 5, 8, 9, 10, 11A-B, 12 e 14) e, nas outras, *sem asas* (Cat. n 1, 4, 6, 7, 13). O pintor Eufrônio foi o iniciador desses três motivos (Cat. n 1 e 2).

O *éidolon* de Sarpédon também é bastante representado (Cat. n 5, 6, 7, 9 e 14): ele, geralmente, está *descendo* e uma vez, *subindo* (Cat. n. 6). O critério da direção do movimento do *éidolon*, utilizado por Dietrich von Bothmer para determinar se o corpo de Sarpédon está sendo *levantado* ou *depositado*, não é seguro¹⁹ - não havendo indício, como a pira ou a sepultura na olpa do Pintor do Vaticano G49 (Cat. n. 7), prefiro tomar essas representações como a *retirada do campo de batalha*.

São significativos os motivos das *lanças cruzadas*, nas duas ânforas do Pintor de Diósfos (Cat. n 5 e 6); da *armadura disposta em forma de estela*, no lécito do Pintor de Atena (Cat. n. 10); e da *palmeira*, no lécito do Grupo de Hémon (Cat. n. 8). Efthymia Mintsi entende serem as lanças uma referência ao túmulo, implicando o contexto da *deposição* (MINTSI, 1991, p.14) – entretanto, a meu ver, tanto as lanças, quanto a armadura são disposições provisórias para se referirem ao que vai se passar posteriormente, marcando, antes de tudo, o contexto do campo de batalha. A palmeira, como argumenta Michael Turner, é, provavelmente, uma alusão a Apolo, a indicar o campo de batalha (TURNER, 2003-2004, p. 74-5). Assim sendo, em todos esses casos, Sono e Morte estão *retirando* o corpo de Sarpédon *do campo de batalha*.

O grupo central é representado *sozinho* em metade dos casos (Cat. n 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10), mas o pintor Eufrônio já havia, desde seu primeiro vaso (Cat. n. 1), introduzido *personagens secundários* que o acompanham, os quais podem ser: a) *guerreiros*: hoplitas (Cat. n 1, 2, 12 e 13); b) *divindades*: Hermes (Cat. n 2 e 11A-B), Íris (Cat. n 3 e 11A-B) e Posídon (Cat. n. 12); c) *não guerreiros*: mulheres (Cat. n 2, 11A-B) e homens (Cat. n 11A-B).

Os hoplitas são, por um lado, os únicos presentes nos esquemas I e II; por outro, apenas *acompanham* o grupo central. As divindades e os não guerreiros estão presentes somente no esquema III. Entre as divindades, Íris *orienta* o grupo central em uma vez (Cat. n. 3), Hermes o *conduz* em duas outras (Cat. n. 11A-B) e Posídon parece apenas *observar* o grupo central. No que tange aos não guerreiros, o grupo central é *recebido* duas vezes por uma *mulher* (Cat. n 3 e 12) e uma vez por um *homem* (Cat. n. 14).

5. Considerações finais

O exemplo da cena de Sono e Morte com o corpo de Sarpédon na pintura da cerâmica ática, a revisão historiográfica e o meu próprio estudo desta iconografia, evidenciaram os problemas relacionados à descrição e análise desse tipo de imagem. Ao longo deste trajeto, aponte os critérios formais e iconográficos adotados pelos vários autores e, a partir deles, apresentei aqueles utilizados por mim, com vistas a propor uma metodologia para o estudo da imagem vascular grega.

Cumprida esta etapa, as questões de interpretação poderão ser colocadas a partir dos resultados obtidos por ela. No presente caso, poder-se-ia perguntar pelo significado da ação de Sono e Morte ao retirarem do corpo guerreiro morto do campo de batalha para que receba os tratos funerários e receba a glória; pela beleza do corpo de Sarpédon, como um recurso iconográfico para remeter à ideia de bela morte; ou ainda pelos papéis sociais dos personagens secundários: a mulher e o homem que recebem o grupo central em alguns casos.

6. Catálogo

Cada ficha contém os seguintes dados: o *número* do vaso; a *forma*; a *técnica*; a *proveniência*; o nome do *pintor*, antecedido da indicação de *atribuição*, quando for o caso; a *cidade*; o *museu* ou a *coleção*; o número de *inventário*; a *data*; as *inscrições*, quando existem; e, por fim, a *bibliografia*.²⁰

1. **[Figura 1]** Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Pintor Eufrônio. Dallas, particular, Coleção Nelson Bunker Hunt. Cerca de 520 a.C. Inscrições: 1. *Eufrônio [me] pin[tou]*; 2. *Hipn[o], Sarpédon, Tânato, Acamas*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 322, n146.
2. Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Pintor Eufrônio. Nova Iorque, Museu metropolitano de Arte, inv. 1972.11.10. Cerca de 515 a.C. Inscrições: 1. *Euxíteo [me] fez; Eufrônio [me] pintou*; 2. *Laódamas, Hipno, Hermes, Tânato, Sarpédon, Hipólito*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 323, n147.
3. **[Figura 3]** Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Nicóstenes. Londres, Museu Britânico, inv. E12. Cerca de 510-500 a.C. Inscrição: *Pânfeio [me] fez*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 324, n148.
4. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Lisboa, particular, Coleção Manuel de Lancastre. Cerca de 510-500 a.C. Inscrições: *sem sentido*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 325, n149.
5. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Cápua. Atr.: Pintor de Diósfos. Paris, Museu do Louvre, inv. F388. Cerca de 500-490 a.C. Inscrições: *sem sentido*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 326, n150.
6. **[Figura 2]** Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Diósfos. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv.

- 56.171.25. Cerca de 500-490 a.C. Inscrições: *sem sentido*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 327, n151.
7. Olpa. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor do Vaticano G49. Sydney, Museu Nicholson, Universidade de Sydney, inv. 98.5. Cerca de 500-490 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 328, n152.
8. Lécito. Figuras negras. Prov.: Agrigento. Atr.: Grupo de Hémon. Agrigento, Museu Arqueológico Regional, inv. AG9215. Cerca de 500-490 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 329, n153.
9. Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Pintor de Eucarides. Paris, Museu do Louvre, inv. G163. Cerca de 500-490 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 330, n154.
10. Lécito. Figuras negras. Prov.: Erétria. Atr.: Pintor de Atena. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F3252. Cerca de 490-480 a.C. Inscrições: *sem sentido*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 331, n155.
11. Cálice tipo A. Figuras negras. Prov.: Velanideza, Ática. Atr.: Grupo de Hémon: Maneira do Pintor de Hémon. Atenas, Museu Nacional, inv. 505. Cerca de 490-480 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 332, n156.
12. Lécito. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Hémon. Frankfurt, Galeria Nacional em Liebighaus, inv. 532. Cerca de 480 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 333, n157.
13. Fragmentos de Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Sem atribuição. Florença, Museu Arqueológico Etrusco, inv. 12B7 e 12B15. Cerca de 470-450 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 334, n158.
14. Enócoa fragmentária. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor do Dino. Port Sunlight, Galeria de Arte Lady Lever, inv. 5060. Cerca de 430 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 335, n159.

7. Agradecimentos

O autor agradece a Capes e a Fapesp pelo financiamento de suas pesquisas, ao apoio institucional da Universidade Federal de São Paulo, aos professores Fábio de Souza Lessa e Haiganuch Sarian. As ideias são de sua inteira responsabilidade.

THE ICONOGRAPHY OF SLEEP AND DEATH WITH THE BODY OF SARPEDON IN THE PAINTING OF ATTIC POTTERY: PROBLEMS OF DESCRIPTION AND ANALYSIS

Abstract: In order to propose a methodology to describe and analyse the images painted on Greek vases, the author, through a review of historiography and its own study, presents the problems related to this task, taking the example of the iconography of Sleep and Death with the body of Sarpedon in the Attic pottery.

Keywords: Greek vases; Painting; Iconography; Description; Analysis.

Documentação escrita

HOMERO. *Iliada*. Tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

Referências bibliográficas

BAŽANT, Jan. Thanatos. In: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. V. VII. Zürich; München: Artemis, 1994, p. 904-8.

BRINKMANN, Vinzenz. „Ilion ist der Ursprung allen Ruhms“ – Der Mythos als politisches Monument. In: WÜNSCHE, Raimund. (Hrsg) **Mythos Troja**. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006. p. 410-17.

BULAS, Kazimierz. **Les illustrations antiques de l'Iliade**. Evs Sypplementa, v. 3. Lwów: Drukarnia Akademicka, 1929.

D'ALLEVA, Anne. **Methods and theories of art history**. London: Laurence King, 2005.

DEPERT, Kurt. **Corpus Vasorum Antiquorum**. Frankfurt am Main 2. Deutschland 30. München: C. H. Beck, 1968.

GRILLO, José Geraldo Costa. **A Guerra de Troia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C.** 2009. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-13042009-164013/>>. Acesso em: janeiro, 2012.

JOHANSEN, Knud Friis. **The Iliad in early Greek art**. Copenhagen: Munksgaard, 1934. New edition, 1967.

MINTSI, Efthymia. Hypnos et Thanatos sur les vases attiques (520-470 av. J.-C.). **Histoire de l'Art**, 15, p. 9-20, 1991.

OAKLEY, John Howard. A new black figure Sarpedon. In: CLARK, Andrew J.; GAUNT, Jasper; GILMAN, Benedicte. (Ed.) **Essays in honor of Dietrich von Bothmer**. Allard Pierson Series, 14. Studies in Ancient Civilization. Amsterdam: Allard Pierson Museum, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. (Coord.) **Vasos gregos em Portugal: aquém das Colunas de Hércules**. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 2007.

ROBERTSON, Martin. Sarpedon brought home. In: BETTS, John H.; HOOKER, James T.; GREN, John Richard. (Ed.) **Studies in honour of T. B. L. Webster**. V. 2. Bristol: Bristol Classical, 1988, p. 109-120.

STANSBURY-O'DONNELL, Mark D. **Looking at Greek art**. Cambridge: Cambridge University, 2011.

TURNER, Michael. Iconology vs. Iconography: the influence of Dionysos and the imagery of Sarpedon. **Hephaistos**, 21-22, p. 53-79, 2003-2004.

VON BOTHMER, Dietrich. The death of Sarpedon. In: HYATT, Stephen L.(Ed.) **The Greek vase**. Papers based on lectures presented to a symposium held at Hudson Valley Community College at Troy, New York in April of 1979. Latham: Hudson-Mohawk Association of Colleges and Universities, 1981, p. 63-80.

_____. Sarpedon. In: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. V. VII. Zürich; München: Artemis, 1994, p. 696-700.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Notas

¹ As questões formais são inspiradas na obra de Heinrich Wölfflin (2006) e as iconográficas na de Erwin Panofsky (2009). Boas sínteses, com as devidas ressalvas e reparos para seu uso atualmente, podem ser vistas em Anne D'Alleva (2005), para arte em geral e, em Mark D. Stansbury-O'Donnell (2011), para a grega em particular.

² O catálogo das representações encontra-se mais abaixo, no item 6.

³ Bulas entende que os guerreiros alados vão, provavelmente, depositar o morto em sua tumba, “pois um elmo posto sobre um escudo no chão e três lanças fixadas na terra indicam, sem dúvida, um monumento funerário provisório” (BULAS, 1929, p.49).

⁴ Johansen lista seis vasos, como segue: a) Louvre F388 (cf. Cat. n. 5), b) Atenas MN 505 (cf. Cat. n. 11), c) Frankfurt 532 (cf. Cat. n. 12), d) Londres E12 (cf. Cat. n. 3), e) Louvre G163 (cf. Cat. n. 9) e f) Berlim F3252 (cf. Cat. n. 10). Na letra “a”, ele menciona outra ânfora (Nova Iorque 56.171.25; cf. Cat. n. 6), na qual o Pintor de Diósfos empregou a mesma composição com a única diferença de que os carregadores “não são alados”, implicando não se tratar de Sono e Morte (JOHANSEN, 1967, p. 255).

⁵ Sobre o lécito de Frankfurt (cf. Cat. n. 12), Kurt Deppert também entende ter o pintor representado “Sono e Morte carregando o corpo Mêmnon”, vendo na mulher, atrás do morto, Eos lamentando a morte de seu filho Mêmnon, e no homem, à esquerda, Posídon, uma vez que segura, na mão direita, a calda de um *golfinho*. Para ele, a presença de Posídon é, “provavelmente, uma referência para trazer à memória o transporte pelo mar”, relacionado à cena de Mêmnon. Se, por um lado, ele tem razão em “presumir Posídon” devido ao *atributo* do golfinho, por outro, o mesmo não pode ser dito de sua identificação de Eos e de Mêmnon, por duas razões: a) a referência alegada da presença de Posídon é apenas suposição; e b) a mulher não traz nenhum atributo para ser identificada como Eos, o que se verifica em sua descrição: “atrás do morto, uma mulher vestindo um manto, ligeiramente inclinada à direita e com a face voltada para ele” (DEPERT, 1968, p.15).

⁶ Trata-se de dois vasos coríntios, um cálice (Bruxelas, inv. ?) e uma hidria (Vaticano AST653), e do friso leste do Tesouro de Sífno em Delfos (cf. VON BOTHMER, 1981, p. 65-6, fig. 67-69, 71). Quanto ao friso do Tesouro de Sífno, ele equivoca-se ao ver Sarpédon nessa cena, pois, como demonstram os vestígios de inscrições, a representação é do “duelo entre Aquiles Mêmnon sobre o corpo de Antíloco” (cf. Brinkamann, 2006c, p. 415, fig. 59.8).

⁷ Visando estabelecer as relações da composição de Eufrônio com a tradição literária, von Bothmer afirma primeiramente não ter Eufrônio seguido, em sentido literal, o relato de Homero, pois Apolo foi substituído por Hermes, e a condição do corpo de Sarpédon não é aquela postulada por Zeus, porquanto está nu e ainda com ferimentos sangrando. Depois, considerando não ter Homero relatado o retorno de Sarpédon à Lícia, sua terra natal, entende que a peça de Ésquilo, **Os Cários** ou **Europa**, ainda que conhecida só por fragmentos, informa sobre essa situação, uma vez se passar a cena de sua chegada na casa de Sarpédon, com a presença de sua mãe, Laodamia. A partir dos fragmentos, pode-se dizer, sem dúvida, que o retorno de seu corpo à Lícia e seu funeral formavam o clímax da peça. Segundo von Bo-

thmer, a tradição homérica sobre a mãe de Sarpédon (cf. **Iliada** VI. 196-199) está refletida na representação de Eufrônio: o hoplita à esquerda de Sono é nomeado Laódamas. O nome aparece em Homero (**Iliada** XV. 516) como um troiano; porém, ele pensa tratar-se de um “lício”, talvez aquele morto por Neoptólemo (cf. Quinto de Esmirna, XI.20), o qual pode ser um parente de Sarpédon. Em complemento, ele argumenta que, se Êsquilo chamou sua peça **Os Cários** e não **Os Lícios**, é porque os poetas, como informa Estrabão, incluíam a Lícia na Cária (VON BOTHMER, 1981, p. 69-70).

⁸ Com o propósito de ressaltar essa novidade, ele menciona o cálice da Coleção Hunt (Cat. n. 1), a primeira obra de Eufrônio sobre esse tema, na qual “Sono e Morte, dispostos em fila, carregam o corpo de Sarpédon para fora do campo de batalha”, alegando que, na representação da cratera de Nova Iorque, o pintor progrediu e desenvolveu uma visão particular da cena de Sarpédon, oferecendo-lhe uma “solução perfeita” (VON BOTHMER, 1981, p.67).

⁹ Dietrich von Bothmer rebate as interpretações que veem, nessa cena, “Sono e Morte carregando o corpo de Mêmnon”, alegando estarem baseadas em ideias errôneas dos filólogos do século XIX, que entendiam ser a história de Sarpédon criada posteriormente, a partir da de Mêmnon. Na ânfora do Pintor de Diósfos (Cat. n. 6), por exemplo, há, no lado B, a cena de uma *mulher alada transportando um guerreiro morto*, a qual, sem dúvida, é a de *Eos com Mêmnon*. Essa representação levantou a questão de sua relação com a cena do lado A. De uma parte, alguns autores veem nela um indício de ter o pintor representado o mesmo tema no lado A, isto é, *Sono e Morte carregando o corpo de Mêmnon*. De outra parte, von Bothmer prefere optar pela coexistência das histórias de Sarpédon e de Mêmnon, propondo ter o pintor representado as duas histórias, uma em cada lado de seu vaso. O único vaso que admite representar Mêmnon é o cálice do Grupo de Hémon (Cat. n. 11), entendendo ser “Eos” a “mulher alada” atrás do grupo central (BOTHMER, 1981, p. 75-8).

¹⁰ Posteriormente, von Bothmer voltou a esse tema, preocupado, acima de tudo, em mostrar o momento da ação, se *removendo* ou se *depositando*. Ele aborda uma série de dez vasos, como segue: n. 3 (Dallas; cf. Cat. n. 1); n. 4 (Nova Iorque 72.11.10; cf. Cat. n. 2); n. 5 (Londres E12; cf. Cat. n. 3); n. 6 (Louvre G163; cf. Cat. n. 9); n. 7 (Louvre F388; cf. Cat. n. 5); n. 8 (Nova Iorque 56.171.25; cf. Cat. n. 6); n. 9 (Berlim F3252; cf. Cat. n. 10); nº 10 (Frankfurt 532; cf. Cat. n. 12); n. 11 (Florença 12B7 e 12B15; cf. Cat. n. 13); n. 12 (Port Sunlight 5060; cf. Cat. n. 14). Sobre os n. 5 e 6, alega que não devem ser entendidos como Mêmnon; o n. 6 representa a chegada na Lícia; o n. 9 representa um contexto funerário, ou seja, Sono e Morte estão depositando o corpo de Sarpédon; o n. 12 deve ser entendido como uma deposição (VON BOTHMER, 1994, p. 697, 698-700). A interpretação desse último vaso vem de Martin Robertson que, seguindo a relação da representação de Sarpédon com

a peça de Ésquilo, estabelecida por von Bothmer, propôs tratar-se da “chegada de Sarpédon a seu lar”, sendo que o momento preciso é o da *deposição* – situação revelada pela presença dos parentes lícios de Sarpédon: dois homens e sua mãe (ROBERTSON, 1988, p.109-20).

¹¹ Os vasos são: 1) Dallas, Hunt (cf. Cat. n. 1); 2) Nova Iorque 72.11.10 (cf. Cat. n. 2); 3) Londres E12 (cf. Cat. n. 3); 4) Louvre G163 (cf. Cat. n. 9); 5) Louvre F388 (cf. Cat. n. 5); 6) Nova Iorque 56.171.25 (cf. Cat. n. 6); 7) Berlim F3252 (cf. Cat. n. 10); 8) Atenas MN 505 (cf. Cat. n. 11); 9) Frankfurt 532 (cf. Cat. n. 12); e 10) Gela 41 (MINTSI, 1991, p. 10).

¹² Ele analisa uma série de dez vasos, listados como segue: n. 2 (Dallas; cf. Cat. n. 1); n. 3 (Nova Iorque 72.11.10; cf. Cat. n. 2); n. 4 (Londres E12; cf. Cat. n. 3); n. 5 (Nova Iorque 56.171.25; cf. Cat. n. 6); n. 6 (Louvre F388; cf. Cat. n. 5); n. 7 (Berlim F3252; cf. Cat. n. 10); n. 8 (Louvre G163; cf. Cat. n. 9); n. 9 (Port Sunlight 5060; cf. Cat. n. 14); n. 12 (Frankfurt 532; cf. Cat. n. 12); n. 13 (Atenas MN 505; cf. Cat. n. 11).

¹³ Turner estabelece a relação da flor de lótus com Dioniso, levando em conta que: a) em Homero, a flor de lótus, como o vinho, é capaz de induzir a um estado inicial de êxtase, no qual a pessoa se vê fora de seu corpo, condição que espelha o processo da morte; b) iconograficamente, a flor de lótus está ligada a muitas crenças religiosas, no interior das quais ela é um símbolo da nova vida, do renascimento; c) no final do século VI a.C., período da atuação de Eufrônio, a palmeira de lótus tornou-se o ornamento principal das estelas funerárias; e d) Dioniso tem, nesse contexto, uma posição fundamental como deus da Morte (TURNER, 2003-2004, p. 61-4).

¹⁴ As *folhas de hera*, além serem um símbolo de Dioniso, são, também, um motivo ornamental comum nas olpas e, frequentemente, estão associadas à representação de uma cena com Dioniso (TURNER, 2003-2004, p.73).

¹⁵ Na imagem, são visíveis somente as duas lanças e parte do escudo; o restante da pira e da estela depende da reconstituição de linhas incisadas para o esboço da pintura: seis linhas horizontais para a pira e duas verticais para a estela (TURNER, 2003-2004, p.72).

¹⁶ Há mais quatro vasos com inscrições; porém são *sem sentido* (Cat. n. 4, 5, 6 e 10).

¹⁷ A *mulher alada*, no cálice do artesão do Grupo de Hémon (Cat. n. 11), pode ser tanto *Íris* quanto *Eos*, uma vez terem as duas esse atributo. Considerando ter, anteriormente, o Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3) introduzido *Íris* em sua representação, prefiro identificá-la como sendo essa deusa.

¹⁸ A pintura do vaso está bastante deteriorada: além de poucos fragmentos de verniz, restam apenas linhas incisadas que serviram de esboço para a pintura. Michael Turner pensa tratar-se de uma *pira*, na qual será realizada a *cremação* (cf.

TURNER, 2003-2004, p.72-3). John H. Oakley argumenta que o esboço das linhas incisadas não permite uma posição definitiva, mas entende ser a presença dessa estrutura, pira ou sepultura, uma “reminiscência” do desejo de Hera (**Iliada** XVI. 450-457) e da ordem de Zeus dada a Apolo (OAKLEY, 2002, p.245-8). Seja como for, ambos concordam em que se trata, nessa representação, da *deposição* do corpo de Sarpédon na Lícia.

¹⁹ Veja-se, por exemplo, Jan Bažant, o qual não está convencido sobre essa questão (BAŽANT, 1994, p. 906-8). Além disso, na ânfora do Pintor de Diósfos (cf. Cat. n. 5), ao mesmo tempo que o *éidolon* está descendo, o corpo ainda está *sangrando* – indicio que favorece o contexto do campo de batalha e indica tratar-se da retirada do corpo.

²⁰ A bibliografia completa e a imagem de cada vaso podem ser consultadas em Grillo (2009), conforme as referências em cada ficha.