

relacionar a tela ao texto bíblico, convertendo em sutil condenação, o que poderia ser apenas uma busca de verossimilhança naturalista. Os bandeirantes não são os escolhidos da palavra sagrada. Como os penitentes de Michetti, o artista obriga-os a purgarem os males praticados: a violência contra os indígenas.

O pintor, ao contrário dos historiadores de seu tempo, não anistiu os bandeirantes. Enquanto os historiadores, preocupados com a construção de um discurso legitimador para a ascensão paulista, glorificaram a conquista da terra, eximindo-se quanto ao despovoamento indígena, Bernardelli traz delicada e pioneiramente o tema à tona. A tradição artística que, principalmente a partir de Baudelaire, colocou em cheque o heroísmo clássico, permitiu ao pintor um olhar diferente. O bandeirante de Henrique Bernardelli é um ser humano fatigado, cuja existência transcorre numa silenciosa relação de conflito e condenação.

**Maraliz de Castro Vieira Christo.** Prof. de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora; Doutoranda pela UNICAMP sob orientação do prof. Dr. Jorge Coli; bolsista da Fundação Getty junto ao Institut National d'Histoire de l'Art de Paris (2003-2004).

## A RECEPÇÃO DE MOTIVOS ICONOGRÁFICOS GREGOS NA ETRÚRIA

Marcelo Hilsdorf Marotta, MSc.  
marcelohmarotta@yahoo.com

Os estudiosos do mundo etrusco tem sido praticamente unânimes, desde há muito, em reconhecer a importância da influência sobre este, isto é, sobre o mundo etrusco, do mundo e do universo da cultura grega. Quanto a isso, realmente, não restam dúvidas. Basta pensar na introdução do alfabeto, que irá mais tarde possibilitar que, depois de ter sido o alfabeto etrusco construído com base no modelo do alfabeto grego, será o alfabeto latino a utilizar mais tarde o alfabeto etrusco como modelo de base na constituição de sua própria forma de registro escrito. Além disso, uma boa parte das formas religiosas etruscas, especialmente no que tange as figuras das divindades e todo o universo mitológico a elas relacionado, recebeu sem dúvida forte impacto do universo dos seres mitológicos gregos e de suas histórias específicas, como qualquer pessoa minimamente familiarizada com esses mesmos mitos gregos poderia, sem dificuldade, observar representados em diversas categorias de artefatos etruscos provenientes das épocas mais diversas.

De fato, é realmente difícil de se por em questão a presença de elementos oriundos – ou, pelo menos, desenvolvidos e utilizados de forma bastante explícita - da cultura grega no mundo etrusco. E isso vale especialmente para a arte dos Etruscos, principalmente quando se considera que a civilização Etrusca constituía-se, no mundo antigo, como uma das principais consumidoras de artefatos gregos, como é o caso, especialmente, dos famosos vasos com figuras. A este respeito, basta que lembremos que uma parte muito significativa da cerâmica figurada grega hoje conhecida - como é o caso, talvez um dos mais exemplares, do Vaso François (c. 575 a.C.) encontrado em Vulci, uma das cidades mais importantes da antiga Etrúria - provém de uma das diversas escavações realizadas nas abundantes necrópoles etruscas.

Contudo, apesar destes exemplos bastante significativos, hoje gostaríamos de chamar a atenção do público através desta comunicação, ainda que de forma bastante breve e lacunar, para o fato de que ainda não se tem suficiente clareza e precisão quanto ao grau exato desta mesma influência grega sobre o mundo etrusco, bem como – e mais especialmente – quanto ao exato significado histórico da presente influência. Neste sentido, gostaríamos de apresentar um pequeno exercício tomando como base de nossas investigações o campo maior da iconografia funerária etrusca tal qual podem ser observadas a partir de um conjunto de artefatos etruscos do período Helenístico – as urnas cinerárias de Volterra –, que apresentam uma decoração em baixo-relevo cujas carac-

terísticas tornam muito oportuno o estudo e discussão do problema que hoje aqui nos concerne, ou seja, o da questão da identidade cultural vista a partir da cultura material de um povo do passado; mais particularmente, dentro da categoria das urnas cinerárias etruscas, tomaremos como unidade documental àquelas que carregam as cenas que, aparentemente, poderiam ser lidas como a representação do encontro de Odysseus com as Sereias, tal como conhecida na tradição e na cultura grega principalmente<sup>1</sup> através da Odisséia, de Homero.

Na Odisséia, o episódio das Sereias se encontra no Canto XII, dividido em duas partes. A primeira se inicia com o conselho dado a Odysseus por Circe, a feiticeira, e é tal como segue:

*“Circe divina, depois que falei, tais palavras me disse:  
Logo, já está realizado isso tudo; atenção ora presta  
Ao que te passo a dizer: aliás, há de um deus recordar-to.  
Primeiramente, há de ir ter às Sereias, que todos os homens  
Que se aproximam dali, com encantos prender têm por hábito.  
Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto  
Delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos  
Hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.  
Enfeitizado, será pela voz das Sereias maviolas.  
Elas se encontram num prado; ao redor se lhe vêem muitos ossos  
De corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme.  
Passa de largo; mas tapa os ouvidos de todos os sócios  
Com cera doce amolgada, porque nenhum deles o canto  
Possa escutar. Mas tu próprio, se ouvi-las quiseres, é força  
Que pés e mãos no navio ligeiro te amarrem os sócios,  
Em torno ao mastro, de pé, com possantes calabres seguro,  
Para que possas as duas sereias ouvir com deleite.  
Se lhes pedires, porém, ou ordenares, que os cabos te soltem,  
Devem mais fortes amarras à volta do corpo apertar-te.  
Quando passado tiverem, a força de remo, esse ponto,  
Não te direi com palavras nenhuma ao caso adequadas,  
Qual deverás escolher dos caminhos...”*

Odisséia, Canto XII, 36-57<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Hoje em dia já existe uma grande parte de especialistas que admitem que a origem das cenas encontradas na arte grega desde o período geométrico, que aparentemente representam episódios tradicionalmente atribuídos aos textos de Homero, tenham, na verdade, outras origens, tanto na tradição oral (muitas das quais ainda completamente desconhecidas) quanto na própria tradição artística grega. Cf. para uma das discussões mais recentes da presente “Questão Homérica”: SNODGRASS, Anthony. **Homero e os Artistas: Texto e Pintura na Arte Grega Antiga**. São Paulo: Odysseus Editora, 2004

<sup>2</sup> HOMERO. **Odisséia**. NUNES, Carlos Alberto (trad.). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970

Nesse trecho, gostaria de chamar a atenção para dois pontos: em primeiro lugar, é descrita apenas a presença de **duas** Sereias; em segundo lugar, **não há qualquer referência à forma imagética das mesmas Sereias**, a não ser a indicação de que elas se encontram num prado, cercadas por ossos de homens. Vejamos então o que diz o segundo trecho. Ele se inicia imediatamente após o fim dos conselhos da maga, quando Odysseus parte em viagem por mar, com seus companheiros, favorecidos por ventos benéficos. Vejamos:

*“O coração apertado, dirijo-me aos sócios de viagem:  
‘Caros amigos, não basta que um só, ou que dois, fiquem cientes  
Do que respeita ao destino que Circe preclara me disse.  
Não; quero tudo contar-vos, porque procuremos a morte  
Conscientemente, ou possamos fugir do destino funesto.  
Manda, em primeiro lugar, que as divinas Sereias, dotadas  
De voz maviola, evitemos e o prado florido em que se acham.  
Somente a mim concedeu que as ouvisse; mas peço a vós todos  
Que me amarreis com bem fortes calabres, porque permaneça  
Junto do mastro, de pé, com possantes amarras seguro.  
Se por acaso, pedir ou ordenar que as amarras me soltem,  
Mais fortes cordas, em torno do corpo, deveis apertar-me.’*

*Aos companheiros, desta arte, contei as minúcias do caso,  
À ilha, entrementes, a nau bem construída chegara depressa,  
Onde as Sereias demoram, que um vento propício a impelia.  
Eis que de súbito o vento se acalma e tranqüila se estende  
A calmaria, que as ondas fizera aplacar um demônio.  
Pondo-se logo de pé, os companheiros a vela amainaram  
E a depuseram na côncava nave; depois, assentados,  
Fazem que as ondas espumem aos golpes dos remos de abeto.  
Uma rodela de cera cortei com meu bronze afiado,  
Em pedacinhos, e pus-me a amassá-los nos dedos possantes.  
Amoleceu logo a cera, por causa da força empregada  
E do calor grande de Hélio, o senhor Hiperião esplendente.  
Sem exceção, depois disso, tapei os ouvidos dos sócios;  
As mãos e os pés, por sua vez, me amarraram na célere nave,  
Em torno ao mastro, de pé, com possantes calabres seguro.  
Sentam-se logo, batendo com o remo nas ondas grisalhas.  
Mas ao chegar à distância somente de grito da praia,  
Com toda a força a remar, não passou nosso barco ligeiro  
Despercebido às Sereias, de perto, que entoam sonoras:  
Vem para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho,  
Traç para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos.*

*Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,  
Sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.  
Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.  
Todas as coisas sabemos, que em Tróia de vastas campinas,  
Pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,  
Como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda.<sup>3</sup>  
Dessa maneira cantavam, belíssima. Mui deseioso  
De as escutar, fiz sinal com os olhos aos sócios que as cordas  
Me relacassem; mas eles remaram bem mais ardorosos.  
Alçam-se, então, Perímedes e Euríloco e deitam-me logo  
Novos calabres, e os laços e as voltas mais firmes apertam.  
Mas, quando essa ilha, na viagem, deixamos ficar bem distante,  
Sem mais ouvirmos a voz das Sereias e o canto maríoso,  
Meus companheiros queridos tiraram depressa do ouvido  
A cera ali por mim posta e dos laços, por fim, me livraram.”*

Odisséia, Canto XII, 153-200<sup>3</sup>

Nessa segunda parte, a descrição faz-se acrescentar apenas de dois pontos mais importantes: em primeiro lugar, o que antes era descrito como uma simples pradaria, agora nos é revelado como sendo um **prado florido numa ilha**; em segundo lugar, por fim, o poeta nos diz, através da boca das próprias Sereias, que **elas sabem de todas as coisas**.

Além destas duas passagens em Homero, existem outras passagens conhecidas dentro da própria literatura grega (por exemplo, em Eurípedes, *Helena*) que nos contam acerca de outros episódios relativos às Sereias, mas para o que nos interessa aqui hoje, isto é, em relação ao episódio do encontro de Odysseus com as Sereias, a cena descrita na Odisséia é, ainda, a mais significativa.

Nosso próximo passo será agora analisar o campo da imagética grega, onde podemos encontrar várias representações do presente episódio<sup>4</sup>. Vejamos apenas dois exemplos: no primeiro caso, um dos mais antigos da série e datado de c. 560 a.C., temos um arybalos coríntio com figuras negras, proveniente da região da Beócia, na Grécia, atualmente no Museum of Fine Arts de Boston. Nele se vê, no canto esquerdo, a nau de Odysseus com seus tripulantes sentados junto aos remos e o próprio Odysseus, no centro, atado ao mastro da embarcação; sobre eles encontramos dois pássaros, provavelmente de uma espécie de rapina; ao lado direito da embarcação temos uma espécie de rochedo, do alto

<sup>3</sup> HOMERO. Op. cit.

<sup>4</sup> Para um catálogo exaustivo (até a data de sua publicação), cf. TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette. **Thèmes Odysseens dans L'Art Antique**. Paris: Ed. E. De Boccard, 1968, pp. 145-190

do qual observam sentadas as figuras identificadas pela tradição como sendo as Sereias: elas se encontram em número de **três**, e não de dois como em Homero, e são caracterizadas por possuir o **corpo de pássaro e a cabeça de mulher, com longos cabelos**.

Numa outra imagem (Fig 1), vemos num stamnos ático de figuras vermelhas do Pintor de Sereias, datado de 475 a.C. aproximadamente, o mesmo episódio sendo representado com algumas poucas variações. O que interessa reter desta segunda imagem é o fato de mais uma vez as Sereias se encontrarem em número de três e serem representadas com o corpo de pássaro e a cabeça de mulher. No seu estudo sobre a iconografia de Odysseus no mundo antigo<sup>5</sup>, Odette Touchefeu-Meynier nos confirma que no mundo grego, o motivo do corpo das Sereias é, sem exceção, representado como nestes dois últimos exemplos: um ser híbrido, metade pássaro/metade mulher. Seu número, ainda que varie entre 2 e 4, na maior parte dos exemplares aparece como sendo de 3 seres.



FIGURA 1: Stamnos ático de figuras vermelhas do Pintor de Sereias encontrado em Vulci, Etrúria - 475 a.C. - British Museum

O tema da presente comunicação trata, como dissemos, das representações etruscas da suposta cena do encontro entre Odysseus e as Sereias. No mundo etrusco, os suportes materiais que carregam tais representações são, sem nenhuma exceção conhecida, as urnas cinerárias do período Helenístico. As urnas cinerárias são uma produção típica desse período e são encontradas na parte Setentrional da Etrúria, particularmente nas atuais cidades italianas de Volterra, Chiusi e Perugia. As urnas que contêm o episódio do encontro de Odys-

<sup>5</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette. Op. cit.

seus com as Sereias são, por sua vez, produzidas apenas nos ateliês de Volterra. O material das urnas varia entre o travertino (menos freqüente) e o tufo (pedra vulcânica rude encontrada em abundância na região) para aquelas que se supõe serem de encomendas mais humildes, passando ao alabastro, pedra esbranquiçada que é similar ao mármore do ponto de vista da qualidade, mas seguramente bem mais macio<sup>6</sup>, o que permitia aos escultores etruscos trabalhar as figuras com bastante minúcia. Supõe-se que estas últimas urnas seriam aquelas preferidas pelas classes mais abastadas da sociedade etrusca, visto que as melhores peças, do ponto de vista do grau de conservação e da qualidade de execução da decoração, são aquelas realizadas no alabastro.

Tirando uma linhagem de urnas mais antigas, as urnas do período Helenístico são geralmente constituídas por duas partes: a caixa cinerária, onde eram depositadas as cinzas do morto – e que recebia uma decoração, de temas variados, em baixo-relevo –, e a tampa, que encobria a caixa e que trazia o “retrato” esculpido do morto. Quanto aos temas dos baixos-relevos, segundo Cristofani<sup>7</sup> existiam três tipos de temas mais recorrentes: 50% de temas oriundos da Mitologia Grega (sagas heróicas, troianas e tebanas); 25% de temas locais relativos à morte (viagem do morto ao além-túmulo, despedida do morto de seus familiares, etc) e por volta de 25% de temas relativos à demonologia Etrusca, à episódios “históricos” e à símbolos variados.

Passando finalmente ao campo imagético etrusco, em relação ao suposto encontro de Odysseus com as Sereias, lembremos ainda que, *pro argumentum*, segundo Touchefeu-Meynier,

“La victoire d’Ulysse sur les Sirenes constitue peut-être l’épisode le plus connu de l’Odyssée.”<sup>8</sup>

Nesse sentido, podemos examinar no caso seguinte (FIGURA 2) a representação do que parece ser, aparentemente, o mesmo episódio, isto é, o mesmo conteúdo mitológico tal como nós conhecemos a partir dos documentos gregos. E de fato, nas representações etruscas, podemos observar que há uma grande semelhança formal com as representações gregas, a não ser por um detalhe talvez bastante significativo: o corpo das Sereias. No caso das representações etruscas conhecidas do que, sob o ponto de vista do esquema iconográfico, seria o episódio de Odysseus e as Sereias, em **todas** elas encontramos o motivo das Sereias sendo representado formalmente como um corpo inteiro de mulher. O que tal mudança iconográfica nos faz pensar?

<sup>6</sup> Uma boa comparação poderia ser feita com a Pedra Sabão, utilizada pelos artistas mineiros no Brasil.

<sup>7</sup> CRISTOFANI, M. et al. (eds.). *Urne Volterrane 1. I Complessi Tombali*. In: *Corpus delle Urne Etrusche di Età Ellenistica*. Firenze: Ed. Centro Di, 1975, p. 12

<sup>8</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette. Op.cit., p. 145

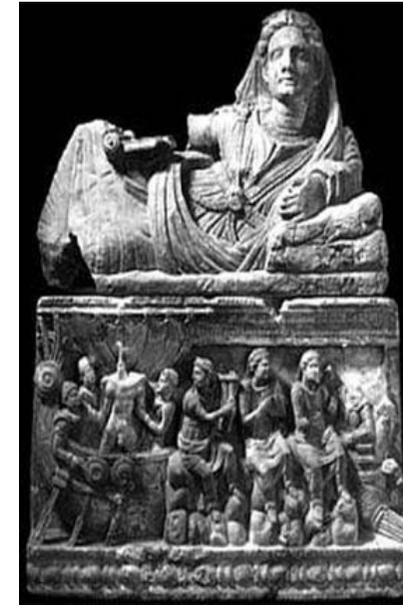


FIGURA 2: Urna cinerária em alabastro de Volterra, Etrúria – c. 190 a.C. – Museo Guarnacci

Em primeiro lugar, se considerarmos o que dissemos no início acerca da forte influência exercida pela cultura grega sobre a cultura etrusca, poderíamos pensar que tal mudança na representação das Sereias **não** teria como efeito a alteração do conteúdo da cena, já que a cultura etrusca estaria tão imersa nos referenciais da cultura grega que seria difícil pensar numa mudança de significados. O que poderia ocorrer seria simplesmente um **desconhecimento** da parte dos artistas/artesãos etruscos em relação às formas tradicionais de se representar iconograficamente os motivos mitológicos gregos. Desta forma, poderíamos supor conseqüentemente que a fonte utilizada pelos artífices seria aquela literária.

Entretanto, algumas razões nos levam a pensar que a coisa não teria ocorrido assim. O argumento mais forte nesse sentido é aquele que lembra que, quando são analisadas mais de perto, não são poucas as representações etruscas de cunho “mitológico” que sofrem de alterações no esquema iconográfico que correspondem a alterações sensíveis no esquema mitológico de origem, isto é, grego, se pensarmos nas fontes gregas tradicionais, sejam elas literárias ou figurativas. De fato, existem casos na iconografia etrusca nos quais a representação formal e o resultado narrativo das cenas chegam mesmo a contradizer as fontes literárias gregas. Nesse sentido, podemos lembrar uma boa parte do repertório

iconográfico contido nas próprias urnas cinerárias etruscas do mesmo período, nas quais se inserem todos os casos conhecidos das representações etruscas do pretense episódio do encontro de Odysseus e as Sereias. Neste repertório, muitas cenas “mitológicas” de cunho grego são narradas de forma que podemos pensar na ocorrência de uma alteração muito significativa dos conteúdos mitológicos originais. Tal é a hipótese, na Etruscologia, da chamada Teoria da Banalização, desenvolvida particularmente por Giovannangelo Camporeale em uma série de três artigos intitulados “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci”<sup>9</sup>, que surgiram entre o final da década de 60 e o início da década de 70 na Itália.

Contudo, como os próprios artigos de Camporeale deixam entrever, não é suficientemente claro dizer que ocorre uma alteração de conteúdo, a partir da simples constatação de uma alteração formal dos motivos iconográficos. Faz-se necessário caracterizar o significado dessa última alteração com mais precisão. Assim, a utilização do esquema formal do corpo inteiramente feminino para a representação do corpo das Sereias poderia ser facilmente explicada se pensarmos num desconhecimento da parte dos artistas/artesãos etruscos do esquema iconográfico tal como encontrado na Grécia. Tal explicação estaria respaldada ainda no argumento de que em Homero, como vimos, não ocorre a caracterização das Sereias como possuindo um corpo híbrido. Desta forma, poderíamos ser levados a pensar que a fonte principal de inspiração dos artistas/artesãos etruscos seria, como vimos, aquela literária, em detrimento das fontes figurativas da mesma cena. Estaria aí sendo demonstrada, ainda que sob uma forma mais sutil, a mesma ignorância da parte dos Etruscos do conteúdo mitológico grego “original”, já que, argumentamos, a mitologia, no mundo nativo, dificilmente deve ser considerada como sendo exclusivamente constituída pelo fenômeno literário<sup>10</sup>.

Agora, para fazer jus ao subtítulo do presente encontro (“Revisão Historiográfica – O Estado da Questão”), devemos lembrar algumas razões que nos levam a pensar que a forma de caracterizar a arte etrusca pela Teoria da Banalização estaria equivocada. Assim, do nosso ponto de vista, as representações etruscas do que parece ser a cena do encontro de Odysseus com as Sereias deveriam ser avaliadas, não em função do contexto cultural grego, onde o significado do episódio parece ter se originado, mas em função do próprio contexto cultural etrusco, *locus* privilegiado no processo de constituição do(s) signi-

<sup>9</sup> CAMPOREALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci”, in BECATTI, Giovanni et al. (eds). *Studi in Onore di Luisa Banti*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 1965, pp. 111-123; CAMPOREALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci II”, in *Studi Etruschi*, 36, 1968, pp. 21-35; CAMPOREALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci III”, in *Studi Etruschi*, 37, 1969, pp. 59-76

<sup>10</sup> Agradecemos à Profa. Dra. Haiganuch Sarian (MAE-USP) por nos ter indicado essa possibilidade

ficado(s) de tais representações, a partir da sua utilização dentro de práticas culturais locais, como é o caso do universo funerário – e, portanto, religioso – dos Etruscos.

Desta arte, podemos agora caracterizar brevemente a religião Etrusca como um sistema de crenças e práticas nos quais ocorre, do ponto de vista da percepção “nativa”, uma total dependência da vida terrena, entendida como um “microcosmo”, para com as determinações divinas, entendidas como um “macrocosmo”. Assim, aquele microcosmo (espaço da ação humana) deverá ser, idealmente, um espelho desse macrocosmo (espaço da ação divina), de forma que, segundo o que se conhece da sociedade etrusca tal qual relatado pelos autores antigos, inexoravelmente não deveria haver praticamente qualquer espaço para o exercício da liberdade humana a não ser aquela pretensa “liberdade” de se obedecer aos desígnios divinos, tal como revelados aos Etruscos através de suas diversas práticas adivinatórias (e.g., a Haruspicina), pelas quais eles eram bastante famosos desde a Antiguidade. Acerca desta caracterização geral, lembro Massimo Pallottino:

*“Sono evidenti nella religione etrusca la minuscolità del culto, la conformità e lo scrupolo degli uomini di fronte alla volontà degli dei comunque ricercata e interpretata, l’assillo continuo di forze sovrabianti ed oscure e di scendenze di termini improrogabili. C’è un senso di annullamento della personalità umana dinanzi al valore del divino, che i Greci non conoscono neppure di fronte all’angosciosa strapotenza del fato e che i Romani tendono a risolvere in un rapporto di natura prevalentemente giuridica, e però concreto e pratico, tra uomini e dei; cosicché nella religione come nell’arte religiosa greco-romana il protagonista è pur sempre l’uomo, mentre in Etruria la divinità sembra imporsi in modo esclusivo, quasi in un eterno monologo di cui non resta all’umanità se non il cauto e timoroso commento. Da questo punto di vista di contenuto è chiaro il risultato del confronto: e nessun dubbio può sussistere sulla legittimità delle affermazioni antiche circa la profonda ed eccezionale religiosità del popolo etrusco.”*<sup>11</sup>

Concluindo, devemos dizer que mesmo não tendo chegado a uma resolução completa da questão do significado exato da iconografia da cena do encontro de Odysseus com as Sereias nas urnas cinerárias etruscas, podemos, entretanto, com base em nossas últimas observações, precisar melhor a questão do significado da recepção de motivos iconográficos gregos na Etrúria. Assim, diferentemente do que postula a Teoria da Banalização, podemos pensar que há, da parte dos Etruscos, uma utilização consciente dos motivos gregos, mesmo levando em consideração todas as alterações observáveis nos esquemas iconográficos presentes na arte etrusca. Assim, ao invés de enxergarmos nessas alterações um defeito, uma falha da parte dos Etruscos no conhecimento do universo cultural grego, podemos ver nas mesmas alterações um processo de adaptação e de apropriação de esquemas iconográficos estrangeiros com a finalidade de fixar, com o auxílio desses esquemas, conteúdos religiosos próprios aos Etruscos outrora vagos. Assim, cito Pallottino mais uma vez:

<sup>11</sup> PALLOTTINO, Massimo. *Etruscologia*. Milano: Ed. U. Hoepli, 1992 (1984), pp. 324-325

“Non vi `dubbio che nelle forme più genuine della religione etrusca – autentiche perché rilevate dagli antichi e persistite nonostante il loro contrasto com le forme religiose più diffuse e familiare al mondo classico – la concezione degli esseri soprannaturali è dominata da una certa imprecisão nel numero, nelle qualità, nel sesso, nelle apparenze: imprecisão que fa sospettare la credenza originaria di forze divine dominanti nel mondo attraverso manifestações ocasionais e molteplici que si concentrano in divinità, grupos de divinità e spìriti. A questa visione risale forse il conceito del ‘genio’ quale forza vital e generativa, que è o può essere una divinità singola ovvero il prototipo di um grande numero de spìriti masculini o feminini (tra i quali ultimi si annoverano gli esseri designati com il nome di Lasa), que si mescolano agli uomini e agli deì, popolando anche il mundo dell’oltretomba, o si manifesta addirittura nella forma non antropomorfa di simboli sessuali. Il genius romano, que ripete ed accompagna gli individui divini ed umani, risale probabilmente ad uma conceção etrusca.”<sup>12</sup>

Dessa forma, não se trata de uma “banalização” dos mitos gregos, como argumenta Camporeale, mas de uma apropriação de esquemas formais que fossem capazes de individualizar e personalizar forças religiosas já de antemão existentes no mundo etrusco. E não se trata, devemos lembrar, de uma aculturação ou de um processo de absorção cultural puramente passivo da parte dos Etruscos. Pois para estes, isto é, para os Etruscos, quando mais preciso o conhecimento do universo dos deuses, de suas características, número, atributos e posições – em uma palavra, da configuração exata daquele macrocosmo –, maior será a precisão das interpretações dos adivinhos etruscos e, portanto, maior o grau de correspondência do microcosmo com os desígnios divinos. Isso significa, antes mais nada, que será menor o nível de ansiedade individual e coletiva do povo em relação ao seu futuro, tal como observado através da lógica própria a uma *interpretatio etrusca* de uma estrita observância à “*volontà degli deì*”. Já que, para um Etrusco, viver – e morrer – era viver – e morrer – escrupulosamente de acordo com a vontade dos deuses – aqueles que, como as Sereias Homéricas, “todas as coisas sabem”.

#### Bibliografia

CAMPORALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci”, in BECATTI, Giovanni et al. (eds). *Studi in Onore di Luisa Banti*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 1965, pp. 111-123  
CAMPORALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci II”, in *Studi Etruschi*, 36, 1968, pp. 21-35  
CAMPORALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci III”, in *Studi Etruschi*, 37, 1969, pp. 59-76  
CRISTOFANI, Mauro et al. (eds.). *Urne Volterrane 1. I Complessi Tombali. In: Corpus delle Urne Etrusche di Età Ellenistica*. Firenze: Ed. Centro Di, 1975  
PALLOTTINO, Massimo. *Etruscologia*. Milano: Ed. U. Hoepli, 1992 (1984)  
SNODGRASS, Anthony. *Homero e os Artistas: Texto e Pintura na Arte Grega Antiga*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004  
TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette. *Thèmes Odysseens dans L’Art Antique*. Paris: Ed. E. De Boccard, 1968

**Marcelo Hilsdorf Marotta**. Mestre em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE – USP), foi pesquisador associado do Instituto de Estudos da Religião (ISER – RJ) para a área de Religião e Sociedade, e é editor da área de Antiguidade (Arqueologia e História Antiga) no sítio do Historiador Eletrônico ([www.historiadoreletronico.com.br](http://www.historiadoreletronico.com.br)).

<sup>12</sup> PALLOTTINO, Massimo. Op. cit., p. 328

## O TOCADOR PELO PINCEL: IMAGENS DA MÚSICA POPULAR NA OBRA DE CÂNDIDO PORTINARI

Marcelo Teó

marcelo-teo@ig.com.br / marceloteo@hotmail.com

Durante uma breve experiência sobre a obra de Cândido Portinari, acabei por me deparar com uma série de quadros que referenciavam manifestações musicais populares. Ao encontrar um número razoável de quadros e esboços, sem ter, pelo menos inicialmente, uma boa explicação para esta presença, resolvi adentrar no universo iconográfico do pintor em busca de respostas. Com exceção de alguns estudos musicológicos clássicos ou medievais, me eram desconhecidos trabalhos voltados para questões musicais com fontes essencialmente iconográficas, embora a memória me trouxesse exemplos de representações musicais espalhados por toda a história da arte.

O primeiro intuito foi, então, investigar a recorrência do ícone ‘música’ na tradição pictórica ocidental, percebendo suas transformações no decorrer dos tempos. Este caminho, embora extremamente rico, não respondia minhas questões referentes às manifestações sonoras na obra de Portinari. Estas presenças musicais pareciam-me demasiado profundas para serem resolvidas a partir de uma breve pesquisa monográfica, a qual estava confeccionando para uma disciplina de pós-graduação.<sup>1</sup> Abandonei-as – as presenças – para retomá-las como projeto de pesquisa mais adiante. Procurei me restringir, por enquanto, à busca de generalidades e especificidades, repetições e diferenças no conjunto formado por cerca de 40 obras, entre pinturas e esboços.

Entendendo o momento como transitório para a pintura nacional, algo entre a *dificuldade de forma* e a *forma difícil* – tema discutido por Rodrigo Naves<sup>2</sup> – procurei tomar como ponto comum não a forma ou a linguagem, tão pouco uma ou outra escola à qual o pintor em questão pudesse estar vinculado, mas o interesse do artista sobre o material musical popular. Neste sentido, a resistência à forma, a infidelidade diante das escolas e a diversidade de linguagens acabam sendo parte de uma causa maior, de vínculo sonoro. As recorrências

<sup>1</sup> Cursada no PPG de artes plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ministrada pelo Prof. Francisco Marshall.

<sup>2</sup> Segundo o autor, essa *dificuldade de forma* atravessa grande parte da *melhor arte brasileira*. *A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna*. Para o autor, esta retração não exime estes trabalhos da realidade: *ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva – a necessidade de constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento de sua existência – evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível*. NAVES, R. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 21.