

COIMBRA • 2019

64

BOLETIM DE **ESTUDOS
CLÁSSICOS**

ASSOCIAÇÃO
PORTUGUESA
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

INSTITUTO
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

A PIETÀ DE MÉMNON E SEU IMPACTO NA ARTE CRISTÃ¹

THE PIETÀ OF MEMNON AND ITS IMPACT IN CHRISTIAN ART

MIGUEL CARVALHO ABRANTES

CECH – UC

MIGUEL.R.ABRANTES@GMAIL.COM

ORCID.ORG /0000-0003-2098-3318

ARTIGO RECEBIDO A 28/12/2018 E APROVADO A 29/01/2019

Resumo: No contexto da literatura greco-latina, poucas figuras são simultaneamente tão fascinantes e obscuras como Mémnon. Através de uma breve análise das fontes literárias e iconográficas, este artigo começará por recapitular o que ainda sabemos sobre este herói para, num segundo momento, avaliar a possível influência de um dado esquema iconográfico, em que ele se encontra incluído, na arte cristã.

Palavras-chave: Mémnon, Eos, Jesus, Maria, pietà.

Abstract: In the context of Greek and Latin literature, few figures are simultaneously as fascinating and obscure as Memnon. Through a brief analysis of the literary and iconographical sources, this article will start by recapping what we still know about this hero in order to, in a second moment, evaluate the possible influence of a particular iconographical scheme, in which he is included, in Christian art.

Keywords: Memnon, Eos, Jesus, Mary, pietà.

¹ Um agradecimento à Professora Luísa Nazaré, ao peer anónimo e a Raquel Martinho pelas suas opiniões relativas a uma versão preliminar deste artigo.

Muitas são as figuras mitológicas gregas e latinas bem conhecidas nos nossos dias – Aquiles, Hércules, Ulisses, até Perseu e a sua Medusa, entre outras – mas Mémnon dificilmente poderá ser considerada uma delas. Como tal, principie-se por uma breve apresentação deste herói, tendo em conta o que as fontes literárias da Antiguidade nos informam. Sobre ele, Hesíodo já dizia tratar-se de um filho de Aurora (*Eos*, no original grego) e de Titono (*Theog.* 984). Homero menciona a sua beleza (*Od.* 11.522), e faz alusão a um episódio em que este mata Antíloco, filho de Nestor (*Od.* 4.188). Trata-se, portanto, de uma figura de que ambos os poetas já tinham conhecimento, pelo menos em parte, e cuja história estaria então representada na perdida *Etiópida*, quase sempre atribuída a Arctino de Mileto. Sobre essa obra, que cobria os episódios da Guerra de Tróia desde o final da *Ilíada* até, pelo menos, aos jogos fúnebres de Aquiles (Abrantes 2016: 15), chegou-nos apenas um pequeno resumo, presente num texto hoje identificado como sendo parte da *Crestomatia* de Proclo. Em relação aos episódios relativos a Mémnon, esse autor diz-nos então o seguinte:

Mémnon, filho da Aurora, possuidor de uma armadura feita por Hefesto, chega em socorro dos Troianos. Tétis prediz ao seu filho o que decorrerá a partir do combate com Mémnon.

No confronto Antíloco é morto por Mémnon, mas depois Aquiles mata Mémnon. Aurora pede a Zeus a imortalidade para este seu filho, que a concede.²

Os autores que a estes se seguem parecem, quase sempre, apoiar-se nesta fonte essencial, a que já não temos um acesso mais completo e cujos fragmentos nada nos dizem sobre a figura aqui em questão. Proceda-se, por isso, para fontes posteriores. Píndaro, por exemplo, menciona a morte de Antíloco (*Pyth.* 6), e a morte de Mémnon por Aquiles (*Isthm.* 7). Ésquilo teria tratado este tema em pelo menos duas peças³, ambas

² Tradução adaptada de Gatti (2012: 139).

³ Seriam elas *Mémnon* e *A pesagem das almas*.

perdidas, mas de uma delas sabe-se que incluía um episódio em que Mémnon e Aquiles, em pleno combate e apoiados pelas respectivas mães, tinham as suas almas a ser pesadas por Zeus (cf. Plut. *Quomodo adul.* 2).

Ovídio menciona a mãe do herói (*Fast.* 4.714), a morte deste, os episódios que se lhe seguem entre os deuses, bem como uma transformação do herói em múltiplos pássaros (*Met.* 13.576-622). Estrabão (*Strab.* 15.3.2) adiciona que o herói foi sepultado perto do rio Badas, usando como fonte o poeta lírico Simónides, mas Cláudio Eliano refere a impossibilidade da existência de um tal túmulo, dizendo que o corpo do herói teria sido elevado aos céus pela própria mãe (*NA* 5.1). Higino menciona, sucintamente, a morte de Antíloco em combate, o combate de Aquiles com Mémnon, e a morte desse segundo (*Fab.* 112); mais à frente, nessa mesma obra, diz também que Mémnon construiu o palácio do rei Ciro em Ecbátana (*Fab.* 223), estrutura que classifica como uma das maravilhas do seu tempo.

Os textos atribuídos a Apolodoro, cuja especial importância advém do facto de serem a única fonte que temos para alguns mitos, repetem apenas que esta figura era filho de Aurora e de Titono (*Bibl.* 3.12.4), que tinha vindo para Tróia com os seus soldados, morto Antíloco em combate, e sido depois morto por Aquiles (*Epit.* 5.3). Pausânias refere uma possível estátua de Mémnon no Egipto⁴ que produzia som ao amanhecer (*Paus.* 1.42.3), bem como a exposição da espada do herói num templo (*Paus.* 3.3.8), três representações do combate entre este e Aquiles (*Paus.* 3.18.12, 5.19.1 e 5.22.2), e uma outra, onde a figura aparece colocada no meio de vários heróis (*Paus.* 10.31.5-8).

Filóstrato o Velho torna a referir a estátua do herói no Egipto, a mesma que produzia som ao amanhecer, e reconta a morte deste (*Imag.* 1.7). Também Calístrato menciona a mesma estátua (*Callistr.* 1, 9). Já outro Filóstrato, o Ateniense, refere uma invulgar versão do mito em

⁴ Esta estátua, mencionada por diversos autores, ainda hoje existe, estando localizada na necrópole da antiga cidade de Tebas, a oeste de Luxor. É-lhe ainda dada, a ela e a uma outra localizada a seu lado, o nome de “Colossos de Mémnon”.

que Mémnon nunca foi para Tróia (VA 6.4). Trifiodoro menciona uma escuridão que permitiu levar o corpo do herói morto (*Tryph.* 31). As *Posthoméricas*, de Quinto de Esmirna, obra que provavelmente será do século IV d.C. (cf. Abrantes 2016: 34), conta toda a história que separa a *Ilíada* da *Odisseia*, e sendo esta a fonte sobrevivente mais antiga que nos detalha os vários episódios relativos a Mémnon, importa explorá-la com mais algum detalhe.

O segundo livro das *Posthoméricas*⁵ começa com Príamo a anunciar a vinda de Mémnon (Q.S. 2.25-40). Os troianos mostram-se relutantes em tornar a combater, e culpam Páris pela guerra (Q.S. 2.41-2.99). Mémnon chega a Tróia, é honrado por Príamo, e conta-lhe as aventuras por que foi passando até chegar à cidade (Q.S. 2.100-144). O herói promete provar o seu valor em batalha (Q.S. 2.149-162). Os deuses profetizam o que irá acontecer no dia seguinte, e Mémnon mostra-se ansioso por começar a batalha o mais depressa possível (Q.S. 2.163-189). Quando a batalha começa, a figura de Aquiles é logo oposta à de Mémnon, enquanto ambos os heróis matam os seus vários opositores (Q.S. 2.190-240). Mémnon tenta matar Nestor, que é salvo por Antíloco, e este último acaba por morrer nesse confronto (Q.S. 2.245-260). Alguns Aqueus tentam derrotar Mémnon, mas este é-lhes muito superior, e segue-se uma conversa entre este e Nestor (Q.S. 2.309-338), em que, face à idade avançada do segundo, o filho da Aurora o insta a se retirar do combate.

Já fora do campo de batalha, Nestor pede a Aquiles que vingue a morte de Antíloco e recupere o corpo e a armadura deste (Q.S. 2.390-394), pedido a que o filho de Tétis acede. Aquiles defronta Mémnon, as ascendências divinas dos dois heróis são comparadas, e segue-se uma longa batalha (Q.S. 2.400-540), até que o filho de Peleu acaba por golpear o adversário no peito, matando-o. Então, Aurora cobre de trevas o campo de batalha, leva o seu filho (Q.S. 2.549-554), e o contingente de Mémnon também é levado para fora de combate de forma miraculosa. Finalmente, é dito

⁵ Este episódio é antecedido, no primeiro livro, pela luta contra Penteseleia, e no livro seguinte sucede-se a morte de Aquiles.

que o corpo deste foi levado para perto do rio Esepo (Q.S. 2.586), onde a morte é profusamente lamentada pela mãe, Aurora, que até pensa não voltar a fazer nascer o dia (Q.S. 2.609-623). Zeus opõe-se a essa decisão, os soldados de Mémnon são transformados em singulares pássaros (Q.S. 2.640-657) que seguem os desejos da deusa e, por temer a ira de Zeus, Aurora decide continuar a fazer o seu usual trabalho (Q.S. 2.657-666).

Todas estas referências permitem-nos traçar uma visão geral de Mémnon, consistente entre as várias versões do mito a que ainda temos acesso. Esta figura era, portanto, filho de Titono e Aurora, um semideus tal como Aquiles. Vindo do local que, na altura, tinha o nome de Etiópia, após a morte de Heitor e de Pentesileia junta-se aos troianos com um contingente da sua pátria. No campo de batalha acabar por matar Antíloco, antes de defrontar Aquiles, que eventualmente o derrota e mata. É nesse momento que Aurora intervém, salvando, de alguma forma, o corpo do filho, mas o destino final dessa figura já varia nas várias versões do mito.

Comparando, então, a informação que temos sobre Mémnon com os 59 registos fotográficos que compõem o corpus online do “Beazley Archive” para esta figura, podemos encontrar dois esquemas iconográficos essenciais, ambos relativamente consistentes com as fontes literárias:

- O combate entre Mémnon e Aquiles (34 registos), caracterizado pela presença de dois combatentes juntamente com duas figuras femininas, que em muitos casos podem ser identificadas como Aurora e Tétis. Mémnon é por vezes representado no momento da sua queda em combate (12 registos), mas mais frequentemente de pé (22 registos), sendo que em alguns casos surge um corpo caído entre os dois guerreiros (9 registos), normalmente o de Antíloco, a deusa Atena em vez de Tétis⁶ (3 registos), ou um terceiro deus com uma balança (1 registo).

⁶ A presença desta deusa, em detrimento de Tétis, numa versão que não aparece atestada em qualquer fonte literária, provavelmente dever-se-á ao seu carácter de

- Aurora sozinha com o filho (9 registos), em que a deusa é quase sempre representada numa forma alada (a ausência de asas ocorre num único registo), levando o corpo deste nos braços (7 registos), ou sendo simplesmente representada junto dele (2 registos).

Além dos elementos referidos para estes dois esquemas iconográficos, o corpus também apresenta 16 registos com identificações dúbias, ou fragmentos, que não podem ser identificados com uma total certeza, e que, portanto, não foram considerados neste estudo. Sendo, com base nesta pesquisa e nas fontes literárias, notório que o primeiro esquema iconográfico era mais frequente que o segundo, importa começar por analisá-lo, com recurso a dois exemplos dele representativos:

O primeiro, apresentado no *LIMC* como Achilleus 833 = Eos 312 = Memnon 45, provém de um *calyx-krater* ático (c. 490-480 a.C.) de figuras vermelhas e tem a importante vantagem de apresentar os nomes de todas as personagens aí visíveis. Assim, muito facilmente podemos reconhecer Aquiles, colocado do lado esquerdo, no seu combate contra Mémnon, aí representado do lado direito. Juntamente com os heróis estão as deusas que os apoiam – aqui, respectivamente, Atena e Aurora – e ao fundo pode ser visto um corpo, que até poderia ser o de Antíloco, tão mencionado nas fontes literárias, mas que é aqui identificado, explicitamente, pelo nome de Melanipo (provavelmente tratar-se-á de um dos filhos de Príamo). A posição das pernas de Mémnon, bem como a postura de Aurora, levam-nos a crer que este será já o final da batalha, em que o herói, ferido, vai cair ao solo, e a divina mãe tenta ampará-lo.

Uma questão que se pode pôr, aqui, é o porquê da presença da deusa Atena, em vez de Tétis, enquanto apoiante de Aquiles. Seria possível que o pintor se tivesse baseado numa versão do mito que hoje desconhecemos, mas tendo em conta que este *calyx-krater* também tem representado uma outra cena, na qual Diomedes, apoiado por Atena, mata

protectora dos heróis, como visto nos casos de Herácles, Odisseu ou Perseu, entre muitos outros.

um Eneias apoiado por Afrodite, é igualmente possível que, mais do que representar as mães de Aquiles e Diomedes, esse pintor estivesse a querer representá-los juntamente com uma deusa que era, muitas vezes, associada aos heróis.

O segundo exemplo, apresentado no *LIMC* como Achilleus 805 = Eos 298 = Memnon 25, é o de uma ânfora de figuras vermelhas do sul de Itália (c. 330 a.C.) e tem representada, novamente, o combate entre Aquiles e Mémnon, aqui acompanhados pelas respectivas mães, Tétis e Aurora. Também aqui Mémnon pode ser visto a ponto da sua morte, como evidenciado pela lança que já tem espetada, pelo gesto de preocupação da própria mãe, e pelo facto da balança com as almas, presente na cena, já pender para o seu lado. É esse terceiro elemento que torna esta imagem tão rica, já que ao combate preside um terceiro deus (Hermes, identificado pela sua face sem barba, pelo bastão, pelo calçado, e pela sua função de levar os mortos ao reino de Hades), que pesa as almas dos dois combatentes e espera pelo vencido. Seria este um esquema iconográfico derivado, de alguma forma, das tragédias de Ésquilo? Cronologicamente, é até possível que sim, dado que sabemos que foram frequentemente repostas em cena no século IV a.C.

119

Esta representação dos dois combatentes com as respectivas mães, que os apoiam no confronto, nesse momento que recorda Aquiles da sua própria mortalidade, é indubitavelmente um dos esquemas iconográficos mais populares para a figura de Mémnon, como podemos depreender do corpus ainda existente e das múltiplas referências que Pausânias faz ao tema, mas não é o único. O “roubo” do corpo de Mémnon, a potencial divinização, de que falavam Filóstrato o Velho e a *Etiópida*, entre outros, também aparece representado de duas formas distintas.

Na primeira delas, que a análise do corpus provou ser menos frequente que a segunda, a deusa e o filho são representados juntos, mas sem que se toquem, como podemos ver numa ânfora ática de figuras negras (c. 530 a.C.), catalogada no *LIMC* como Eos 327 = Memnon 91. Retrata o momento em que Aurora já levou o seu falecido filho para longe do campo de

batalha. A deusa é aqui representada sem asas, mas essa ausência poderá dever-se ao facto de já ter depositado o corpo do seu filho no solo, ou seja, de não estar a ser representada ao voar do campo de batalha, como veremos nos casos seguintes. Os elementos que caracterizam Mémnon como um guerreiro estão, agora, colocados no lado esquerdo, enquanto a mãe olha para o corpo do seu amado filho e parece lamentar a sua morte. Também, um pequeno pássaro pode ser visto acima da cabeça da deusa, sendo essa presença uma provável alusão às versões do mito em que existe essa metamorfose, seja ela por parte do próprio herói ou dos seus companheiros.

Nos exemplos seguintes Mémnon e Aurora são também representados juntos, mas agora a deusa transporta o seu filho, já falecido e nu, nos braços, sendo este o segundo esquema iconográfico mais popular para a figura de Mémnon. Isso ocorre numa ânfora de figuras negras (*LIMC* Eos 329 = Memnon 63), num copo de figuras vermelhas (*LIMC* Eos 324 = Memnon 77) e num *lekythos* de figuras negras (*LIMC* Memnon 70), todos eles de origem ateniense e de datas próximas, pelo que este despojamento físico se poderá, evidentemente, tratar de uma convenção pictórica, mas a transição de um equipamento guerreiro (com que a figura é, no corpus analisado, representada antes da morte), para um corpo totalmente nu, poderá, igualmente, ser uma metáfora para a passagem de um mundo para o outro, a transmigração do mundo dos vivos, do conflito em que participava, para um outro, em que o herói é depois transformado numa estátua, ou num pássaro, ou até divinizado, como visto na análise das fontes literárias. Note-se que também aqui a figura do falecido Mémnon é, por vezes, acompanhada por um pássaro, sem dúvida com um significado semelhante ao já visto anteriormente.

Este último esquema iconográfico, apesar do corpus analisado nos levar a crer que não foi o mais popular daqueles que envolvem a figura de Mémnon, é suficientemente poderoso para ter tido um profundo impacto na arte ao longo dos séculos. A própria ideia, de uma mãe com o falecido filho nos braços, denota uma imortal antítese, amor

e sofrimento, que mesmo nos dias de hoje parece continuar a ter o seu valor e a sua importância cultural. Nesse sentido, considere-se a fotografia vencedora do “World Press Photo” no ano de 2012, que apresentava uma cena muito semelhante à aqui descrita. Num artigo a ela referente, um jornal português disse que a imagem em questão, “assume contornos «quase bíblicos», notando-se uma certa semelhança com a composição da *Pietà* de Michelangelo [sic.], mas num cenário muçulmano”⁷. Uma curiosa palavra-chave, aqui, é sem dúvida *pietà*, mas como podemos defini-la? Um primeiro dicionário de arte define o conceito como:

“The name usually given to pictures of which the subject is the Dead Christ, attended by the Holy Virgin, or by sorrowing women or angels. The famous *pieta*, in the chapel of St. Maria della Febbre, in St. Peter’s, at Rome, sculptured by Michael Angelo, represents the Dead Christ in the lap of the Virgin, who is seated at the foot of the cross.”⁸

121

Um outro define-a da seguinte forma:

“A scene depicting the dead body of Christ supported by his mother, the Virgin Mary, or his followers. Among the earliest depictions of this sort from the Renaissance is Giovanni da Milano’s rendition of 1365 (Florence, Accademia), which shows the dead body of Christ supported by the Virgin and St. John. (...) The most famous *Pietà* is that by Michelangelo (1498/1499–1500; Rome, St. Peter’s), where the Virgin spreads her left arm as if to present the Savior to the faithful.”⁹

7 Jornal “Sol”, edição online de 10 de Fevereiro de 2012.

8 Cf. Fairholt 1903: 342.

9 Cf. Zirpolo 2008: 338, entrada “*pietà*”.

Como estes dois exemplos nos permitem compreender, a *pietà* é hoje definida como uma representação de Maria com o falecido Jesus, seu filho, nos braços. Esse foi, como estas mesmas fontes bem nos comunicam, um tema popularizado por Miguel Ângelo. Porém, a sua fama contemporânea parece advir não tanto do que está representado (recorde-se que o mesmo artista produziu várias outras obras com o mesmo tema), ou dos pormenores técnicos impressionantes para a época em que foi criada (relembre-se que o contrato até estipulava que este deveria ser o mais belo trabalho de mármore existente em Roma¹⁰), mas, como as duas últimas definições até nos podem levar a concluir, do contexto em que está, agora, apresentada – na Basílica de São Pedro, um dos mais importantes locais de culto do Cristianismo, mesmo abaixo de uma enorme cruz, como se de um episódio muito real, a ter lugar nesse preciso momento, se tratasse.

Ainda que as duas referências anteriores nos remetam directamente para esta obra de Miguel Ângelo, não nos podemos esquecer que este esquema iconográfico não foi por ele criado, sendo-lhe até bastante anterior. Nas palavras de Jenny Tudesko (1998) :

“The *pietà* first appeared as an iconic image at the end of the thirteenth century. A reflection of the increased focus on Christ’s humanity, the fact that the earliest known appearance of this image was within a women’s community in Germany is of special note. The *pietà* is the image of Mary with Christ’s crucified body. Reminiscent of earlier popular images of Mary seated with the infant Christ on her lap, in the *pietà* the body of the infant is replaced by the dead and bloodied body of Christ.

In viewing examples of *pietas* from this period, it is clear that Mary is depicted as secondary to the figure of the dead Christ lying across her lap. Similar to the paintings of the Madonna and Child

10 Cf. Zirpolo 2008: 339, entrada “*pietà*, St. Peter’s, Rome (1498/1499-1500)”.

where Mary holds the infant Christ as if presenting him to the viewer, in these sculptures Mary is often shown as looking at the viewer or otherwise away from the body. Just as these images of Mary with the child Christ are not full of “maternal pride,” the *pietà* was not generally an image of maternal anguish. Instead, both images are primarily images of reflection, adoration, and presentation.”¹¹

Se, inicialmente, esse esquema iconográfico cristão era então mais focado na figura de Jesus, já a famosa representação de Miguel Ângelo parece apresentar um foco semelhante em ambas as figuras:



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s_Pieta_5450_cropncleaned.jpg

Esta é uma representação que mostra uma famosa mãe com o falecido filho nos braços, um ponto fulcral de toda uma experiência religiosa e literária, o confronto do divino com o humano, e talvez até o potencial sofrimento de uma mãe por ter perdido o seu filho. Independentemente da mãe se chamar Maria ou Aurora, do filho se chamar Jesus ou Mémnon, de se tratarem de seres humanos ou deuses, este esquema iconográfico nunca deixa de mostrar uma complexa realização da condição humana,

11 Cf. Tudesko 1998: 81-82.

o facto de, muitas vezes, os pais poderem sobreviver àqueles que mais amam, os próprios filhos. E, nesse sentido, o filho é sempre mostrado na sua vertente mais frágil e vulnerável, quase totalmente nu (se Jesus é mostrado com a área genital coberta, importa recordar que isso se deve ao facto de, nessa altura, a nudez artística já não ser tão aceite como o era na Antiguidade), de braços caídos, enquanto que a mãe, numa expressão tanto da mais doce ternura e orgulho, como do maior sofrimento, o ampara.

Poderíamos, neste contexto, até pensar que este esquema iconográfico seria uma invenção da Alta Idade Média, ou do Renascimento, mas para o fazermos teríamos de ter em conta alguns elementos cruciais. Primeiro, o culto da Virgem Maria é apenas posterior a 431 d.C., enquanto que as várias representações de Mémnon, e as várias fontes literárias que o ligam a Aurora, são, naturalmente, muito anteriores ao século V da nossa era. Em segundo lugar, nunca podemos esquecer que a arte da Antiguidade é, muitas vezes, uma arte associada à literatura, destinada a fazer recordar importantes episódios, no seu todo e nas suas intertextualidades, mais do que se resumir a um único episódio, fechado sobre si mesmo. Quando Filóstrato o Velho fala de uma dada imagem de Mémnon, nos passos já referidos anteriormente, é-lhe difícil dissociá-la do mito do herói, que até acaba por recontar em linhas gerais. Sem a presença desse elemento literário, as mais frequentes representações desta figura resumir-se-iam a dois combatentes com duas mulheres a seu lado, sendo a presença de conhecimento desse mito que faz dos dois primeiros Aquiles e Mémnon, e das segundas deusas, vulgarmente, Tétis e Aurora.

Não estamos, com isto, a pretender dizer que a arte da Antiguidade é exclusivamente baseada nas fontes literárias, mas sim que parece ter frequentemente uma forte componente literária, da qual acaba por derivar a interpretação de cada cena representada. No caso das representações de Mémnon, por exemplo, algumas vezes Atena aparece associada à figura de Aquiles, em vez de Tétis, mas mesmo nessas situações, que já não nos aparecem atestadas em qualquer fonte literária, a deusa pode ser identificada através dos seus elementos

característicos, como o equipamento guerreiro. Porém, para alguém que não conhecesse essas mesmas fontes literárias, seria demasiado fácil ver numa outra representação de Mémnon o corpo de Jesus em detrimento da figura desse herói, e um anjo (ou até a figura de Maria, se a deusa estivesse a ser representada sem asas), em vez de Aurora.

Visto que a arte raramente é construída num vácuo, mais do que considerar a ideia da *pietà* como nascida numa época próxima do Renascimento, seria muito mais correcto atribuir a sua possível redescoberta, bem como a sua potencial popularização, a essa altura. Ainda assim, seria igualmente injusto dizer que esta representação de Jesus não é mais do que uma cópia da representação de Mémnon. Quando o Cristianismo surgiu, e ao longo de todo o seu desenvolvimento, teve sempre de se apoiar em algo que já existia, em algo que já lhe era anterior, e se são muitas as representações religiosas em que esse reaproveitamento de matrizes é inegável, ao mesmo tempo também existe uma tentativa, por parte dos vários criadores, em melhorar, mais do que simplesmente copiar, algo em que já se baseavam.

125



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ChristAsSol.jpg>

Quando, por exemplo, Jesus é mostrado com uma coroa solar, esse elemento iconográfico é, mais do que uma cópia da figura de Apolo ou de *Sol Invictus*, uma tentativa de representar uma nova figura divina recorrendo a elementos com os quais o público já estava bem familiarizado, e em muitos casos essa fusão de elementos é tão profunda e complexa que se torna extremamente difícil discernir onde termina uma figura e começa a outra. Quando Maria é representada em posições que muito nos recordam de Ísis, seria demasiado fácil proclamar que se trata de um “roubo”, mas ao mesmo tempo também nos estaríamos a esquecer que na arte, como na literatura, na arquitectura, na engenharia, ou em qualquer outra área de conhecimento, existe sempre um reaproveitamento de elementos anteriores.

Em suma, podemos, portanto, concluir que o esquema iconográfico de Mémnon nos braços de Aurora é uma *pietà* “avant la lettre”, tendo a representação de Maria com o falecido Jesus nos seus braços algo de inegavelmente semelhante a essa representação, sua anterior. Contudo, não podemos considerar a representação cristã como uma cópia do esquema iconográfico de Aurora e Mémnon, não só pelos largos séculos que afastam ambas as representações, mas também por desconhecermos se os criadores iniciais da representação cristã deste esquema iconográfico estavam familiarizados com as representações do herói provindo da Etiópia, e igualmente porque, na arte, como em todas as áreas da nossa vida, somos muitas vezes “anões nos ombros de gigantes”, e dificilmente poderíamos criar seja o que for se não tivéssemos connosco os contributos de todos aqueles que vieram antes de nós, um conselho imprescindível para todos aqueles que pretendam estudar a forma como a arte da Antiguidade influenciou, e ainda influencia, todas aquelas que se lhe seguiram.

BIBLIOGRAFIA:

Abrantes, M. (2016), *Temas do Ciclo Troiano: Contributo para o estudo da tradição mitológica grega*, Publicação online: Amazon Digital Services LLC.

- Buttler, S., Power, T., Nagy, G. (1900), *Homer, The Odyssey*, London: A. C. Fifield. Consultado online: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Hom.+Od.+1.1> [acesso 23-12-2018].
- Evelyn-White, H. (1914), *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric*, Cambridge; Mass.: Loeb Classical Library.
- Fairholt, F. (1903), *A Dictionary of Terms in Art*, London: William Glazier.
- Fairbanks, A. (1931), *Elder Philostratus, Younger Philostratus, Callistratus*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Frazer, J. (1921), *Apollodorus, The Library*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Frazer, J., Goold, G. (1931), *Ovid, Fasti*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Gatti, I. (2012), *A Crestomatia de Proclo: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio*, Dissertação de Mestrado, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Goodwin, W. (1878), *Plutarch's Morals (Vol. 2)*, Boston: Little, Brown and Company.
- Grant, M. (1960), *The Myths of Hyginus*, Lawrence: University of Kansas Press.
- James, A. (2007), *Quintus of Smyrna, The Trojan Epic - Posthomeric*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jones, C. (2005), *Philostratus, Life of Apollonius of Tyana (Volume II)*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Jones, W., Omerod, H. (1918), *Pausanias, Description of Greece*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Mair, A. (1928), *Oppian, Colluthus and Tryphiodorus*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Miller, F. J. (1916), *Ovid, Metamorphoses (Vols I-II)*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Roller, D. (2014), *The Geography of Strabo: An English Translation, with Introduction and Notes*, Cambridge: University Press.
- Sandys, J. (1915), *The Odes of Pindar, including the principal fragments*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.

- Scholfield, A. (1958), *Aelian. On Animals (Volume I: Books 1-5)*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Tudesko, J. (1998), *Blood and Body: Women's Religious Practices in Late Medieval Europe*, Tese de Mestrado, Sacramento: California State University.
- Zirpolo, L. (2008), *Historical Dictionary of Renaissance Art*, Maryland: The Scarecrow Press.

OUTROS RECURSOS CONSULTADOS:

- Jornal "Sol", 10 de Fevereiro de 2012, consultado online em <https://sol.sapo.pt/artigo/41185/> , a 23/12/2018.
- Site <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm> , consultado a 23/12/2018.
- Site <https://www.theoi.com/Titan/Eos.html> , consultado a 23/12/2018.