

# A ICONOGRAFIA CLÁSSICA E SUA IRRADIAÇÃO\*

Lilly Gali-Kahil

Université de Fribourg, Suisse

## Résumé

L'impact le plus considérable du rayonnement de l'iconographie grecque a certainement été celui des images de l'époque classique. Mais dès que l'on aborde le problème de la transmission des thèmes et des schémas iconographiques on s'aperçoit de sa complexité, car thèmes et schémas évoluent dans le temps et dans l'espace mais, en même temps qu'ils sont expression de l'environnement économique et social qui a été le leur, ils se heurtent à l'apport des entités géopolitiques nouvelles. Pour essayer de comprendre le langage de l'image visuelle et de l'interpréter, il faut donc opérer une recherche à la fois verticale et horizontale dont quelques découvertes récentes soulignent l'importance. C'est ainsi que les fouilles d'Erétrie (Eubée) ont mis au jour une série d'amphores panathénaïques sur lesquelles est figuré le groupe allégorique d'Eiréné portant Plutos. Datées de 360/359, elles nous donnent un **terminus ante quem** pour le célèbre groupe de Céphisodote exposé sur l'Agora d'Athènes, exemple d'une diffusion d'image, quasi interne, de la plus grande importance. Ailleurs, l'impact d'une image classique se manifeste différemment: dans les régions lointaines coexistent à côté d'un art local prospère des documents de culture grecque d'un grand raffinement. Ainsi, à Palmyre, aux Allath de style local s'ajoute à présent, dans le sanctuaire même de cette déesse, une Athéna du 2<sup>ème</sup> s. ap. J.-C., variante de la Parthénos de Phidias, d'une facture excellente, alors qu'une statue de Minerve (trouvée à Aventicum en Suisse), bien provinciale au contraire, garde à l'époque romaine le souvenir de l'Athéna Velletri et de l'Athéna Lemnia. Enfin, à Chypre, l'Aphrodite amée de Néa-Paphos (2-3<sup>ème</sup> s. ap. J.-C.) remonte à une tradition iconographique qui nous permet de supposer l'existence d'un original post-praxitélien figurant la déesse en train de brandir son épée; toujours à Chypre, une mosaïque de Palaepaphos d'époque sévérienne, fidèle à un type iconographique connu, reproduisait vraisemblablement une Aphrodite du 4<sup>ème</sup> s. dans la tradition de Praxitèle. Ainsi, c'est seulement en élargissant notre champ d'information au maximum qu'il nous est possible d'établir les liens entre l'iconographie classique et celle des cultures postérieures proches ou éloignées.

(\*) – Conferência pronunciada do Museu de Arqueologia e Etnologia – USP, em novembro de 1983. O original em francês foi publicado em *Praktikà tôn XII Diéthnous Synedrfou Klassikés Archaíologfas* (Athenas, 4-10 set. 1983), Athenas 1985: 322 – 328. Traduzida por Halganuch Sarfan (MAE-USP).

Não é preciso insistir na extraordinária irradiação conhecida pela iconografia grega: ousaria dizer que toda nossa cultura é um testemunho desse fenômeno, e ainda durante a primeira metade do séc. XX retomou-se com frequência a imagística que os gregos nos legaram. Entretanto, o impacto foi maior nas imagens da época grega clássica – entendo por “clássico” não o julgamento qualificativo mas uma época determinada da evolução artística, em seu sentido mais amplo, entre a metade do séc. V a.C. e a época de Alexandre Magno.

Desde Homero constituiu-se a mitologia grega e a partir do período arcaico, pelo menos no séc. VI a.C., constituiu-se também a iconografia (basta pensar em Sófocles e Clípeo), enriquecida que foi por contribuições de origem oriental, egípcia, anatólica. Um certo número de constantes revelam-se desde o início, mas elas só estarão perfeitamente desabrochadas na época clássica, e é a partir dessa época que sua irradiação será mais considerável.

O problema da transmissão dos temas e esquemas iconográficos é complexo: variando com o local e tempo, exprimem o meio econômico e social nos quais se aprimoram, o gosto, as idéias políticas também, ao mesmo tempo que dependem do material que lhes serve de suporte. A iconografia clássica vai então, às vezes, de encontro à contribuição particular de cada entidade geopolítica, em uma certa época, mas ela é levada por uma forte corrente, a da *Koiné* helenístico-romana. Só uma pesquisa ao mesmo tempo vertical e horizontal pode mostrar como a linguagem da imagem visual da época grega clássica impôs-se desse modo, ao se adaptar em suas formas e às vezes em seus significados, através do espaço e do tempo. Por pesquisa vertical, entendendo naturalmente que, partindo das origens, ela deve ir até o período paleo-cristão e islâmico; por horizontal, que ela deve atravessar o imenso domínio geográfico onde se desenvolveu a iconografia grega.

Desejaria ilustrar essa influência considerável exercida pela iconografia clássica, e algumas das vias que ela seguiu, por meio de exemplos escolhidos entre as descobertas recentes, exemplos que às vezes modificam e outras vezes confirmam as opiniões expressas até o momento.

Sabe-se, assim, o quanto os nascimentos divinos são importantes na iconografia grega, sobretudo em época clássica; Schefold<sup>1</sup> mostrou que o mito do nascimento de Erictônio, tão em voga no séc. V. a.C. – cf. a taça do Pintor de Codro, por volta de 435 a.C.<sup>2</sup> – foi transferido para o pequeno Pluto, a criança divina de Elêusis, esta criança que, no momento em que as alegorias assumem uma importância crescente no pensamento e na arte grega, o escultor Cefisódoto irá figurar nos braços de *Eirene*, a Paz portando a Riqueza que vem das entranhas da Terra, célebre grupo que os atenienses expõem na Ágora de Atenas<sup>3</sup>. É então que intervém um fenômeno muito importante de difusão da imagem: exposta na Ágora, essa estátua teve um sucesso considerável e,

1 – Schefold, 1981: 64.

2 – Berlin, 2537; Beazley, 1963: 1268, 2 e *Addenda*, 177.

3 – Schefold, 1981: 64, n. 2 e 348, n. 118.

como outras, foi imitada pelos pintores das ânforas panatenaicas, como H. Thompson o mostrou. Ora, a data do original de Cefisódoto foi controvertida durante longo tempo: para alguns, ela remonta a 360 a.C. aproximadamente ou pouco antes, enquanto outros optam por uma data mais tardia. Felizmente, em 1969, as escavações de Erétria revelaram um certo número de ânforas panatenaicas em um depósito contendo cerâmica do séc. III a.C., proveniente de uma casa próxima do caminho que conduz da Ágora ao ginásio. Um certo número dessas ânforas pertence ao grupo do arconte Calimedes (360 – 359 a.C.), e o símbolo que elas reproduzem é a famosa Eirene de Cefisódoto (fig. 1), que já era célebre nessa época, dando assim um **terminus ante quem** precioso para a data do protótipo, cuja datação baixa (por volta de 340 – 320 a.C.) fica definitivamente afastada<sup>4</sup>. Temos aí um exemplo de difusão interna de uma imagem, isto é, no interior da cidade de Atenas, e de uma difusão tão rápida do ponto de vista cronológico que se poderia quase dizer que é contemporânea da criação do original. Mas o sucesso do grupo na época romana também foi notável: é preciso assinalar que a melhor cópia (ou uma das melhores) descobertas provém de um achado arqueológico recente feito em Cherchel na Argélia<sup>5</sup>: é uma das peças mais expressivas que conhecemos até o presente na série da cópias estudadas até ainda há pouco tempo.

Outros exemplos que vêm ao espírito a partir das descobertas recentes concernem entre outras as grandes divindades olímpicas, cuja iconografia é perfeitamente caracterizada e fixada na época clássica. Tomemos de início Atena: o aspecto desta deusa é bem conhecido, com os seus atributos (por exemplo, na cratera dos Nióbidas)<sup>6</sup>. Recentemente, importantes descobertas mostraram que o impacto desta figura clássica no Oriente Próximo, na distante Palmira, era ainda maior do que se poderia imaginar. Uma equipe polonesa e holandesa, que trabalha nesse sítio, resgatou em 1975 o templo de Alat<sup>7</sup> e encontrou na parte oeste da **cella** bases de colunas indicando a provável presença de um baldaquim e, bem perto, fragmentos de escultura representando a divindade<sup>8</sup>.

Mas lembremo-nos de início de quem é Alat, qual é seu aspecto, quais são os seus atributos: deusa da guerra, ela tomou os emblemas de Atena (o que é também uma forma de irradiação dessa última), a égide, o gorgónelon, o capacete, o escudo, a lança, mas adaptados pela arte e espírito locais. Desse modo, em um relevo do Louvre proveniente de Palmira, ela aparece como uma contrapartida local de Atena<sup>9</sup>. Mas ela está do mesmo modo ligada a uma divindade bem diferente, por sua vez próxima de Ártemis e de Cibele, a deusa súa Astarte-Atargatis, e talvez representada sentada sobre

4 – Themelis, P., *AAA* II, 1969, 409-416. Cf. também Frel, 1973: 19.

5 – Há uma menção em Bouchenaki, 1979: 38 e 42, fig. 13.

6 – Paris, Louvre, G 341: Beazley, 1963: 601, 22 e *Addenda*, 130.

7 – Drijvers, H.J.W., *Antike Welt* 7, 1976: 28-38; Gawlikowski, M., *RA*, 1977, 253-274

8 – Drijvers, *Ibid.* 31, fig. 4.

9 – Paris, Louvre, AO 14927; Starcky, J., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* I (1981) s.v. "Alath, cat. 20 (com bibliografia).

um leão (relevo de Hatra no Museu de Bagdá <sup>10</sup>, que data da primeira metade do séc. I de nossa era), ou ainda sentada entre dois leões, armada (relevo de Khirbet es-Sané na Síria, conservado no Museu de Damasco <sup>11</sup>, fig. 2). É que para as tribos semi-nômades da Síria Alat representa os aspectos essenciais de suas vidas: por um lado, deusa da guerra, mas também deusa da fertilidade, deusa-mãe, cobrindo assim as principais preocupações da existência no deserto. A assimilação com Ártemis deu-se em uma fase antiga de sua iconografia: justamente nas escavações recentes de Palmira, sobre um altar descoberto em seu santuário e datando do séc. VI a.C., pode-se ler "A Alat, que é Ártemis" (enquanto outras inscrições muito numerosas a identificam com Atena: as inscrições trazem Atena em grego, Alat em palmirense). Ora a descoberta de 1975 feita na cela do templo de Alat esclarece, com um novo dado, não só a extensão da irradiação de uma imagem grega, como também a profundidade de sua assimilação: em lugar da habitual escultura palmirense acima mencionada, trata-se agora de uma magnífica Atena esculpida em um mármore de excelente qualidade (fig. 3 - 4)<sup>13</sup>. Essa estátua, atualmente reconstituída no Museu de Palmira, mede aproximadamente 2,14 m dos pés à calota do capacete; a cabeça é esculpida separadamente e sua altura (26 cm) conforma-se às proporções clássicas. A datação da obra situa-se no segundo século de nossa era, mas na verdade para alguns ela data da primeira metade desse século, para outros, da segunda metade. É evidente que se trata de um trabalho de tradição classicizante. A atitude é a das réplicas da Parthenos, sendo a perna direita a perna de apolo; o braço esquerdo segurava um escudo colocado junto à perna, da qual foram encontrados alguns fragmentos, o braço direito erguido apolava-se na lança. O peplo com apptygma é cinturado com duas serpentes entrelaçadas e o arranjo das pregas corresponde à restituição corrente do original de Fídias; com efeito, é encontrada na Atena do Varvakeion, na Minerva com colar do Louvre. Entretanto a Vitória (Nike) está ausente e a forma da égide, em Palmira, é particular: dobrada em dois, ela passa a tiracolo, obliquamente, sobre o ombro direito, e é provida de serpentes entrelaçadas e, ao centro de uma cabeça de Górgone. Essa forma da égide é a mesma da Atena Lemnia<sup>14</sup> (cf. os exemplares do Museu de Dresden e do Museu de Berlim), mas a comparação mais próxima é com um original grego da Ágora<sup>15</sup>, datado de 430-420 a.C. aproximadamente. Quanto à cabeça, executada com qualidade, ela se aproxima de uma cabeça da Parthenos em Berlim.

O conjunto constitui, pois, uma espécie de amálgama de tipos gregos da época

10 - Bagdá, Museu do Iraque, 58131, do santuário X de Hatra; Starcky, J., "Allath, Athéna et la déesse syrienne", em *Mythologie Gréco-Romaine, Mythologies Périphériques* (1981) 127; *Id.* LIMCI, s.v. "Allath" cat. 48.

11 - Damasco, Museu National, 2351 (4834)5; Starcky, o. c. n. 10, 127 e n. 31; *Id.* LIMCI, s.v. "Allath", cat. 44.

12 - Drijvers, H. J. W., "De matre inter leones sedente", em *Hommages à M. J. Vermaseren* (1978) 340, pl. 75; Starcky, o. c., n. 10, 123-124; *Id.*, LIMCI, s.v. "Allath" comentário p. 570.

13 - Palmira, Museu A 138/75; Gawlikowski, M., *RA*, 1977, 267-269, fig. 12-13; Starcky, o. c., n. 10, 124, pl. III, 1; *Id.* LIMCI, s.v. "Allath" cat. 28. Não está ainda confirmada a proveniência do mármore (Ásia Menor ou mesmo Pentélico?).

14 - Lippold, 1950: 145, pl. 51, 3 (exemplar de Dresden).

15 - Thompson, 1976: 201-202, fig. 104 (S 654).

clássica, com muitos traços da Parthenos mas também da Atena Lemnia. A descoberta de Palmira leva a uma observação e ao mesmo tempo coloca uma questão: a Atena encontrada na *cella* do templo de Alat mostra que, para os fiéis de Palmira, o caráter de sua própria divindade era tão próximo do de Atena, tal como podiam conhecer, que lhes era possível aceitar como imagem de culto uma estátua derivada do espírito clássico. E a questão é a seguinte: quem em Palmira, no segundo século de nossa era (ainda que para alguns a estátua seja ainda mais recente), tinha ao mesmo tempo a cultura clássica necessária, o gosto se se preferir e, naturalmente também, o dinheiro, para encomendar e pedir a execução de semelhante obra-prima?

Por outro lado, outra cabeça de Athena também em mármore foi igualmente encontrada na *cella* do templo, com o capacete decorado com duas cabeças de carneiro em relevo<sup>16</sup>: temos aqui uma cópia de um tipo bem conhecido na Atenas do séc. IV a.C., o da Atena Giustiniani (cf. a bela cópia de época helenística do Museu Nacional de Atenas nº 3004)<sup>17</sup>.

Parece-me ao menos possível que estas obras tenham sido executadas em Palmira mesmo (ainda que a opinião contrária seja a mais defendida comumente): não que seu transporte tenha sido muito difícil, mas, entre os fragmentos do templo, foi descoberto um pequeno relevo pertencente a um friso talhado no calcário palmirense também de inspiração grega lembrando o friso oeste do Partenon; em todo o caso é preciso explicar a existência deste relevo. Parece-me que um novo capítulo sobre a iconografia e a escultura grega em Palmira está para ser escrito.

Outra descoberta, pouco menos recente, mostra essa faceta bem diferente desse jogo de influências e de contra-influências. Em 1972 foram encontrados em Avenches, a antiga Aventicum, na Suíça, os elementos de uma estátua de Minerva, um acrólito, em um edifício identificado como sendo provavelmente o Capitólio (fig.5). Essa obra acaba de ser publicada no pomenor e o autor propõe ao mesmo tempo uma reconstrução<sup>19</sup>: ela é de mármore muito branco, cuja proveniência não foi ainda determinada, e sua técnica é das mais curiosas, provincial mas que desafia uma localização exata. Além da cabeça protegida pelo capacete, foram encontrados fragmentos de mãos, de pés, e o gorgóneion. Mas é a cabeça que é mais notável com seu rosto oval levemente dissimétrico, olhos fixos bem abertos, encimada por um capacete coríntio cinzelado, sobre o qual é modelado um rosto em relevo (um *Gesichtshelm*, elmo-face). A despeito do seu particularismo, ela aparenta-se aos originais da época clássica, talvez do fim do séc. V a.C., e pode-se pensar na Atena Velletri do Louvre, que se atribui a Crésilas<sup>20</sup>, e, a partir daí, à cabeça da Coleção Ludwig do Museu de Basileia<sup>21</sup>; ela difere entretanto dessas cabeças pelo penteado, influenciado por tipos romanos, com suas me-

16 – Starcky, J., LIMCI, s.v. "Allath", cat. 29.

17 – Carouzou, 1968 : pl. 55 (nº 3004).

18 – Cf. Starcky, J., LIMCI, s.v. "Allath", 567, cat. 28.

19 – Bossert, 1983 : 22-27, pl. 16-17; reconstrução pr. 18.

20 – Berger, E., AK 17, 1974, 132 pr. 35, 4-6; 36, 7.

21 – *Ibid.* 131, pr. 33-35, 3.

chas caindo de cada lado do rosto, na frente das orelhas semi-escondidas, e a massa de cabelos que desce sobre a nuca, lembrando a Minerva do Arco de Trajano em Benevento. Com efeito, se a reconstituição dada for correta, trata-se de obra eclética, cujos componentes, Atena Velletri e também Atena Lemnia quanto à atitude, remontam todos à época clássica. Essa obra, datada do segundo ou terceiro quartel do segundo século de nossa era, é um exemplo muito curioso do impacto clássico sobre um escultor ou sobre uma oficina local, por certo talentoso, e cujo particularismo se exprime em uma linguagem pessoal.

Uma forma ainda diferente de irradiação pode ser estudada através de uma estátua de Afrodite recentemente descoberta em Chipre. Há alguns anos, as escavações arqueológicas polonesas dirigidas pelo Professor Daszewski revelaram em Nea Paphos uma estátua de mármore de Afrodite, à qual dedicou recentemente um estudo minucioso<sup>22</sup> (fig.6). Essa obra, menor que o tamanho natural uma vez que mede por volta de 90 cm de altura, sem cabeça e quebrada nas pernas, apresenta um aspecto muito particular de Afrodite, uma Afrodite armada. Grande deusa da natureza, com a mesma qualificação que Atena ou Ártemis, Afrodite é também a protetora de algumas cidades e, dessa forma, ela pode ser figurada armada: tal era o caso em Citera, Esparta, Corinto onde sabemos por Pausânias (II, 5, 1) que se adorava, na acrópole, uma Afrodite armada. Mas a que tradição iconográfica liga-se a obra de Nea Paphos? Ela representa a deusa nua, apolada na perna esquerda e tendo a perna direita livre, levemente estendida para frente; o braço direito ergue-se acima da cabeça, a mão segurando verticalmente uma espada (a mão conservou-se, bem como uma parte do cabo da arma); tem o braço dobrado, com um bracelete que enfeita o ante-braço: a mão devia segurar a bainha. O cinturão atravessa a figura obliquamente, passando pelo peito e pelas costas. É evidente que temos aqui uma Afrodite **hoplismene**, já armada e mesmo no ponto de ameaçar com sua arma; assim, essa descoberta confirma a existência de um original diferente daquele que se suspeitava através da célebre Afrodite "con la spada", conhecida sobretudo pela cópia muito restaurada de Florença, um original que devia figurar a deusa, não prestes a colocar a arma na bainha, mas no momento de brandi-la acima da cabeça. Parece, pois, que se tenha enfim o elo que faltava entre o original da Afrodite de Epidauro (cf. a cópia do Museu Nacional de Atenas, datada do séc. I d.C.)<sup>23</sup> – cujo drapejamento deixa nus o ombro e seio direitos, e que segurava na mão esquerda erguida provavelmente uma espada – e um original mais tardio, influenciado pela Afrodite de Cnido em sua nudez, e recuperado pelo gosto helenístico – romano. É possível afirmar hoje que a cópia romana de Nea Paphos, datada dos sécs. II ou III de nossa era, é a própria prova da existência de tal original pós-praxiteliano, sendo ele mesmo uma contaminação de pelo menos dois tipos.

Outra descoberta, feita também em Chipre, permite-nos evocar o fenômeno da irradiação mas de um ângulo diferente; ela de novo liga-se a Afrodite, mas trata-se desta

22 – Daszewski, W.A., *RDAC*, 1982: 195-201. pr. 44.

23 – *Ibid.* pr. 44, 5.

vez de um problema de esquema mais do que de motivo: transposição de um esquema clássico de um mito a outro, ou ao contrário conservação do mesmo esquema através do espaço e do tempo. Trata-se de um mosaico de Kouklia (Palaepaphos) descoberto em 1972 pela missão arqueológica suíça de Fr. G. Maier<sup>24</sup> e datada de época severiana. A figura central representa uma mulher vista de costas, tendo como única roupa um sutiã, pois o drapejamento que cobria o seu corpo está quase caindo e ela o segura em vão com sua mão (fig. 7). À sua esquerda encontra-se uma bacia de alto pé, à sua direita vê-se uma estela com um objeto redondo que poderia ser um espelho ou um escudo. A mulher parece sair de um banho enquanto uma grande ave dá uma bicada no drapejamento. Toda a cena respira a atmosfera levemente erótica da idade helenística e é em contexto helenístico que se devem buscar as comparações diretas... Mas, indiretamente, é à época clássica, ao séc. IV a.C., que remonta o esquema.

O descobridor tentou imediatamente encontrar uma explicação da cena pensando no mito de Leda e o cisne, tão popular a partir do séc. IV. a.C., e que a arte romana e barroca irá com frequência reproduzir. Mas a despeito da popularidade da imagem, da presença do pássaro e do drapejamento caindo, eu apresentei desde o início, em 1972-1973<sup>25</sup>, uma outra interpretação. A posição dos protagonistas, da mulher e do pássaro, é absolutamente contrária ao esquema iconográfico habitual de Zeus e Leda e, se às vezes acontece que um mesmo esquema possa servir para ilustrar dois mitos (penso no castigo de Helena e em Ajax e Cassandra, a partir de uma certa época), é muito mais raro encontrar uma mudança muito considerável nos esquemas que ilustram os mesmos momentos de um mito: ora Zeus-cisne aproxima-se de Leda de frente e não de costas; ainda muito tarde, um mosaico romano de El Djem na Tunísia<sup>26</sup> (fig.8), bem como uma série de lamparinas que adaptam este esquema do erotismo helenístico-romano, retoma a mesma atitude, criada desde o primeiro quartel do séc. IV a.C.: é de frente que o pássaro se aproxima. Por outro lado, o pássaro do mosaico de Paphos não é necessariamente um cisne e é muito provável que se trate antes de uma gansa. Entretanto, o que deve ser determinante em semelhantes tentativas de identificação é o esquema iconográfico: ora, conhecemos muitos exemplos figurando Afrodite e sua gansa ou ainda Afrodite enviando sua gansa como símbolo de amor, e o tipo da mulher com o drapejamento pendente é com certeza o de uma Afrodite do séc. IV a.C.; basta pensarmos na tradição praxiteliana da Vênus de Arles<sup>27</sup>, já muito mais evoluída na Afrodite de Siracusa<sup>28</sup>, onde o drapejamento sublinha e serve de quadro às pernas nuas da deusa. O esquema da Afrodite com a gansa que encontramos neste solo de mosaico em Palaepaphos, provavelmente de época severiana, não se acaba com a arte romana; muito ao contrário, pode-se seguir sua descendência no esquema das Três

24 – Maier, F. G., AA, 1974 : 43, fig. 21-22.

25 – Kahil, L., em Karageorghis, V., BCH 96, 1972 : 1037, fig. 54; a idéia foi retomada por Martini, W. "Leda oder Aphrodite?" em *Festschrift Brommer*, 1976 : 223-229

26 – El Djem, nº 242, datada de 220-235 aprox.; Dunbabin, 1978 : 148, nº 54 e 259, nº 21 d.

27 – Paris, Louvre, 439; Lippold, o.c., n. 14, pr. 83, 2.

28 – Delivorrias, A., LIMC II (1984) s.v. "Aphrodite", cat. 743, com bibliografia.

Graças tal como se encontra, por exemplo, em um pitoresco relevo copta do Ashmolean Museum de Oxford<sup>29</sup>.

Não cogitava em absoluto multiplicar, nessa curta exposição, exemplos tomados como **membra disjecta**. Simplesmente tentei mostrar as diversas formas que podia assumir a irradiação da iconografia clássica, isto é, a dos sécs. V e IV a.C., cujo impacto permaneceu tão considerável através do tempo e do espaço. As razões disso são múltiplas; pode-se argüir sobre a perfeição atingida pela forma artística e nunca ultrapassada, mesmo nas mais grandiosas criações helenísticas mas existem certamente muitas outras, e talvez mais profundas, tais como a qualidade da expressão por uma imagem alegórica, da Paz que leva à Prosperidade (**Eirene e Ploutos**), sinal da transformação das mentalidades, ou, através da **Parthenos**, a imagem da grandeza e do poder (na origem, a de Atena e sua cidade), ou ainda o erotismo aliado à beleza no tema da Afrodite do séc. IV a.C.

"Retrouver la trame silencieuse de l'histoire" para retomar a bela expressão empregada por Jean Sauvaget a propósito da arte islâmica, tal é definitivamente o objetivo de nossa pesquisa. Mas, para reencontrá-la, é preciso reunir o conjunto da documentação existente, em toda a medida do possível, sem discriminação quanto à proveniência, nem à qualidade estética, e submetendo os documentos a uma análise crítica séria. Só uma informação suficientemente ampla permitirá estabelecer o elo entre a iconografia puramente clássica e a das culturas posteriores, que dela são largamente tributárias: este estudo deveria reencontrar a migração dos motivos e dos esquemas iconográficos na grande **Koiné** romana através de suas diversas áreas culturais, eventualmente a transformação de suas formas e de seus significados, enriquecendo desse modo nosso conhecimento da iconografia propriamente clássica.

## BIBLIOGRAFIA

- Beazley, J. D., **Attic Red-figure Vase-painters**, 2a. ed., Oxford, The Clarendon Press, 1963.
- Bossert, M., **Acta Bernensia IX, Die Rundskulpturen von Aventicum**, 1983.
- Bouchenaki, M., "Récentes découvertes archéologiques et étude de L'Antiquité en Algérie", **Majallat et-Tarikh**, Alger, Centre National d'Études Historiques, 1979.
- Carouzou, S., **Musée Archéologique National. Collection des Sculptures**, Atenas, Direction Générale des Antiquités et de la Restauration, 1968.
- Dunbabin, K. M. D., **The Mosaics of Roman North Africa, Studies in Iconography and Patronage**, 1978.
- Frel, J., **Panathenaische Preisamphoren**, 1973.
- Kahil, L.- Augé, Chr. (dir.), **Mythologie Gréco-Romaine, Mythologies Périphériques. Études d'Iconographie**, Paris, Éditions du CNRS, 1981.
- Lippold, G., **Die griechische Plastik**, Hb Arch III, I, 1950.
- Schefold, K., **Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst**, München, Hirmer Verlag, 1981.
- Thompson, H. A., **The Athenian Agora. A Guide to the Excavations and Museum**, Princeton, The American School of Classical Studies, 1976.



Fig. 1) Ânfora panatenaica. Atenas, Museu Nacional 20044.



Fig. 2) Relevo : Damasco, Museu Nacional 2351 (4934).



Fig. 3) Estátua : Palmira, Museu : A 138-75.



Fig. 4) Idem, pomenor.



Fig. 5) Cabeça de estátua. Avenches (Suíça), Museu Romano (Copyright E. Bersier, Fribourg).

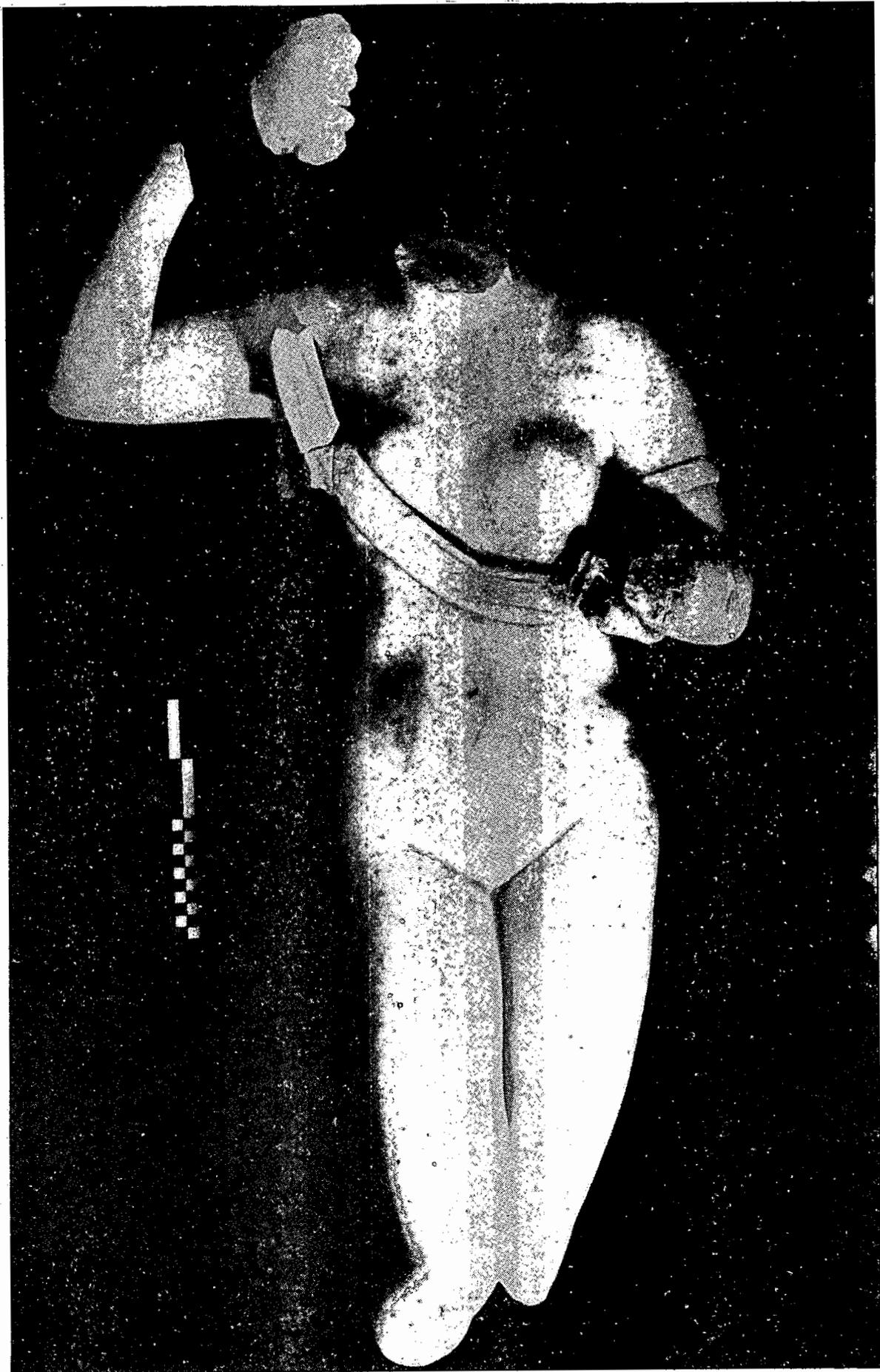


Fig. 6) Estátua de mármore proveniente de: Nea Paphos (Chipre). Paphos, Museu.



Fig. 7) Mosaico : Palaepaphos (Chipre), Museu.

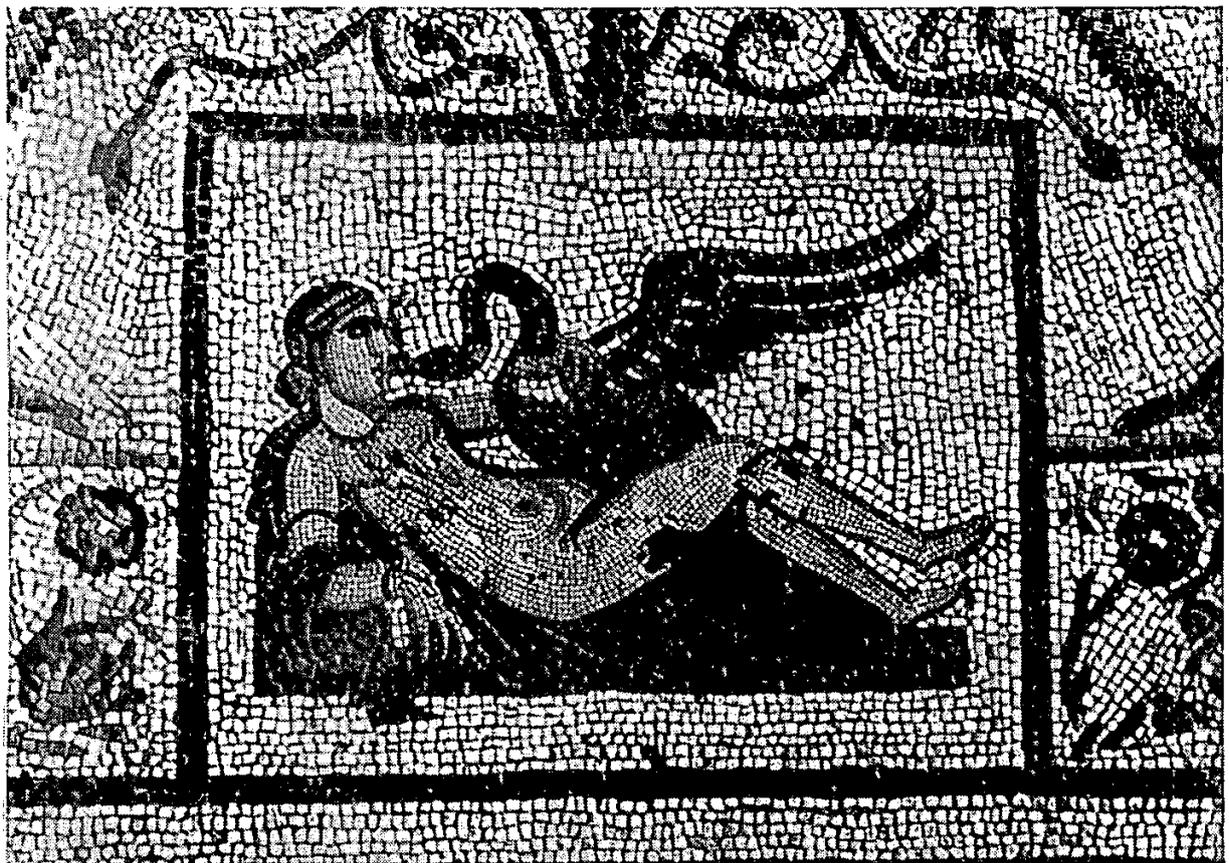


Fig. 8) Mosaico de El Djem, nº 242 (DAI – neg. 64539).