



PREFEITURA DE SÃO GONÇALO
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO

ARTE GREGA

Os gregos (ou helenos, como eles preferiam designar-se) eram, mais do que um povo homogêneo, uma série de tribos que tinham em comum a língua, os principais deuses e a noção de que descendiam de antepassados comuns. Eram de raça, ou melhor, de língua, indo-européia: aparentados, portanto, com os latinos, com os germanos, com os antigos persas e com os hindus.

Invadiram a península balcânica (Em seu território estão localizados os chamados países balcânicos (que possuem a maior parte do território na península): Albânia, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Grécia, Croácia, Sérvia, Montenegro e República da Macedônia. Também encontram-se nesta península o território de Kosovo (autoproclamado independente) e parte do território dos seguintes países: Turquia (parte europeia), Eslovênia, Romênia e Ucrânia.) , que deles tomou o nome, e ali se estabeleceram nos anos que decorrem entre o primeiro e o segundo milênio antes da nossa era. Mas muito cedo se sentiram apertados e fizeram *apoikia*, como diziam na sua língua: isto é, emigraram para fundar colônias (é esta a tradução literal do termo) para as costas meridionais da península itálica, para a Sicília, para regiões ao longo da costa da Ásia Menor, para a Líbia, França, Espanha. Lugares para onde transplantaram a sua civilização em formação, e onde ela floresceu maravilhosamente, por vezes melhor até do que na mãe pátria. De tal maneira que as colônias e particularmente as da península itálica e da Sicília – se chamavam *Megále Ellás*, Magna Grécia, quer dizer, a Grande Grécia, o novo mundo mais afortunado do que o antigo (situação que se repetirá através dos séculos). Eis porque falamos de arte da Grécia e dos países de língua grega. Essa civilização possui características e resultados unitários. Predomina o racionalismo, o amor pela beleza entendida como suprema harmonia das coisas, o interesse pelo homem, essa pequena criatura que é “a medida de todas as coisas”. Ali nasce a democracia, o governo do povo.

Adota, perante a arte, atitudes características: a concentração do interesse sobre poucas tipologias, o aperfeiçoamento dos resultados mediante experiências sucessivas e regras fixas. Tudo isto coexiste e em parte provoca consequências fundamentais na história da arte que determinam a sobrevivência de muitos conceitos e formas desde então até hoje.

Arquitetura

As bases da arquitetura grega geraram-se no período de transição e de barbarização que existe entre a derrocada da civilização micênica, c. 1100 a.C., – provocada pelos invasores gregos e o florescimento, a partir do século VII a.C., da civilização grega propriamente dita.

Para criarem uma arquitetura monumental, os helenos poderiam ter escolhido muitos caminhos, ou melhor, muitos inspiradores. Podiam ter adotado as grandes fortalezas dos aqueus, seus predecessores nas terras da Grécia. Podiam ter-se baseado nos inspiradores dos aqueus, os opulentos mercadores construtores de palácios da ilha

de Creta. Ou então, podiam ter copiado, mais ou menos de longe, os soberbos produtos das civilizações asiáticas: hititas, assírios, egípcios.

No entanto, escolheram o caminho mais difícil: a elaboração de um universo arquitetônico inteiramente novo, que mais se harmoniza com o seu espírito, partindo das experiências mais próximas: a planta da casa micênica com um grande *mégaron*, ou seja, a sala central rodeada de colunas, e os seus templos primitivos de madeira. Desse modo estabeleceram as bases de outros dois mil anos de história da arte. Porque ainda hoje pensamos com os conceitos que eles criaram: por exemplo, quando falamos de “arte” ou quando designamos os setores em que é possível fazer arte: arquitetura, pintura e escultura. Foram, de fato, os gregos que introduziram tanto o conceito-base, como as distinções dentro dele. Fizeram mais: estabeleceram que para cada uma das atividades artísticas principais (arquitetura, escultura, etc) existiam regras objetivas, análogas às leis da natureza; e que o valor de cada experiência particular consistia na adaptação a essas regras. Estabeleceram, por assim dizer, leis-padrão para as formas, particularmente para as arquitetônicas, que naturalmente, podiam variar: mas respeitando sempre as regras. Bastará, por isso, para distinguir – ou reconhecer – a arquitetura grega das quase infinitas imitações que dela se fizeram, conhecer estas normas, ou pelo menos as principais.



Estas normas derivam de um decidido e rigoroso processo de seleção e delimitação dos problemas. Os arquitetos gregos começaram por concentrar os seus esforços num único sistema de construção, relegando resolutamente todos os outros para qualquer uso que não fosse o utilitário ou de escasso relevo arquitetônico. E escolheram o mais simples, o conceitualmente mais banal, o mais aparentemente limitado: o trilito, isto



é, a combinação de uma laje horizontal com outros dois blocos de pedra que lhe servem de apoio. É o sistema dos grandes túmulos pré-históricos, os dólmenes, que surgem por toda a parte na Europa: na Grã-Bretanha, na França ocidental, em Espanha, na Apúlia. E é muito simples de praticar, uma vez que assim se exclui qualquer pressão que não seja a vertical: o peso da trave de pedra distribui-se uniformemente sobre os suportes, e estes descarregam-no diretamente sobre o terreno onde eles assentam.

Dado este primeiro passo, limitaram da mesma maneira drástica o tipo de edifícios que se deviam projetar. Ainda que as suas cidades, tivessem necessidade de muralhas, de casas e palácios, de praças, de ruas e aquedutos, ainda que todas essas necessidades tivessem sido satisfeitas, a sua investigação apontou para um só tipo de edifício: o templo, a casa do deus.

E não só isto, mas a forma do templo, a sua planta geral, estandardizou-se, como hoje diríamos; um local para a divindade, a cela (*naós* em grego) de forma retangular, em redor da qual se colocava uma série de suportes redondos, isto é, as colunas.



Naturalmente a cela pode estar precedida ou seguida por outras câmaras, as colunas podem estar só numa fachada ou em duas opostas, ou podem ainda estar dispostas em fila dupla. Não faltam até celas (e, portanto, templos) circulares. Mas trata-se de exceções, ou seja, de templos que não são típicos.

A esta série de opções que, na prática, são limitações drásticas, acrescentaram uma invenção. Tão genial que só desde há uma geração se pôde prescindir dela. Cada edifício construído com o sistema trilitico compõe-se de alguns elementos fixos: o envasamento sobre o qual se apóia a série de suportes que recebem o peso do teto, e o descarregam no solo; e o entablamento, isto é, um bloco de pedra que une os suportes entre si, sobre os quais reparte o seu peso e o das vigas e das telhas da cobertura.

Os gregos combinaram estas partes segundo regras gerais e pré-estabelecidas, o que depois tomou o nome de “ordem”, e que não é senão uma combinação, segundo normas fixas, de elementos de base, elementos de suporte e elementos de remate.

Por outras palavras: aos gregos interessava-lhes muito o controle do resultado final. Chegaram à conclusão de que não era possível obter bons resultados se cada arquiteto fosse obrigado, de cada vez, a pensar um edifício a partir do zero. Por isso encontraram maneira de sistematizar as experiências de cada arquiteto, ainda que tivessem trabalhado em lugares – ou templos – muito distanciados entre si.

Estas regras de combinação dos elementos de construção, em suma, estas ordens, foram para os antigos gregos, três: a ordem dórica, a jônica e a coríntia. Estes nomes são os das principais raças helênicas, mas só têm uma escassa relação de correspondência. Assim, na maior cidade jônica – Atenas – foi construído o mais belo templo dórico, o Partenón. Para o conhecimento da arquitetura grega bastará, portanto, conhecer as três ordens e as suas maiores modificações ou particularidades, e aplicar este conhecimento aos esquemas delineados. Os mesmos esquemas, mas com formas diferentes, raras vezes serão gregos. Quando se levanta o pano de fundo da história, encontramos conceitos já consolidados e aplicados com coerência aos edifícios: substancialmente já canônicos.



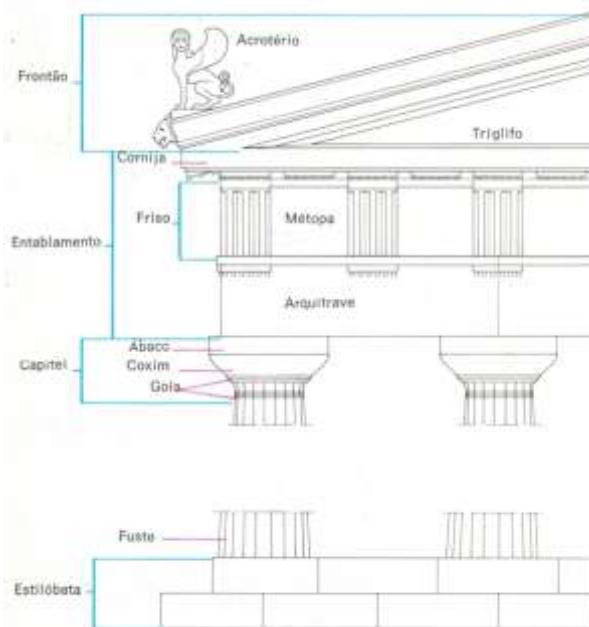
A ordem mais antiga e ao mesmo tempo a mais importante, é a ordem *dórica*. Na sua forma definitiva compõe-se de um envasamento das colunas – o *estereóbata* – escalonado geralmente em três degraus. O escalão superior recebe um nome particular, *estilóbata*, que significa apoio das colunas, uma vez que elas se apóiam diretamente sobre ele (na ordem dórica as colunas nunca têm base). O estilóbata é, portanto, o elemento de união entre o envasamento e os elementos de suporte. A coluna consta de um fuste, isto é, um corpo principal, e, sobreposto a este, de

um capitel, elemento intermédio entre o suporte e o entablamento. O fuste, que pode ser monolítico, isto é, formado por um só bloco de pedra, ou como é o caso geral composto por uma série de tambores de pedra sobrepostos, é sem dúvida, juntamente com o capitel, o elemento mais característico da ordem dórica, e também o mais interessante. De fato, na arquitetura grega nunca é liso; é sempre estriado em toda a sua longitude,

com uma série de caneluras verticais, cujo número varia de dezesseis a vinte quatro, conforme o templo e a época, mas que tende a fixar-se em vinte na época clássica, por volta do século V a.C. A canelura é sempre em aresta viva.

A coluna termina com o capitel, que, na ordem dórica, compreende três partes: um colarinho (ou *gorjal*), canelado mas separado do fuste por um pequeno corte; um pequeno coxim de mármore chamado *équino*; e um dado achatado, o *ábaco*. Uma vez mais, a sucessão de diferentes elementos serve para evitar as transições bruscas. Assim, o gorjal, que têm o diâmetro do fuste, serve de união entre este e o capitel. E a pequena massa quadrada do ábaco une perfeitamente a coluna circular ao entablamento.

As partes do entablamento estão também graduadas de maneira semelhante. Assim, os capitéis sustentam uma arquitrave, isto é, um bloco de pedra lisa. Sobre este, apóia-se uma parte muito mais decorada, o *friso*, que se compõe de uma série de blocos retangulares com tripla canelura vertical – os *triglifos*, separados entre si pelas *métopas*, pequenas lousas quase quadradas e que muitas vezes têm decoração esculpida. Em cima do friso está colocada a *cornija*, saliente, para desviar – quando chove – a queda da água que, de outro modo, escorreria sobre a pedra que está por baixo. A cornija está ornamentada com pequenos blocos nivelados, um para cada triglifo: os *mútuos*, que por sua vez têm como ornamentação gotas. Finalmente, a cobertura é em duas vertentes e forma dois triângulos nos dois lados menores do templo: os *frontões*.

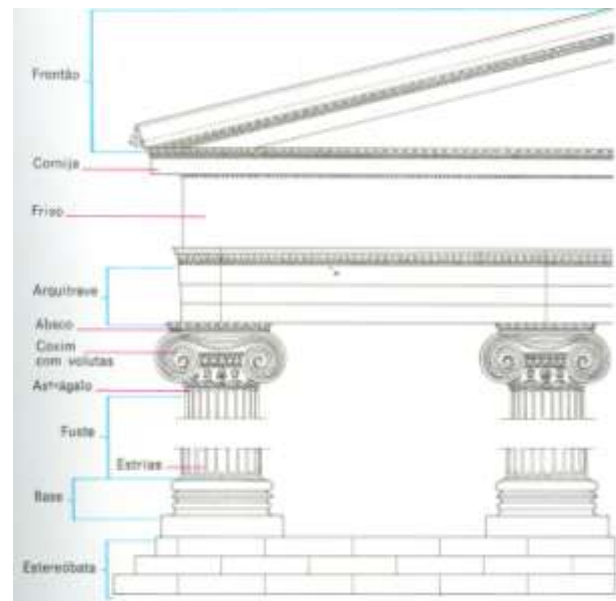


A descrição foi forçosamente longa. Estes termos são, com efeito, a chave de leitura de toda a arquitetura grega. Veremos assim, passando da época arcaica dos séculos VII-VI a.C. à época “clássica” de Péricles e Fídias, toda uma série de variações dentro do esquema geral já descrito: a *êntase* (Leve dilatação do fuste de uma coluna) pronunciadíssima na sua origem, vai pouco a pouco atenuar-se. A coluna, tosca na sua origem, vai-se adelgaçando cada vez mais. Ao mesmo tempo, a altura da arquitrave, do friso e da cornija diminui. Trata-se, portanto, de um conjunto de evolução convergente que uma vez conhecido o esquema da ordem, quer dizer, o fator indispensável para compreender a arquitetura helênica – permite-nos também estabelecer a maior ou menor antiguidade dos edifícios (êntase maior = mais antigo, etc.).

A segunda ordem a aparecer, quase contemporânea da dórica, foi a *jônica*. Citando os críticos da época romântica, a quem deixamos as honras e a responsabilidade do conceito, a ordem jônica representa a graça e o “feminino” em contraste com a austeridade e a “masculinidade” da ordem dórica. Mais esbelta é, certamente, mas menos essencial e rigorosa.

Em relação à ordem dórica, as maiores diferenças consistem no tratamento da coluna. Para começar – e é o elemento mais característico, o capitel torna-se muito mais complicado. As suas faces não são todas iguais, mas apenas de duas em duas. As paralelas à fachada do templo, e por isso destinadas a verem-se melhor, apresentam duas volutas ou espirais unidas por linhas curvas: exatamente como um rolo de papel que

se tivesse estendido pelo meio, enquanto as extremidades se enrolavam. Este elemento principal assenta num gorjal magnificamente decorado. As fachadas secundárias expõem a parte exterior do “rolo”, isto é, praticamente são lisas. O conjunto que daí resulta é indubitavelmente elegante, mas muito menos prático do que o dórico. De fato, não sendo a frente e os lados do capitel iguais, surge um problema em cada ângulo: há uma coluna diferente das outras.



Outro elemento de diferenciação é a base, que nunca falta, em toda a coluna jônica. Por isso, e ao contrário do que sucede na ordem dórica, há um elemento intermédio entre o fuste e o estilóbata. Este elemento – o *plinto* – é constituído por uma série de molduras, isto é, por discos de pedra alinhados de maneira diferente. Naturalmente, há também diferenças no fuste, que é mais delgado nas suas proporções, quase sempre monolítico em vez de ser composto por tambores, e com maior número de caneluras, mais profundas, semicirculares, e principalmente, não unidas entre si. A arquitrave também é diferente: é composta por três faixas, cada uma um pouco mais saliente do que a inferior, em vez do bloco de pedra lisa da arquitrave dórica. O friso, em vez da alternância de tríglifos e métopas da ordem dórica, é contínuo à volta de todo o templo e costuma ser ornamentado com decoração escultórica. Finalmente, as relações de dimensão, as proporções, são diferentes das da outra ordem. Na fachada, as colunas são mais esbeltas do que as dóricas, têm uma êntase muito menor, e estão colocadas a maior distância uma das outras. De tal modo que, em geral, um edifício de ordem jônica apresenta dimensões bastante parecidas com as de uma construção de madeira, o que é perfeitamente compreensível, porque muito provavelmente a ordem jônica devia ter tido a sua origem em protótipos de madeira.

Para os gregos antigos o conceito de arquitetura – os seus templos – que é o de mais representativo, têm valor precisamente pelo seu exterior, pela maneira como se constrói e acaba o envoltório do edifício. De fato, a cela não é mais do que uma caixa mal iluminada, quase uma “caixa-forte” de pedra, para a imagem do deus. O que importa é a colunata do exterior, o “vestuário”, com que se reveste esta caixa forte. É em função desta ideia, que nasce a ordem, a qual, por sua vez, não é mais do que o “modelo” deste vestido. Ao arquiteto pede-se-lhe o aperfeiçoamento do seu tema, nunca a sua invenção. Se o arquiteto é um gênio, criará o Parténon. Se não é, nada acontece: o seu produto será uma reedição honesta, do já feito.

Claro que tudo isto não sucede num dia nem num ano. Começou a ser elaborado entre os séculos X e VIII a.C., apresentou resultados já muito organizados – e muito bons – nos séculos VII e VI a.C. e chegou ao apogeu no século V a.C., a época dos grandes monumentos da Acrópole de Atenas.

Tais soluções eram tão convincentes, tinham uma tal força expressiva, que o sistema das ordens foi tomado muitas vezes por outras civilizações que dela fizeram a base da sua arquitetura.

Nos finais do século V a.C. veio a acrescentar-se uma terceira ordem, a *coríntia*, que substancialmente, não é mais do que uma ordem jônica enriquecida. De fato, muitos

pormenores são quase idênticos, exceto as proporções. Em contrapartida, são diferentes a base da coluna, muito mais trabalhada, e principalmente o capitel, onde, de resto, aparecem as volutas da ordem jônica (aplicadas aqui, geralmente, nas quatro faces). Mas as volutas são agora um elemento menor, porque aparecem a encimar um capitel muito amplo, em forma de sino invertido, envolvido por duas filas de folhas de acanto – uma planta herbácea ^(erva) de folhas grandes e muito decorativas.



Evidentemente que a finalidade desta nova ordem, muito mais rica do que as outras duas, é mais decorativa do que funcional. Na verdade, os gregos aplicaram-na com uma grande parcimônia, que contrasta com o abuso que da ordem coríntia fizeram, por exemplo, os romanos.



Um pouco antes tinha aparecido, ainda que um exemplo quase único – mas famosíssimo, uma variante ainda mais decorativa da ordem jônica: a substituição da coluna por uma estátua, que se chamou “cariátide” como reminiscência de uma antiga lenda alusiva às mulheres de Cária, na Ásia Menor, que haviam sido condenadas a trabalhos forçados por um sátrapa persa.

O nosso estudo não seria completo se não aludíssemos, pelo menos, à segunda e magnífica invenção dos gregos: o teatro.

Se havia um povo atento à análise de si próprio, à sua própria “representação”, era o povo helênico cujas tragédias e comédias foram as primeiras expressões daquilo a que chamamos *teatro*. Era necessário, para isso, um lugar adequado que, coerentemente com a concepção grega, não foi um espaço fechado, mas a encosta aberta de uma colina. Aí escavaram uma série de bancos regulares escalonados – a *cávea* – dispostos em semicírculo à volta de um espaço central – a *orquestra* – destinado às evoluções, danças e cantos do coro. A orquestra podia ser circular ou semicircular, mas apoiava-se sempre na cena, o terceiro e essencial elemento do teatro grego. O nome de cena trai as suas origens: era uma simples tenda – *skéné* em grego - que servia de fundo aos atores; mais tarde transformou-se num espaço retangular enquadrado por colunas, e nesta versão chegou até nós. O teatro grego, aberto à natureza, claro na sua articulação funcional, especialmente adequado à vida daquela polis que o elemento motor do gênio heleno, permanece como um dos mais elevados cumes arquitetônicos da história, prova da originalidade e da grandeza dos seus criadores.



Escultura

Das obras originais, muito pouco nos chegou, talvez porque foram realizadas com materiais preciosos (como por exemplo a grande estátua da deusa Atena, esculpida por

Fídias para o interior do Parténon, toda em ouro e marfim) e, portanto, incitavam ao roubo; ou porque desapareceram no decurso dos séculos, devido às pequenas dimensões e maior fragilidade em relação à arquitetura. O que conservamos, sobretudo da época clássica, são as cópias que os romanos ricos encomendaram para adorno das suas residências. Cópias que se revelam, ao compará-las com os poucos originais que sobreviveram, de qualidade decadente. Realizadas muitas vezes em mármore, quando o original era em bronze, ou vice-versa, trazem consigo todas as adaptações necessárias à mudança de material, sendo brancas, da cor do mármore, enquanto os originais gregos estavam vivamente decorados: negro para os cabelos e para os olhos, vermelho para os lábios, várias cores para o vestuário.

Tão fecunda e vital foi a atividade artística dos gregos que – mesmo tendo-nos chegado apenas uma parte – ultrapassa de longe a “integralidade” de outras civilizações.

É certo que a escultura da Grécia antiga tem muitos pontos de contato com a arquitetura; não só porque muitas das suas obras eram concebidas para ornamentar e “acabar” os templos (que, como já se disse, tinham umas partes – frisos e tímpanos – previstos para serem cobertos com esculturas), como também porque o fundo conceitual sobre o qual operam as duas atividades é único.

As estátuas gregas, como os edifícios, nasceram para venerar os deuses, os únicos a merecer tantos esforços. Mas os deuses gregos, contrariamente aos egípcios ou persas, são concebidos à imagem e semelhança do homem, têm paixões e pensamentos humanos. E, sobretudo, têm uma forma humana.

Uma vez estabelecida estas premissas, claramente resulta que nenhuma forma estilizada se poderá considerar satisfatória, mesmo que em si própria seja agradável. Para ser satisfatória, uma estátua deverá ter um aspecto completamente humano, sem nenhum daqueles pequenos e inevitáveis defeitos que todo ser humano possui; em suma, sem qualquer desvio da “norma”.

Belíssimo, em teoria, mas não tão fácil na realidade. Porque o material (primeiro a madeira, depois o mármore e o bronze) não é muito fácil de moldar na forma humana, nem é fácil chegar à correta representação do homem “perfeito” a partir do exame de homens imperfeitos.

E vemos aqui os gregos a percorrer novamente, na escultura, o caminho sugerido pela arquitetura. Fixa-se um tema – o homem, e um ideal – a apresentação do corpo humano idealizado, sem defeitos. Uma vez estabelecido isto, os homens são divididos em categorias, ou tipos, segundo as épocas: o equivalente da ordem em arquitetura. Assim, estabelecer-se-á o adolescente de quinze ou dezesseis anos; o jovem já proporcionado como adulto; o homem maduro, mas cheio de força e energia, barbudo, com os músculos endurecidos por anos de exercício; a mulher jovem, mas cheia da graça da juventude; a mulher amadurecida, grave, composta. E concentram-se os esforços na realização cada vez mais perfeita destes tipos, considerados como ideais desejáveis da humanidade. Ignoram-se os rapazes, ainda demasiado imperfeitos para serem dignos de representação, bem como os velhos, cuja forma está já corrompida.

A história da escultura grega clássica, é portanto, a da realização destes tipos e a da luta do artista com o material utilizado para conseguir a completa fidelidade representativa.

Embora conheçamos poucos arquitetos gregos e ainda menos edifícios gregos a eles atribuídos, em contrapartida, todas as diferentes fases da escultura helênica (salvo as mais antigas) podem centrar-se na obra de alguns artistas, de que conhecemos o

nome, inúmeras anedotas e episódios da sua vida, e muitas vezes as regras ou cânones em que se inspiraram.

Desde os fins do século VII a.C. até às guerras persas, isto é, até o ano 490 a.C. observamos como era primitiva a estatuária grega quando a arquitetura tinha chegado já a um alto nível de maturidade, quase ao seu ponto culminante. Fato esse facilmente explicável pelas maiores dificuldades técnicas que os escultores encontraram para submeter a pedra dura.

Os cento e cinquenta anos indicados constituem um longo período de estudos, de experiências – e também de revezes, provavelmente alternando com êxitos – para compreender e explorar os limites do material, para criar formas realistas partindo do bloco de mármore. Se observarmos uma obra típica desta época, como o *Moscóforo* – isto é, o portador de vitelo, animal destinado ao sacrifício em honra dos deuses – que o ateniense Rhombos encomendou como ex-voto para o seu protetor celestial, facilmente se entende como o artista estava estreitamente condicionado pelo material. Provavelmente tinha um certo receio de esculpir a pedra em profundidade: os braços que sustentam o animal, o corpo do vitelo, a cabeça do homem, estão muito aderentes ao corpo, extraídos do bloco de pedra quase como um gigantesco baixo-relevo. E o mesmo fez com a cabeça, onde os olhos, a boca, o nariz, estão mais “acrescentados” do que “extraídos”: sobressaem de maneira pouco natural e a boca tem um sorriso estático, fixo, que será durante muito tempo característico das estátuas gregas. Índice mais de dificuldade técnica do que de perfeita e inalterável felicidade. A composição é totalmente frontal e perfeitamente reta. Provavelmente o artista principiou por reduzir a massa de pedra a um paralelepípedo. Depois, esboçou a figura na parte da frente e tirou todo o material que ficava fora do contorno. Depois fez o mesmo de cada lado, obtendo deste modo uma imagem que era mais “esquadriada” do que “modelada”.



Também esta estátua culmina as pesquisas de dezenas de anos realizadas através do aperfeiçoamento do tipo de Kouros, isto é, do “jovem” ou, como às vezes se diz, do Apolo: uma figura de homem, de pé, nú, que foi fixada no momento em que vai dar um passo em frente. Com o Kouros passa-se da quase caricatura às proporções corretas do corpo humano, embora apresentado numa atitude rígida.

Ao mesmo tempo, estuda-se o tipo de Koré: a jovem. Também aqui se passa de estátuas que parecem quase colunas, com insinuações de vestidos femininos, a produtos sofisticados como a chamada *Koré de Eutidico*: uma rapariga na flor da idade, que não só apresenta características do Moscóforo (típicas de toda a arte arcaica) mas também outras, não assinaladas ao falarmos deste último, como a acentuada estilização do cabelo ou do vestuário, e que na realidade não existem nem tão regulares nem em zig-zag como o escultor as fez, mas que revelam um domínio da técnica bastante apreciável (e há a



considerar que, das outras setenta Korai que foram encontradas, casualmente, na Acrópole, durante o século passado, esta é uma das menos antigas, datando de cerca do ano 480 a.C.). Tais pesquisas arcaicas chegam ao seu auge (o chamado estilo “austero” ou estilo de “transição”) que, embora não seja a máxima expressão da escultura grega, situa-se contudo, entre as mais notáveis dos tempos antigos.

Observe-se uma das obras mais representativas desta época, o célebre *Auriga de Delfos*, excelente escultura de bronze que podemos datar por volta do ano 475 a.C. e que chegou até nós na sua versão original. É certo que o rosto está quase excessivamente concentrado para representar o de alguém que impõe a sua vontade a quatro fogosos cavalos, e que os cabelos estão demasiadamente estilizados, assim como a túnica abaixo da cintura, com as suas pregas regulares. Mas o braço segura nervosamente as rédeas, os pés arqueiam-se pela necessidade de manter o equilíbrio devido à trepidação do carro durante a corrida, e sob a fita na cabeça sobressaem alguns anéis do cabelo: o protótipo de que descende é o do Kouros, mas o resultado é muito mais realista.



O estudo intensivo dos tipos vai dando os seus frutos e desembocará na grande escultura de Fídias: a clássica por excelência, onde o domínio do meio e a capacidade de realizar os pormenores são absolutos. A tendência para idealizar o personagem, sem dúvida que permanece, e inclusivamente atinge a máxima perfeição.

Não foi por acaso que um dos mestres gregos da época, o escultor Policleto, merecerá dos seus contemporâneos o título de “grande” mais pelo cânon – o sistema de relações matemáticas estabelecidas entre todas as partes do corpo – do que pelas suas também notáveis obras escultóricas. Reaparece aqui, como na arquitetura, a tendência helênica para instituir uma regra e procurar depois as proporções perfeitas dentro dessa regra; assim como o conceito de que um todo perfeito é a soma perfeita de partes perfeitas.



É necessário – afirma Policleto – que a cabeça seja a sétima parte da altura total da figura, o pé três vezes o comprimento da palma da mão, enquanto que a perna, desde o pé até o joelho, deverá medir seis palmos, e a mesma medida deverá haver também entre o joelho e o centro do abdômen. Para demonstrar a exatidão do seu cânon, esculpiu uma estátua que chegou até nós em inúmeras cópias romanas: o *Doriforo* – isto é, o portador de lança, mais uma vez um jovem, completamente nu, que leva com desenvoltura na mão uma leve lança. Portanto, trata-se de um *Kouros*, mas agora real, desde as unhas aos cabelos, e no qual a postura primitiva de soldado em marcha foi substituída por um movimento muito calculado. O jovem está parado, mas percebe-se que se vai movimentar. O corpo apresenta-se num total equilíbrio, balançando o peso do corpo sobre um pé, enquanto o outro apenas toca o solo com o dedo, mas deverá, em seguida, sustentar todo o peso.

Estão já longe as figuras compostas rigidamente ao longo de um único eixo vertical. Muito depressa será substituído o ritmo “deambulatório” (assim se chamará este sistema de representar o homem no intervalo entre um e outro passo) de Policleto, pelo lânguido esquema em S de Praxíteles. Deste modo chegamos à representação do corpo nu e esbelto do homem ou da mulher e uma natural e graciosa posição de abandono: um braço tranquilamente apoiado num suporte, o outro com o ombro deslocado para cima

para compensar este apoio, em tensão para dominar o resto do peso; a outra perna completamente isenta da função de sustentação, apoiada no solo unicamente pela ponta dos pés. A cabeça está suavemente inclinada, o olhar sereno e vagamente desviado.

O austero *Apolo* das origens converteu-se, depois de duzentos anos de apuramento, no lânguido *Hermes* que se apóia garbosamente num tronco de árvore, o manto muito bem pregueado junto dele, e o corpo cuidadosamente colocado numa pose indolente que faz sobressair os músculos perfeitos: magnífico 'play-boy' do Olimpo. Nada resta já das características arcaicas: nem o esquema rígido e tímido, nem a estilização dos cabelos, dos músculos, do vestuário, nem olhos e nariz salientes, nem sorriso fixo. Tudo é natural, espontâneo, perfeitamente proporcionado. Tudo menos o menino que o jovem segura com graciosa desenvoltura e que não é a culminação do estudo de um "tipo". Afetuoso e gorducho têm a cabeça pequena tendo sido realizado com as proporções de adulto.



Mas esta exposição levou-nos a passar por alto o 'maior entre os grandes', o supremo artista cujo nome se identifica com o apogeu da arte do seu povo: Fídias. Curiosamente, mas com muita justiça, a arte de Fídias está ligada ao exemplo máximo da arquitetura grega: o Parténon, o magnífico templo dórico que Péricles mandou erigir na Acrópole. Curiosamente, porque nenhum escultor – salvo talvez, dois mil anos depois, Miguel Angelo viu a sua fama identificar-se a tal ponto com uma obra arquitetônica. Justamente, porque ninguém senão um escultor poderia converter-se em símbolo de uma arquitetura tão 'escultórica' como era a helênica. Fídias realizou neste templo, ou mandou realizar sob a sua direção, toda a decoração: as esculturas dos tímpanos, métopas e frisos. Um trabalho imenso: basta apenas pensar que só o friso interior obrigava a preencher com figuras cento e sessenta metros de parede de um metro de altura: e foi aqui que Fídias revelou a medida do seu gênio. Apesar de se tratar de um esquema repetitivo (o friso representa uma procissão, portanto uma sucessão de pessoas reunidas por categorias homogêneas e dedicadas todas à mesma ocupação), não há duas figuras que sejam iguais. O conjunto tem um aspecto sereno e monumental, que é a verdadeira marca de Fídias.

Monumentalidade ainda mais evidente nos grupos de escultura que decoram os frontões.



Este tipo de esculturas, que têm de narrar uma história e ao mesmo tempo de se adaptar ao espaço triangular da arquitetura, era uma das maiores dificuldades que um artista grego tinha de defrontar. Mas Fídias soube transformar essa limitação num mérito. Consideremos um dos grupos do frontão oriental, conhecido pelo nome de "As três deusas".

A primeira, Afrodite, está apoiada serenamente nos joelhos da segunda, talvez Dione, enquanto a terceira se levanta; a transição da figura deitada para aquela que está quase levantada está tão bem calibrada que mais parece tratar-se de três fotografias da mesma pessoa em movimento. Mas, principalmente, revelam-se muito evidentes as características típicas da obra de Fídias: gestos compostos, uma expressão e atitude serenas (que se podem observar muito bem, embora falte a cabeça às três deusas), e grandiosidade de concepção. Em suma, a tranquilidade divina conseguida através da realização de caracteres humanos. Como disse Quintiliano, um mestre da escola romana

que compreendia a arte: “Fídias trouxe algo à religião tradicional, uma vez que a nobreza da sua obra exprimira adequadamente a natureza divina”.

Lisipo, o último grande da arte helênica, representará também o seu Kouros, o seu jovem de sereno semblante, mas de corpo em movimento, inquieto, pronto a movimentar-se, arquejante pelo esforço praticado. O seu *Apoxyomenos*, o atleta nu que limpa o pó e o suor do exercício, transformou o ritmo “deambulatório” de Policleto e a “ausência de rigidez” do corpo de Praxíteles num balancear de uma perna à outra, numa ondulação de todo o corpo, que tem o contrapeso na extensão dos braços.



Por outras palavras, a imagem ideal é substituída pelo retrato. Efetivamente, Lisipo foi o autor do primeiro e “verdadeiro” retrato grego (não que antes faltassem os retratos, mas eram esquematizações da categoria ou função – o atleta, por exemplo, e não representações do caráter e dos traços individuais): o de Alexandre, aquele que converteu a Hélade em civilização helenística. Justamente com ele, termina o ciclo da estatuária grega, dum arte que, durante séculos, lutou para impor ao material a forma perfeita do homem “medida de todas as coisas”; e que acabou por abandonar o humano em nome do homem. Com a arte helenística tratar-se-á já de outros povos, de outra arte (embora continue a chamar-se grega).

Outras Artes

A arte grega não termina na arquitetura ou na escultura, embora sejam estas, com toda a evidência, as suas realizações mais importantes. Mas, na verdade o gênio grego explorou todos os campos de expressão, criando sempre obras altamente originais e características. Assim, temos gemas, isto é, pedras duras talhadas, estatuetas de todas as dimensões e materiais, moedas, jóias, objetos de metal de todos os gêneros, partes de escudos e armaduras, elmos, armas, fivelas, ornamentos e asas de recipientes.

Todos estes setores de artesanato artístico acompanham de perto a evolução da escultura, desde formas e composições arcaicas e geometricamente estilizadas até exemplares da máxima naturalidade e perícia técnica. Contudo, a verificação das características “típicas” e a reprodução das fases artísticas é indubitavelmente mais difícil do que foi para as chamadas ‘artes maiores’, talvez pela perda de grande parte da produção (provavelmente a mais apreciada).

Também o desaparecimento da pintura grega é praticamente completo: uma perda imensa – ‘a mais grave lacuna da história da arte de todos os tempos e países’ como a definiu um crítico – porque, segundo a opinião unânime dos antigos, a pintura grega atingiu um nível comparável, se não superior, ao da arquitetura e da escultura. É certo que podemos reconstituir as fases e as características desta arte através dos escassos fragmentos que ficaram – principalmente áreas mínimas pintadas nos templos e, sobretudo pela comparação com os estilos decorativos da cerâmica, que chegou até nós em grande abundância. E podemos compreender quais foram os seus objetivos pela leitura dos escritores antigos. Assim, a famosa história da uva pintada por um mestre ilustre, Zeuxis, que foi debicada pelos pássaros, tão real ela era, é reveladora da tendência naturalista da sua pintura.

O desaparecimento quase total da pintura “maior” faz com que a pintura dos vasos, o estudo da decoração que ornamentava os grandes vasos gregos, adquira uma importância superior ao seu próprio valor intrínseco, aliás bastante elevado.

Os vasos gregos não eram simples criações utilitárias. Eram frequentemente obras-primas de arte; e como tal, eram admirados em todo o mundo antigo, constituindo um dos setores do comércio exterior da Hélade. Eram exportados para lugares muito afastados da área de influência, quase desconhecidos dos gregos: para regiões das florestas germânicas, para o Império persa. Em suma, era um dos meios fundamentais de equilibrar a balança de um país pobre e importador de matérias-primas.

Tinham adquirido esse privilégio graças ao apuramento das técnicas, das linhas e dos ornamentos. Quando as tribos helênicas invadiram a península grega, já aí se havia desenvolvido uma grande tradição de produção cerâmica: a micênico-cretense. Mas os gregos não a seguiram, pelo contrário, criaram uma cerâmica totalmente original.

Quanto à forma, agiram segundo as diretrizes já indicadas no que diz respeito às “artes maiores”. Concentraram o seu interesse nalguns tipos e desenvolveram-nos gradualmente. Os vasos – embora belíssimos – não eram criados por razões estéticas mas sim práticas. Por isso, a sua forma correspondia à função para que eram destinados: função geralmente indicada pelo próprio nome do vaso. Assim, e para referirmos os gêneros mais comuns, temos a ânfora, uma vasilha em forma de coração, com o gargalo largo ornado com duas asas; a hidra, que como o seu nome indica, (derivado de *ydor*, água) era utilizada para recolher a água das fontes e caracterizava-se por três asas, uma vertical para a segurar enquanto corria a água e duas para a levantar; a cratera, com a boca precisamente em forma de cratera, muito larga, com o corpo em forma de sino invertido ou de perfil cordiforme (forma estilizada de coração): servia para misturar a água com o vinho (os gregos nunca bebiam vinho puro): o *oinokoe* (nome que provém de *oinos*, vinho e *chêin*, verter), quer dizer, jarro para o vinho: em suma, a garrafa de então, etc.



Os primeiros exemplares destes vasos (produtos que remontam aos séculos VIII e VII a.C.) têm uma decoração geométrica característica, totalmente análoga às tendências da escultura daquela época. As figuras humanas e de animais estão estilizadas ao máximo. As figuras, geralmente, delineadas em traços “cheios”, isto é, com silhueta completamente cheia de cor, são quase sempre pardo escuro sobre pardo claro, ou então negros.

Juntamente com este estilo, aparece, muito cedo, uma tendência mais decorativa e naturalista, de nítida origem oriental: tendência que se encontra ligada principalmente à produção da grande ilha de Rodes, no mar Egeu. Mas, a partir de meados do século VI a.C., Atenas – tal como acontece com a escultura – impõe-se sobre todos os outros centros artísticos. Os seus vasos são, em geral, os mais belos, os mais



“modernos”, os mais exportados. A história da cerâmica grega transforma-se então na história da cerâmica ática, assim se chama a produção ateniense, devido ao nome da região, que Atenas dominava. Os magníficos vasos áticos foram decorados durante muito tempo com o sistema das figuras negras, isto é, pintado de negro o desenho que então se destacava fortemente sobre o fundo vermelho da argila cozida. Todavia, tratava-se mais de desenho colorido do que de pintura: as figuras eram dadas pela linha de contorno cheia de cor, sem nenhuma profundidade ou perspectiva. Por volta do ano 500 a.C., o esquema decorativo inverte-se: agora o fundo do vaso é negro e sobre este fundo homogêneo destaca-se, em vermelho, a figura.



Finalmente chegou-se à aplicação de novidades como o escorço (a representação – com simples linhas – da profundidade espacial, das três dimensões) e a perspectiva, para sugerir a posição das imagens em diversos planos, colocando uma figura por trás de outra, às vezes diminuída no tamanho, ou dando a ideia, com algumas linhas, das ondulações do terreno. Assim se obtinham desenhos espantosamente realistas com meios puramente lineares e muito limitados.

O nível alcançado na pintura de vasos é digno das obras contemporâneas de Fídias; mas é também o canto do cisne, depois do qual a cerâmica ática perde a sua capacidade inventiva (e o seu prestígio no mercado), até desaparecer por completo no final do século IV a.C., pelo menos como forma artística, enquanto continuava a banalizar-se a produção de cerâmica grega.

Referência bibliográfica:

CONTI, Flavio. **Como Reconhecer a Arte Grega**. Livraria Martins Fontes. Ltda. S.P., 1987.