

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

A ICONOLOGIA DE ATALANTA: HEROÍSMO E GÊNERO NA CERÂMICA ÁTICA
(SÉCULOS VI-IV A. E. C.)

THIRZÁ AMARAL BERQUÓ

Porto Alegre

2018

THIRZÁ AMARAL BERQUÓ

A ICONOLOGIA DE ATALANTA: HEROÍSMO E GÊNERO NA CERÂMICA ÁTICA
(SÉCULOS VI-IV A. E. C.)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa de História, Teoria e Crítica de Arte, do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre

2018

Para a versão eletrônica dessa dissertação, algumas das fotografias foram substituídas por desenhos feitos pela autora, em atenção aos direitos autorais de terceiros. Não é permitida a cópia nem a reprodução total ou parcial das imagens contidas neste trabalho sem a permissão por escrito da autora e dos museus e instituições detentores dos direitos autorais das imagens.

For the electronic version of this dissertation, some of the photographs were replaced by drawings made by the author, in attendance to the copyrights of third parties. It is forbidden the copy or reproduction (in whole or in part) of the images inserted in this work in any form or by any means without the prior written permission from the author of this dissertation and the museums and institutions that own the copyright of the images.

CIP - Catalogação na Publicação

Berquó, Thirzá Amaral
A iconologia de Atalanta: heroísmo e gênero na cerâmica ática (séculos VI-IV A. E. C.) / Thirzá Amaral Berquó. -- 2018.
379 f.
Orientador: Francisco Marshall.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. História da Arte Antiga. 2. Grécia. 3. Iconologia vascular. 4. Heroína Atalanta. 5. Estudos de Gênero. I. Marshall, Francisco, orient. II. Título.

THIRZÁ AMARAL BERQUÓ

A ICONOLOGIA DE ATALANTA: HEROÍSMO E GÊNERO NA CERÂMICA ÁTICA
(SÉCULOS VI–IV A. E. C.)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa de História, Teoria e Crítica de Arte, do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em 11 de dezembro de 2018

Prof. Dr. Francisco Marshall – Orientador

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira – PPGHIST/UFPEL

Profa. Dra. Paula Viviane Ramos – PPGAV/UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras – PPGAV/UFRGS

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação não poderia ter sido concluída sem o apoio de muitas pessoas. Meus agradecimentos:

Em primeiro lugar, ao meu orientador, Prof. Dr. Francisco Marshall, pela confiança no meu trabalho ao longo dos últimos anos e pela ajuda na árdua tarefa de analisar a iconologia de Atalanta nos vasos áticos.

Ao Prof. Dr. Rafael Brunhara, pela revisão das minhas traduções dos textos gregos sobre Atalanta.

Ao Dr. Bryan Sitch, do *University of Manchester Museum*.

Ao Dr. Mario Iozzo e à Dra. Maria Cristina Guidotti, do *Museo Archeologico Nazionale di Firenze* e ao Dr. Stefano Casiu, do *Polo Museale della Toscana*.

À Dra. Rosanna Di Pinto, dos *Musei Vaticani*.

À Dra. Evangelia Stefani, do *Archaeological Museum of Thessaloniki*.

À Dra. Gioconda Lamagna, do *Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi*, e à Dra. Maria Musumeci, do *Polo Regionale di Siracusa*.

À Carolyn Cruthirds, do *Boston Museum of Fine Arts*.

Ao Dr. Laurent Gorgerat, do *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*.

À Dra. Jessica Powers e à Kimberly Mirelez, do *San Antonio Museum of Art*.

À Ilse Jung e ao Dr. Franz Pichorner, do *Kunsthistorisches Museum Wien*.

À Alice Howard e Amy Taylor, do *Ashmolean Museum*.

À Anne-Catherine Biedermann do *RMN-Grand Palais*.

À Louise Detrez e Said Essighari, da *Bibliothèque Nationale de France*.

À Andreas Dobler, do *Museum Schloss Fasanerie*.

À Zhanna Etsina e à Dra. Svetlana Adaxina, do *State Hermitage Museum*.

Ao Dr. Christian Russenberger e à M.A. Anne Gürlach, do *Heinrich-Schliemann-Institut für Altertumswissenschaften*, da *Universität Rostock*.

A Jutta Schubert e à Dra. Kornelia Kressirer ao *Akademisches Kunstmuseum* da *Universität Bonn*.

À Laura Minarini e à Paola Giovetti, do *Museo Civico Archeologico di Bologna*.

À Alessia Argento, do *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*.

À Dra. Paola Desantis e Elena Bottoni, do *Museo Archeologico di Ferrara*, e ao Dr. Mario Scalini, do *Polo Museale dell'Emilia Romana*.

À Dra. Angeliki Katsioti, do *Ephorate of Antiquities of the Dodecanese*.

À Dra. Maria Lagogiani, do *National Archaeological Museum of Athens*.

À Nicola Woods, do *Royal Ontario Museum*.

À Chrisoula Chatzopoulou e Mr. Griesbach, do *Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*.

À Astrid Fednt e Irene Bösel, do *Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München*.

Aos colegas da Turma 24 do Mestrado em Artes Visuais do PPGAV/UFRGS, especialmente à Kethlen Santini, Michele Bonenberger e Rosane Vargas.

Por fim, agradeço aos meus pais, Eny e Olavo, ao meu irmão Thomás, e ao meu companheiro, Márcio Cagliari Tosin, pelo apoio incondicional e pela compreensão durante a elaboração desse trabalho.

RESUMO

A presente dissertação trata da iconologia da heroína Atalanta, a fim de examinar as relações entre o fenômeno cultural do heroísmo e a noção de gênero na Grécia antiga tal como expressas na pintura de vasos produzida em Atenas entre os séculos VI – IV A. E. C. Para tanto, foi analisado um *corpus* de 42 vasos de fabricação ática com a utilização do método iconológico de Panofsky, acompanhado de um estudo de *pathosformel* e de comparação sincrônica e diacrônica entre os exemplares. O foco do trabalho foram as mudanças iconográficas e iconológicas da figura de Atalanta, principalmente quanto à sua representação corporal, como expressões de modificações na cultura ateniense. Verificou-se a existência de uma dicotomia entre a Atalanta arcaica e a Atalanta clássica. No período arcaico (século VI A. E. C.), a iconografia e a iconologia de Atalanta foram fortemente calcadas no seu mito, especialmente nos episódios da Caçada do Javali Calidônio e da competição com Peleu nos Jogos Funerários do Rei Pélias. Suas *pathosformeln* são ativas e agressivas. Seu corpo foi representado anatomicamente de forma virilizada na maioria dos exemplares. Tais peculiaridades estão vinculadas ao fato de que as atividades míticas de Atalanta giram em torno de atividades consideradas masculinas na Grécia antiga. No período clássico (séculos V – IV A. E. C.), a iconografia de Atalanta voltou-se para as suas relações com Peleu e com Meléagro e a iconologia afastou-se dos episódios míticos e se centrou no mundo erótico e afrodisíaco. Suas *pathosformeln* são passivas. Seu corpo foi representado anatomicamente de forma feminina na maior parte dos exemplares. Essa inversão iconográfica e iconológica decorre de um processo macro-histórico, que remonta à Idade do Bronze, de perda de proeminência das figuras femininas, acentuado, em Atenas, durante o período clássico. Esse processo culminou em uma ideologia ática que ligou o feminino ao espaço interno e às atividades domésticas, o que acarretou uma mudança semiológica na figura de Atalanta, tornando-a mais feminina e colocando em destaque a especulação sobre o mundo de Eros e Afrodite.

Palavras-chave: Atenas arcaico-clássica. Iconologia vascular. Heroísmo. Gênero. Atalanta.

ABSTRACT

This dissertation deals with the iconology of the heroine Atalante in order to examine the connections between the cultural phenomenon of heroism and the notion of gender in Ancient Greece as expressed in the vase-paintings produced in Athens between the VIth and the IVth centuries BCE. Thus, a *corpus* of 42 vases of Attic manufacture was analyzed using Panofsky's iconological method, accompanied by a *pathosformeln* study and synchronic and diachronic comparison between the vases. The dissertation was centered on the iconographical and iconological changes in Atalante's figure, especially its corporeal representation, as expressions of modifications in Athenian culture. It was verified the existence of a dichotomy between the Archaic Atalante and the Classical Atalante. In the Archaic Period (VIth century BCE), the iconography and iconology of Atalante were strongly centered on her myth, especially in the Calydonian Boar Hunt and the wrestling competition with Peleus in King Pelias' Funeral Games. Her *pathosformeln* were active and aggressive. Her body was anatomically represented in a virilized way in most of the vases of this period. These peculiarities are linked to the fact that Atalante's mythical activities were considered masculine in Ancient Greece. In the Classical period (Vth and IVth centuries BCE), Atalante's iconography turned to her relationship with Peleus and Meleager and her iconology moved away from the mythical episodes and focused in the erotic and aphrodisiac world. Her *pathosformeln* were passive. Her body was anatomically represented as feminine in most of the vases of this period. This iconographic and iconological inversion stems from a macro-historical process, dating back to the Bronze Age, in which the female figures lost prominence, accentuated, in Athens, in the Classical period. This process culminated in an Attic ideology that linked the feminine to the internal space and to domestic activities, which brought about a semiological change in Atalante's figure, making her more feminine and putting in prominence the speculation about the world of Eros and Aphrodite.

Keywords: Archaic-Classical Athens. Vase-painting iconology. Heroism. Gender. Atalante.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: vaso de figuras negras, Getty 85.AE.376.....	43
Figura 2: vaso de figuras vermelhas, Met 63.11.6.....	43
Figura 3: vaso de fundo branco, Met 1989.281.72.....	43
Figura 4: Painel dos principais temas iconográficos de Atalanta.....	59
Figura 5: Friso central da Ânfora do Dipýlon.....	77
Figura 6: Friso central da Cratera do Dipýlon.....	78
Figura 7: Figuras femininas e masculinas, Pintor de Analatos, Louvre CA2895.....	78
Figura 8: comparação entre a arte egípcia, assíria e grega.....	82
Figura 9: estilos neoassírios de representação da musculatura do antebraço.....	83
Figura 10: estilos neoassírios de representação da musculatura da perna.....	83
Figura 11: gênio alado.....	83
Figura 12: Detalhe de Met 06.1021.61.....	83
Figura 13: detalhe de Met 14.130.12.....	85
Figura 14: detalhe do lado A de Munich 2301.....	86
Figura 15: detalhe do lado B de Munich 2301.....	86
Figura 16: detalhe do lado A de London 1850,0302.2.....	87
Figura 17: Getty 77.AE.54.....	89
Figura 18: Met 06.1021.63.....	90
Figura 19: Met 17.230.14.....	90
Figura 20: Munich 1562.....	92
Figura 21: Munich 2017A.....	93
Figura 22: pintura de Lady Tjepu.....	95
Figura 23: Getty 81.AE.128.....	95
Figura 24: estatueta feminina egípcia.....	95
Figura 25: Peplos Kore, Acr. 679.....	95
Figura 26: Würzburg 530.....	96
Figura 27: Bari 4979.....	98
Figura 28: Met 41.11.5A.....	103
Figura 29: cena da caçada do Javali Calidônio, parte 1.....	105
Figura 30: cena da caçada do Javali Calidônio, parte 3.....	106
Figura 31: cena da caçada do Javali Calidônio, parte 3.....	106
Figura 32: vestimentas gregas.....	111

Figura 33: Atalanta, detalhe do Vaso François.....	113
Figura 34: Munich 8600, lado A, parte 1	114
Figura 35: Munich 8660, lado A, parte 2	115
Figura 36: Agora P334, parte 1	118
Figura 37: Agora P334, parte 2	119
Figura 38: Blatter 673, fragmento 1	121
Figura 39: Blatter 673, fragmento 2	122
Figura 40: Manisa P60.599, lado B, parte 1	125
Figura 41: Manisa P60.599, lado B, parte 2	125
Figura 42: Rhodes A1934, ombro	128
Figura 43: Salonica 546.....	131
Figura 44: Salonica 546, vista lateral	132
Figura 45: Boston 34.212 (<i>rollout</i> , parte 1).....	135
Figura 46: Boston 34.212 (<i>rollout</i> , parte 2).....	135
Figura 47: Boston 34.212 (<i>rollout</i> , parte 3).....	136
Figura 48: Vatican 306	139
Figura 49: Florence 3830, ombro	142
Figura 50: NAMA 1590, fragmento 1	145
Figura 51: NAMA 1590, fragmento 2	145
Figura 52: Ashmolean G137.8	149
Figura 53: Syracuse 26822	151
Figura 54: Syracuse 26822	152
Figura 55: Vatican AST36.....	155
Figura 56: Munich 2241, lado A	157
Figura 57: Adolphseck 6	160
Figura 58: detalhe de London 1867,0508.968.....	162
Figura 59: Bonn 46.....	163
Figura 60: San Antonio 86.135.34, lado A.....	165
Figura 61: San Antonio 86.135.34, lado B	165
Figura 62: Manchester 40085	168
Figura 63: Manchester 40085, vista lateral	169
Figura 64: Manchester 40085, vista lateral	169
Figura 65: Munich 1541	172
Figura 66: Ashmolean 1978.49	175

Figura 67: London 1925,12-17.1, lado A	177
Figura 68: London 1925,12-17.1, lado B	177
Figura 69: Tessin, coleção privada	180
Figura 70: detalhe de Tessin, coleção privada.....	181
Figura 71: Würzburg 395, lado A.....	183
Figura 72: Würzburg 395, lado B	183
Figura 73: Bologna 361, lado A	186
Figura 74: Bologna 361, lado B	187
Figura 75: Berlin F1837, lado B.....	190
Figura 76: Munich 2017A	199
Figura 77: Geddes GpA 1:3.....	199
Figura 78: figura masculina do final do período arcaico.....	207
Figura 79: figura masculina do período alto clássico	207
Figura 80: figura masculina do período clássico tardio.....	208
Figura 81: figura masculina, século IV	208
Figura 82: figura feminina do período clássico inicial	208
Figura 83: figura feminina do período alto clássico	209
Figura 84: figura feminina do período clássico tardio.....	209
Figura 85: Basel KA404, lado A	211
Figura 86: Hermitage B4528, lado A	216
Figura 87: desenho do detalhe de Atalanta.....	217
Figura 88: Cleveland 66.114, detalhe 1	222
Figura 89: Cleveland 66.114, detalhe 2	223
Figura 90: Cleveland 66.114, detalhe 3	224
Figura 91: Cleveland 66.114, detalhe 4	225
Figura 92: Bologna 300	229
Figura 93: detalhe de Bologna 300.....	230
Figura 94: Louvre CA2259	234
Figura 95: desenho de Louvre CA2259.....	235
Figura 96: Boston 03.820, <i>tondo</i>	237
Figura 97: Villa Giulia 48234, <i>tondo</i>	240
Figura 98: Greifswald 336, <i>tondo</i>	243
Figura 99: Ferrara 1340, <i>tondo</i>	245
Figura 100: detalhe de Ferrara 1340.....	247

Figura 101: Ferrara 2865, fragmento Z (lado A).....	249
Figura 102: Ferrara 2865, detalhe do fragmento Z (lado A)	250
Figura 103: DeRidder.818, <i>tondo</i>	254
Figura 104: detalhe de DeRidder.818.....	255
Figura 105: NAMA 15113, lado A.....	258
Figura 106: Würzburg 522, lado A.....	262
Figura 107: Vienna 158, lado A	266
Figura 108: Ontario 919.5.35, parte 1	269
Figura 109: Ontario 919.5.35, parte 2	270
Figura 110: desenho de Ruvo 1418	274
Figura 111: detalhe de Meléagro e Atalanta.....	275
Figura E.1: Munich 8600.....	339
Figura E.2: Agora P334	340
Figura E.3: Blatter 673, fragmento 1	341
Figura E.4: Blatter 673, fragmento 2	341
Figura E.5: Manisa P60.599	342
Figura E.6: Rhodes A1934	343
Figura E.7: Salonica 546	344
Figura E.8: Boston 34.212.....	345
Figura E.9: Vatican 306.....	346
Figura E.10: Florence 3830	347
Figura E.11: NAMA 1590, fragmento 1	348
Figura E.12: NAMA 1590, fragmento 2	348
Figura E.13: Ashmolean G137.8	349
Figura E.14: Syracuse 26822.....	350
Figura E.15: Vatican AST36	351
Figura E.16: Munich 2241	352
Figura E.17: Adolphshseck 6	353
Figura E.18: Bonn 46	354
Figura E.19: San Antonio 86.134.35	355
Figura E.20: Manchester 40085.....	356
Figura E.21: Munich 1541	357
Figura E.22: Ashmolean 1978.49	358
Figura E.23: London 1925.12-17.1	359

Figura E.24: Tessin.....	360
Figura E.25: Würzburg 395	361
Figura E.26: Bologna 361.....	362
Figura E.27: Berlin F1837	363
Figura E.28: Basel KA404	364
Figura E.29: Hermitage B4528.....	365
Figura E.30 Cleveland 66.114	366
Figura E.31: Bologna 300.....	367
Figura E.32: Boston 03.820.....	369
Figura E.33: Villa Giulia 48234	370
Figura E.34: Greifswald 336	371
Figura E.35: Ferrara 1340.....	372
Figura E.36: Ferrara 2865.....	373
Figura E.37: NAMA 15113	375
Figura E.38: Würzburg 522	376
Figura E.39: Vienna 158.....	377
Figura E.40: Ontario 919.5.35	378
Figura E.41: Ruvo 1418	379

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Representação corporal na pintura de vasos arcaica	104
Quadro 2: Representação corporal de Atalanta na pintura de vasos ática arcaica	196
Quadro 3: Representação corporal na pintura de vasos clássica	210
Quadro 4: Representação corporal de Atalanta na pintura de vasos ática clássica	281

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Vasos duplicados no <i>Beazley Archive</i>	55
Tabela 2: Vasos áticos com a iconografia de Atalanta organizados por tema	58
Tabela A.1: Vasos áticos com o termo “Atalante” no campo Decoração (<i>decoration termword</i>) – <i>Beazley Archive Pottery Database</i>	313
Tabela A.2: Vasos áticos com a iconografia da heroína Atalanta	315
Tabela C.1: Lista de vasos do <i>Beazley Archive</i> sobre a representação corporal feminina arcaica.....	327
Tabela D.1: Lista total dos vasos encontrados na pesquisa no <i>Beazley Archive</i>	332
Tabela D.2: Amostras utilizadas no Capítulo 3	337

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	21
INTRODUÇÃO	24
CAPÍTULO 1 – Atalanta e o heroísmo feminino nos vasos da Atenas arcaico-clássica ..	27
1.1 A condição das mulheres em Atenas e o heroísmo feminino na Grécia antiga	27
1.1.1 A revisão historiográfica sobre a condição feminina em Atenas	28
1.1.2 O heroísmo feminino na Grécia antiga	35
1.1.3 O caráter heroico de Atalanta.....	39
1.2 O vaso cerâmico como suporte artístico na Grécia antiga.....	41
1.3 A heroína Atalanta: mito, literatura e iconografia	45
1.3.1 O mito de Atalanta na literatura clássica.....	48
1.3.2 O mito de Atalanta na iconografia dos vasos áticos.....	54
1.4 A fugidia presença do corpo feminino na literatura grega	60
1.5 Conceitos fundamentais e metodologia da pesquisa	63
CAPÍTULO 2 – Atalanta arcaica.....	77
2.1 A representação do corpo e do gênero na pintura de vasos arcaica	77
2.2 Os vasos áticos arcaicos de Atalanta	105
2.2.1 Vaso François – Florence 4209	105
2.2.1.1 Descrição pré-iconográfica.....	107
2.2.1.2 Análise iconográfica	109
2.2.1.3 Análise de <i>pathosformel</i>	110
2.2.1.4 Interpretação iconológica	110
2.2.2 Munich 8600	114
2.2.2.1 Descrição pré-iconográfica.....	115
2.2.2.2 Análise iconográfica	116
2.2.2.3 Análise de <i>pathosformel</i>	116
2.2.2.4 Interpretação iconológica	117
2.2.3 Agora P334.....	118
2.2.3.1 Descrição pré-iconográfica.....	119
2.2.3.2 Análise iconográfica	120
2.2.3.3 Análise de <i>pathosformel</i>	120
2.2.3.4 Interpretação iconológica	120

2.2.4. Blatter 673	121
2.2.4.1 Descrição pré-iconográfica.....	122
2.2.4.2 Análise iconográfica	123
2.2.4.3 Análise de <i>pathosformel</i>	123
2.2.4.4 Interpretação iconológica	124
2.2.5 Manisa P60.599	125
2.2.5.1 Descrição pré-iconográfica.....	126
2.2.5.2 Análise iconográfica	126
2.2.5.3 Análise de <i>pathosformel</i>	127
2.2.5.4 Interpretação iconológica	127
2.2.6 Rhodes A1934	128
2.2.6.1 Descrição pré-iconográfica.....	128
2.2.6.2 Análise iconográfica	129
2.2.6.3 Análise de <i>pathosformel</i>	130
2.2.6.4 Interpretação iconológica	130
2.2.7 Salonica 546	131
2.2.7.1 Descrição pré-iconográfica.....	132
2.2.7.2 Análise iconográfica	133
2.2.7.3 Análise de <i>pathosformel</i>	133
2.2.7.4 Interpretação iconológica	134
2.2.8 Boston 34.212.....	135
2.2.8.1 Descrição pré-iconográfica.....	136
2.2.8.2 Análise iconográfica	137
2.2.8.3 Análise de <i>pathosformel</i>	138
2.2.8.4 Interpretação iconológica	138
2.2.9 Vatican 306	139
2.2.9.1 Descrição pré-iconográfica.....	139
2.2.9.2 Análise iconográfica	140
2.2.9.3 Análise de <i>pathosformel</i>	141
2.2.9.4 Interpretação iconológica	141
2.2.10 Florence 3830	142
2.2.10.1 Descrição pré-iconográfica.....	142
2.2.10.2 Análise iconográfica	143
2.2.10.3 Análise de <i>pathosformel</i>	143

2.10.4 Interpretação iconológica	143
2.2.11 NAMA 1590.....	145
2.2.11.1 Descrição pré-iconográfica.....	146
2.2.11.2 Análise iconográfica	147
2.2.11.3 Análise de <i>pathosformel</i>	147
2.2.11.4 Interpretação iconológica	147
2.2.12 Ashmolean G137.8.....	149
2.2.12.1 Descrição pré-iconográfica.....	149
2.2.12.2 Análise iconográfica	150
2.2.12.3 Análise de <i>pathosformel</i>	150
2.2.12.4 Interpretação iconológica	150
2.2.13 Syracuse 26822	151
2.2.13.1 Descrição pré-iconográfica.....	152
2.2.13.2 Análise iconográfica	153
2.2.13.3 Análise de <i>pathosformel</i>	153
2.2.13.4 Interpretação iconológica	154
2.2.14 Vatican AST36.....	155
2.2.14.1 Descrição pré-iconográfica.....	155
2.2.14.2 Análise iconográfica	156
2.2.14.3 Análise de <i>pathosformel</i>	156
2.2.14.4 Interpretação iconológica	156
2.2.15 Munich 2241	157
2.2.15.1 Descrição pré-iconográfica.....	157
2.2.15.2 Análise iconográfica	158
2.2.15.3 Análise de <i>pathosformel</i>	158
2.2.15.4 Interpretação iconológica	158
2.2.16 Adolphseck 6.....	160
2.2.16.1 Descrição pré-iconográfica.....	160
2.2.16.2 Análise iconográfica	161
2.2.16.3 Análise de <i>pathosformel</i>	161
2.2.16.4 Interpretação iconológica	162
2.2.17 Bonn 46	163
2.2.17.1 Descrição pré-iconográfica.....	163
2.2.17.2 Análise iconográfica	164

2.2.17.3	Análise de <i>pathosformel</i>	164
2.2.17.4	Interpretação iconológica	164
2.2.18	San Antonio 86.134.35	165
2.2.18.1	Descrição pré-iconográfica	166
2.2.18.2	Análise iconográfica	166
2.2.18.3	Análise de <i>pathosformel</i>	167
2.2.18.4	Interpretação iconológica	167
2.2.19	Manchester 40085	168
2.2.19.1	Descrição pré-iconográfica	170
2.2.19.2	Análise iconográfica	170
2.2.19.3	Análise de <i>pathosformel</i>	170
2.2.19.4	Interpretação iconológica	171
2.2.20	Munich 1541	172
2.2.20.1	Descrição pré-iconográfica	173
2.2.20.2	Análise iconográfica	173
2.2.20.3	Análise de <i>pathosformel</i>	173
2.2.20.4	Interpretação iconológica	174
2.2.21	Ashmolean 1978.49	175
2.2.21.1	Descrição pré-iconográfica	175
2.2.21.2	Análise iconográfica	176
2.2.21.3	Análise de <i>pathosformel</i>	176
2.2.21.4	Interpretação iconológica	176
2.2.22	London 1925,12-17.1	177
2.2.22.1	Descrição pré-iconográfica	178
2.2.22.2	Análise iconográfica	178
2.2.22.3	Análise de <i>pathosformel</i>	179
2.2.22.4	Interpretação iconológica	179
2.2.23	Tessin	180
2.2.23.1	Descrição pré-iconográfica	181
2.2.23.2	Análise iconográfica	181
2.2.23.3	Análise de <i>pathosformel</i>	182
2.2.23.4	Interpretação iconológica	182
2.2.24	Würzburg 395	183
2.2.24.1	Descrição pré-iconográfica	184

2.2.24.2	Análise iconográfica	184
2.2.24.3	Análise de <i>pathosformel</i>	185
2.2.24.4	Interpretação iconológica	185
2.2.25	Bologna 361	186
2.2.25.1	Descrição pré-iconográfica.....	187
2.2.25.2	Análise iconográfica	188
2.2.25.3	Análise de <i>pathosformel</i>	188
2.2.25.4	Interpretação iconológica	188
2.2.26	Berlin F1837.....	190
2.2.26.1	Descrição pré-iconográfica.....	190
2.2.26.2	Análise iconográfica	191
2.2.26.3	Análise de <i>pathosformel</i>	191
2.2.26.4	Interpretação iconológica	191
2.3	A iconografia arcaica de Atalanta	192
2.4	As <i>pathosformeln</i> arcaicas de Atalanta	193
2.5	O corpo arcaico de Atalanta	195
2.6	A iconologia arcaica de Atalanta.....	201
CAPÍTULO 3	– Atalanta clássica	203
3.1	A representação de corpo e gênero na pintura de vasos clássica	203
3.2	Os vasos áticos clássicos de Atalanta.....	211
3.2.1	Basel KA404	211
3.2.1.1	Descrição pré-iconográfica.....	212
3.2.1.2	Análise Iconográfica.....	212
3.2.1.3	Análise de <i>pathosformel</i>	213
3.2.1.4	Interpretação Iconológica	213
3.2.2	Hermitage B4528	216
3.2.2.1	Descrição pré-iconográfica.....	217
3.2.2.2	Análise iconográfica	219
3.2.2.3	Análise de <i>pathosformel</i>	220
3.2.2.4	Interpretação iconológica	220
3.2.3	Cleveland 66.114.....	222
3.2.3.1	Descrição pré-iconográfica.....	226
3.2.3.2	Análise iconográfica	226
3.2.3.3	Análise de <i>pathosformel</i>	227

3.2.3.4 Interpretação iconológica	227
3.2.4 Bologna 300	229
3.2.4.1 Descrição pré-iconográfica.....	231
3.2.4.2 Análise iconográfica	232
3.2.4.3 Análise de <i>pathosformel</i>	232
3.2.6.4 Interpretação Iconológica	232
3.2.5 Louvre CA2259.....	234
3.2.5.1 Descrição pré-iconográfica.....	235
3.2.5.2 Análise iconográfica	235
3.2.5.3 Análise de <i>pathosformel</i>	236
3.2.5.4 Interpretação Iconológica	236
3.2.6 Boston 03.820.....	237
3.2.6.1 Descrição pré-iconográfica.....	237
3.2.6.2 Análise iconográfica	238
3.2.6.3 Análise de <i>pathosformel</i>	238
3.2.6.4 Interpretação Iconológica	239
3.2.7 Villa Giulia 48234.....	240
3.2.7.1 Descrição pré-iconográfica.....	240
3.2.7.2 Análise iconográfica	241
3.2.7.3 Análise de <i>pathosformel</i>	241
3.2.7.4 Interpretação iconológica	241
3.2.8 Greifswald 336	243
3.2.8.1 Descrição pré-iconográfica.....	243
3.2.8.2 Análise iconográfica	244
3.2.8.3 Análise de <i>pathosformel</i>	244
3.2.8.4 Interpretação iconológica	244
3.2.9 Ferrara 1340	245
3.2.9.1 Descrição pré-iconográfica.....	245
3.2.9.2 Análise iconográfica	246
3.2.9.3 Análise de <i>pathosformel</i>	246
3.2.9.4 Interpretação iconológica	246
3.2.10 Ferrara 2865	249
3.2.10.1 Descrição pré-iconográfica.....	250
3.2.10.2 Análise iconográfica	251

3.2.10.3	Análise de <i>pathosformel</i>	251
3.2.10.4	Interpretação iconológica	251
3.2.11	DeRidder.818	254
3.2.11.1	Descrição pré-iconográfica.....	256
3.2.11.2	Análise iconográfica	256
3.2.11.3	Análise de <i>pathosformel</i>	256
3.2.11.4	Interpretação iconológica	256
3.2.12	NAMA 15113.....	258
3.2.12.1	Descrição pré-iconográfica.....	259
3.2.12.2	Análise Iconográfica.....	259
3.2.12.3	Análise de <i>pathosformel</i>	260
3.2.12.4	Interpretação Iconológica	260
3.2.13	Würzburg 522.....	262
3.2.13.1	Descrição pré-iconográfica.....	263
3.2.13.2	Análise iconográfica	264
3.2.13.3	Análise de <i>pathosformel</i>	264
3.2.13.4	Interpretação iconológica	264
3.2.14	Vienna 158	266
3.2.14.1	Descrição pré-iconográfica.....	267
3.2.14.2	Análise iconográfica	267
3.2.14.3	Análise de <i>pathosformel</i>	268
3.2.14.4	Interpretação iconológica	268
3.2.15	Ontario 919.5.35.....	269
3.2.15.1	Descrição pré-iconográfica.....	271
3.2.15.2	Análise iconográfica	272
3.2.15.3	Análise de <i>pathosformel</i>	272
3.2.15.4	Interpretação iconológica	272
3.2.16	Ruvo 1418	274
3.2.16.1	Descrição pré-iconográfica.....	275
3.2.16.2	Análise iconográfica	276
3.2.16.3	Análise de <i>pathosformel</i>	277
3.2.16.4	Interpretação iconológica	277
3.3	A iconografia clássica de Atalanta	278
3.4	As <i>pathosformeln</i> clássicas de Atalanta.....	280

3.5 O corpo clássico de Atalanta	281
3.6 A iconologia clássica de Atalanta	283
CONSIDERAÇÕES FINAIS	288
REFERÊNCIAS	293
Fontes Primárias	293
Fontes Secundárias	295
APÊNDICE A: TABELAS SOBRE A ICONOGRAFIA DE ATALANTA NOS VASOS	
ÁTICOS	313
Tabela A.1: Vasos áticos com o termo “Atalante” no campo Decoração (<i>decoration termword</i>) – <i>Beazley Archive Pottery Database</i>	313
Tabela A.2: Vasos áticos com a iconografia da heroína Atalanta	315
APÊNDICE B: TEXTOS TRADUZIDOS SOBRE ATALANTA	317
B.1 Pseudo-Apolodoro, <i>Biblioteca</i> , 3.9.2	317
B.2 Pseudo-Apolodoro, <i>Biblioteca</i> , 1.8.1–3	318
B.3 Pseudo-Apolodoro, <i>Biblioteca</i> , 1.9.16	321
B.4 Calímaco, <i>Hino à Ártemis</i> , v. 204–224	322
B.5 Xenofonte, <i>Cingénético</i> , 1.7.....	323
B.6 Xenofonte, <i>Cingénético</i> , 13.18.....	323
B.7 Pausânias, <i>Descrição da Grécia</i> , 8.45.2	323
B.8 Pausânias, <i>Descrição da Grécia</i> , 8.45.4	324
B.9 Apolônio Ródio, <i>Argonáutica</i> , 1. 769–773	324
B.10 Hesíodo, <i>Catálogo das Mulheres</i> , Fragmento 47 Most	325
B.11 Hesíodo, <i>Catálogo das Mulheres</i> , Fragmento 48 Most	325
APÊNDICE C: LISTA DE VASOS DO BEAZLEY ARCHIVE SOBRE A	
REPRESENTAÇÃO CORPORAL FEMININA ARCAICA	327
Tabela C.1: Lista de vasos do <i>Beazley Archive</i> sobre a representação corporal feminina arcaica	327
APÊNDICE D: LISTA DE VASOS BEAZLEY ARCHIVE SOBRE A	
REPRESENTAÇÃO CORPORAL FEMININA CLÁSSICA	332
Tabela D.1: Lista total dos vasos encontrados na pesquisa no <i>Beazley Archive</i>	332
Tabela D.2: Amostras utilizadas no Capítulo 3	337
APÊNDICE E: CATÁLOGO DE VASOS	338

APRESENTAÇÃO

Meu primeiro contato com o meu atual objeto de pesquisa, a heroína grega Atalanta, deu-se quando eu tinha por volta de 12 anos. No final da década de 1990, meu pai me deu um jogo de computador chamado “*3001: a reading and math Odyssey*”, no qual havia uma biblioteca de mitos greco-romanos. Foi assim que eu li o mito de Atalanta pela primeira vez, o que hoje sei ser apenas uma parte dele: a corrida antes do casamento e a trapaça com as maçãs douradas de Afrodite. De forma abreviada, o mito é o seguinte: Atalanta se recusava a se casar, desafiando os seus pretendentes a disputar uma corrida com ela. Somente o vencedor poderia ser o seu marido. Os pretendentes perdiam invariavelmente, até que um certo Hipômenes pediu a intervenção de Afrodite. A deusa lhe deu três maçãs douradas e o instruiu a atirá-las diante de Atalanta ao longo da corrida, de modo a distraí-la. Assim Hipômenes o fez e, depois de atirar a terceira maçã, venceu a corrida, casando-se com Atalanta.

Durante a graduação em História, o meu interesse por essa heroína permaneceu adormecido. Quando realizei pesquisa em iniciação científica, decidi perseguir um paradoxo que me intrigava: as mulheres tinham grande força como protagonistas e deuteragonistas nas tragédias gregas, mas a historiografia em geral apontava para uma suposta reclusão doméstica feminina. De todas as tragédias áticas sobreviventes, apenas uma, o *Filoctetes*, não tem uma protagonista feminina. As heroínas trágicas demonstravam grande poder e liberdade: Clitemnestra governa a cidade sozinha por mais de 10 anos, escolhe um amante e assassina seu esposo; Antígona subverte as leis da cidade para enterrar o irmão traidor; Alceste discursa publicamente e morre em lugar do esposo covarde. Os livros de história, porém, ou sequer falavam sobre as mulheres atenienses ou afirmavam que elas permaneciam toda a vida restritas ao lar, dedicando-se às tarefas domésticas.

Meu período de iniciação científica voltou-se para a seguinte questão: Como uma sociedade tão androcêntrica como a ateniense do período clássico (séculos V – IV a. C.) tinha em sua principal manifestação cultural heroínas tão fortes? Em primeiro lugar, estudei a condição feminina na Atenas clássica por meio de fontes literárias e epigráficas (inscrições). Como resultado, foi possível perceber um forte caráter ideológico nas fontes literárias usualmente utilizadas pelos historiadores: os autores da Antiguidade escreviam sobre como achavam que as mulheres deveriam se comportar, apregoando a sua reclusão doméstica. Vide, por exemplo, Xenofonte: “[...] o deus preparou-lhes a natureza, a da mulher para os trabalhos e cuidados do interior, a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior da casa.”

(*Econômico*, VII, 22). Entretanto, aqui e ali deixavam escapar que a vida cotidiana não seguia essas rígidas regras. Por exemplo, Aristóteles, ao comentar: “pois como seria possível evitar que as esposas dos pobres saiam de casa?” (*Política*, 1330a).

A análise das inscrições em túmulos e oferendas demonstrou o exercício de variadas profissões e cargos religiosos pelas mulheres em Atenas. Os primeiros eram o domínio das mulheres mais pobres, os segundos das aristocratas. Dessa forma, constatei que, apesar da dominação masculina, as mulheres não estavam reclusas ao ambiente doméstico e possuíam diversos graus de circulação na cidade, relacionados ao seu estatuto (cidadã, estrangeira, cortesã, prostituta, escrava) e classe social.

A etapa seguinte da pesquisa foi a comparação do material textual com o imagético, a partir da iconografia feminina nos vasos áticos de figuras vermelhas. A escolha desse *corpus* documental se deu por que, a partir do século V a. C., as mulheres se tornaram um dos temas principais da decoração dos vasos áticos pintados e a técnica de figuras vermelhas era a que estava então em voga. O diferencial no estudo da iconografia vascular é a sua maior proximidade com temas do cotidiano, em oposição às fontes literárias, que tratam de temas filosóficos, históricos, entre outros. O exame da iconografia permitiu recuperar não só as tarefas domésticas realizadas pelas atenienses, mas também a conexão com a leitura, a música, o esporte e o mundo do trabalho (comércio e trabalho em oficinas). Ou seja, a vida das mulheres atenienses era muito mais diversa do que postulava a historiografia tradicional.

Portanto, verifiquei que havia um paradigma historiográfico tradicional que se baseava apenas nas fontes literárias, as quais possuíam um forte caráter ideológico, sem analisá-las criticamente. O confronto com a iconografia, que retrata muitas cenas da vida cotidiana, trouxe uma percepção ampliada, contrária à reclusão doméstica.

A desconstrução desse paradigma historiográfico tradicional já estava em curso na Europa e nos Estados Unidos desde meados do século XX, com o advento do movimento feminista na Academia¹. No Brasil, é tratado quase exclusivamente em artigos esparsos. Um exemplo de livro monográfico sobre o tema é o de Fábio Lessa, *Mulheres de Atenas: do gineceu à agora* (2010). Contudo, Lessa trata somente das esposas aristocratas (cidadãs bem-nascidas).

¹ Especificamente sobre as mulheres em Atenas, são pioneiras Sarah Pomeroy (1975) e Eva Keuls (1985). Pomeroy escreveu o primeiro livro que tratou em profundidade das mulheres em Grécia e Roma, combinando fontes literárias, iconográficas e epigráficas. Keuls tratou das mulheres atenienses, analisando a iconografia dos vasos áticos, inclusive aqueles em que haviam cenas de conteúdo sexual, até então consideradas tabu entre os pesquisadores.

Concluído o exame da questão de fundo, que era a condição feminina na Atenas clássica e o seu tratamento historiográfico, aproximei-me mais do objeto inicial e passei a examinar a questão do heroísmo feminino nas tragédias. Este foi o tema do meu trabalho de conclusão de curso: “*Mulheres Indômitas: as heroínas da tragédia grega*” (2015). Iniciei com a revisão historiográfica sobre o heroísmo grego e a recuperação de seu âmbito feminino. Isso porque os historiadores geralmente tratam apenas dos heróis, como Aquiles ou Hércules, e não falam das heroínas, embora elas estejam presentes nos vestígios arqueológicos, na religião, na literatura e na arte gregas. Depois, examinei três heroínas trágicas: Clitemnestra, na peça *Agamêmnon*; Antígona e Alceste em suas tragédias homônimas.

O tema do heroísmo feminino grego continuou a me interessar. Com o ingresso no mestrado, passei a observá-lo por outro ângulo, com o retorno a um material já familiar: a iconografia das heroínas na cerâmica ática. Ao invés do estudo das heroínas trágicas na tradição da pintura de vasos, algo já explorado por Oliver Taplin em seu livro *Pots and Plays* (2007), o meu foco passou a ser a visualidade heroica feminina e as informações que ela pode trazer sobre a sociedade ateniense.

O projeto de pesquisa apresentado para o ingresso no mestrado pretendia estudar a iconografia das heroínas Atalanta, Helena e Dânae. Porém, o levantamento de dados apontou 241 imagens apenas para Helena, 42 para Atalanta e 33 para Dânae, o que indicou a necessidade de redução do *corpus* documental a ser analisado. Optei por cortar as heroínas Dânae e Helena do projeto, uma vez que aquela possuía menos representações visuais e, de forma contrária, esta possuía o maior número.

Logo, o foco da pesquisa passou a ser a heroína Atalanta, cujas imagens se mostraram mais instigantes e o *corpus* documental possui uma dimensão moderada. A representação visual da heroína Atalanta mostrou-se singular por duas razões: 1) trata de temas considerados majoritariamente masculinos na sociedade ateniense arcaico-clássica, tais como a caça e o atletismo; e 2) em diversos vasos, o seu corpo é representado de uma forma que foge às convenções referentes à figura feminina naquele tipo de arte.

E assim a minha pesquisa chegou ao seu estágio atual, a presente dissertação, que se utiliza da heroína Atalanta para investigar as conexões entre o heroísmo feminino, a representação artística da figura e do corpo femininos na pintura de vasos grega e a codificação de gênero na sociedade ateniense entre o final do período arcaico e o final do período clássico (séculos VI–IV A. E. C.). Passados quase vinte anos, esse é um desdobramento tardio dos momentos que passei curtindo aquele presente do meu pai.

INTRODUÇÃO

O fenômeno do heroísmo é uma das marcas distintivas da cultura da Grécia antiga. Indivíduos excepcionais, responsáveis pela realização de feitos notáveis, heroínas e heróis alcançaram a glória (*kléos*) e foram imortalizados na tradição de seu povo. Dessa forma, elevaram-se acima do status dos simples mortais, embora não cheguem ao nível do divino. Permanentemente celebrados, formam parte da memória coletiva grega.

As variadas manifestações do fenômeno do heroísmo grego podem ser observadas na mitologia, no culto religioso, na literatura, no teatro e na arte gregas. Comumente, são estudados os heróis, tais como Hércules, Aquiles e Teseu, deixando de lado heroínas como Atalanta, Helena e Ifigênia.

A presente dissertação trata da iconologia da heroína Atalanta na pintura de vasos produzida em Atenas entre os séculos VI–IV A. E. C². A representação visual dessa heroína mostrou-se singular por tratar de temas considerados majoritariamente masculinos na Atenas arcaico-clássica (a caça e o atletismo) e por se afastar, em vários dos vasos, às convenções referentes à figura e ao corpo femininos naquele tipo de arte.

A iconografia heroica feminina da Grécia antiga é um tema pouco explorado na História da Arte. Obras como o livro de Karl Schefold (1992), sobre deuses e heróis na arte grega do período arcaico tardio, e a tese de doutorado de Elizabeth Bartlett (2015) giram em torno de figura heroicas masculinas. Especificamente sobre Atalanta, há os artigos de Judith Barringer (1996) e John Boardman (1983 e 1984) e a dissertação de mestrado de Daniela Filipa dos Santos (2017), os quais discorrem sobre os temas iconográficos dessa heroína, de modo amplo. Nenhum destes trabalhos se aprofunda sobre as peculiaridades que distinguem a iconografia de Atalanta ou faz um esforço de cunho iconológico.

Nesse contexto, as questões que norteiam a pesquisa são as seguintes:

- 1) Como se dá a construção visual da feminilidade e da virilidade na cerâmica ática entre o final do período arcaico e o final do período clássico (séculos VI – IV A. E. C.)?
- 2) Como a codificação do gênero aparece na representação do corpo e nas *pathosformeln* da heroína Atalanta nas pinturas dos vasos áticos no período supracitado e o que isso mostra sobre condição feminina da sociedade ateniense arcaico-clássica?

² Para a datação, foi utilizado o sistema da Era Comum, devido à sua laicidade. A correspondência é mesma do calendário gregoriano, hoje em uso na maioria dos países.

A primeira questão, considerada como uma questão de fundo, centra-se nas noções de gênero, corpo e mundo corporal³. O exame dessas noções tem como pré-condição a visão de que a arte constitui uma linguagem visual e um código cultural produzido socialmente e de que o gênero é um elemento passível de inscrição na obra artística por meio de mudanças morfológicas na representação corporal, legíveis como marcadores semânticos.

Essa pré-condição torna possível estabelecer e estudar os critérios formais sobre a representação corporal do gênero na cerâmica ática. Esse instrumental foi utilizado para examinar a questão principal da pesquisa, relativa às configurações de gênero nos vasos com as cenas da heroína Atalanta. Observa-se que a pesquisa contida na presente dissertação possui um forte componente experimental, diante de sua atualidade temática e conceitual e da inexistência de estudos precedentes.

Para esse estudo, são conjugados o método iconológico de Panofsky (1991), a análise de *pathosformel* a partir do conceito de Warburg e a comparação sincrônica e diacrônica de Saussure (2006). O *corpus* documental é constituído por 42 vasos de origem ática, produzidos entre os séculos VI–IV A. E. C., compilado a partir do *Beazley Archive Pottery Database* e do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. O caráter disperso de dois exemplares (29 museus e 2 coleções particulares) impediu o exame *in loco*, que foi substituído pela análise de fotografias dos vasos em alta resolução, enviadas pelos próprios museus ou disponíveis em fontes como o *Wikimedia Commons*. A única exceção foi o vaso Ruvo 1418⁴, o qual foi examinado por meio da fotografia disponível no *Beazley Archive Pottery Database* e de um desenho contido no *Bullettino Archeologico Napolitano, nuova serie, anno V, tavola I* (1856), diante da ausência de resposta do Museo Jatta às tentativas de contato.

O presente trabalho foi dividido em 3 capítulos. No capítulo 1, examina-se a revisão historiográfica sobre o heroísmo feminino na Grécia antiga, apresentam-se o mito de Atalanta, e suas fontes literárias e a composição do *corpus* iconográfico, aborda-se o vaso cerâmico como suporte artístico e a questão do corpo na literatura grega antiga e delineam-se o marco teórico e a metodologia da pesquisa. No capítulo 2, analisa-se a Atalanta do período arcaico (600–475 A. E. C.). Para isso, retoma-se a evolução do desenho da figura humana na pintura de vasos grega desde o Período Geométrico, discutem-se os parâmetros de representação artística de corpo e gênero na pintura de vasos grega arcaica e examinam-se os vasos arcaicos de Atalanta. No capítulo 3, estuda-se a Atalanta do período clássico (475–330 A. E. C.). Para

³ Esses conceitos são abordados de forma aprofundada no Capítulo 1, seção 1.5.

⁴ Na presente dissertação, os vasos são referidos pelo seu número de inventário junto ao museu.

tanto, abordam-se os padrões de representação de corpo e gênero na pintura de vasos clássica e analisam-se os vasos clássicos de Atalanta.

CAPÍTULO 1 – Atalanta e o heroísmo feminino nos vasos da Atenas arcaico-clássica

Nesse capítulo, é examinada a revisão historiográfica sobre a condição das mulheres e o heroísmo feminino na Grécia antiga, ocorrida desde meados do século XX a partir do advento da História das Mulheres e dos Estudos de Gênero. Em seguida, são apresentados o vaso cerâmico como suporte artístico na Antiguidade grega e a heroína Atalanta e o seu mito, tal como aparece na literatura do mundo greco-romano e na iconografia dos vasos áticos dos séculos VI–IV A. E. C. e feito um breve excurso sobre o corpo feminino na literatura grega antiga. Por fim, são delineados o *corpus* documental, o marco teórico e a metodologia utilizados na pesquisa.

1.1 A condição das mulheres em Atenas e o heroísmo feminino na Grécia antiga

O heroísmo era um dos fenômenos centrais da cultura da Grécia antiga e repercutia em aspectos “sociais, políticos, religiosos, éticos e psicológicos” (MARSHALL, 2002, p. 67). Por exemplo, nas disputas por território, o culto heroico e a sua ancestralidade eram muitas vezes utilizados para marcar o domínio de uma comunidade sobre determinada região⁵. Devido ao seu caráter multifacetado, o heroísmo manifestava-se no âmbito do mito, da religião, das artes visuais e da literatura durante toda a Antiguidade.

Tradicionalmente, a historiografia considera o heroísmo grego como essencialmente masculino. Um exemplo é o historiador Moses Finley, o qual afirma que “Herói não tem gênero feminino na idade dos heróis”⁶ (1995, p. 15). Essa postura deixa sem explicação a existência de figuras femininas míticas protagônicas, tais como Helena, Penélope, Antígona e Atalanta, entre outras.

Trata-se de um reflexo de um paradigma historiográfico sobre a condição feminina em Atenas que permaneceu sedimentado durante longo tempo. Desse modo, é necessário examinar primeiro a revisão historiográfica sobre a condição feminina e entender as suas consequências, especialmente nos campos da História e da História da Arte. Em seguida, passa-se à análise do heroísmo feminino na Grécia antiga.

⁵ Por exemplo, os reis heráclidas da Esparta arcaica, os quais alegavam ser descendentes do herói Herácles. Herácles teria devolvido o governo da pólis a Tindareu após destronar o usurpador Hipocoonte. Assim, os Heráclidas prestavam cultos tanto a Herácles quanto aos heróis Menelau e Agamêmnon, esposos das rainhas Tindaridas Helena e Clitemnestra, como forma de justificar a sua posse sobre o território espartano (vide NAFISSI, 2009, p. 118).

⁶ Todas as traduções do inglês, do francês e do espanhol foram feitas pela autora.

1.1.1 A revisão historiográfica sobre a condição feminina em Atenas

A condição das mulheres na Grécia antiga tem sido objeto de uma acalorada discussão historiográfica pelo menos desde o século XIX. Ela surgiu como um desdobramento da chamada “Questão da Mulher” (“*Woman Question*”) na Europa, em decorrência do amplo debate sobre a separação entre as esferas pública e privada e a definição dos papéis sociais de homens e mulheres na sociedade capitalista em desenvolvimento. Joanna Brown aponta o teor e os meios nos quais se deu esse debate:

A complexidade e a flexibilidade das visões sobre a domesticidade das mulheres e as várias respostas para questões sobre a posição das mulheres e a sua missão na vida estão claras em toda literatura do século XIX. [...] este debate teve lugar em revistas, novelas, poesia e trabalhos históricos. (BROWN, 2011, p. 41)

Na Europa e nos Estados Unidos, foram discutidos os direitos das mulheres casadas, o voto e a educação superior femininas, bem como a questão da prostituição, culminando com a assim chamada primeira onda do movimento feminista⁷ ao fim do século. Parte essencial das discussões sobre a “Questão da Mulher” foi o debate sobre a Atenas antiga, pois os estudiosos buscaram ali, no assim considerado fundamento da cultura ocidental, as raízes da situação moderna: “O *status* de Atenas no período vitoriano era de ancestral cultural da moderna sociedade ocidental [...] Como tal, a história das mulheres de Atenas tinha consequências diretas para a autoimagem da Inglaterra Vitoriana.” (BROWN, 2011, p. 61). Outro elemento que dirigia o foco para Atenas era a abundância das fontes primárias originárias dessa pólis, principalmente em textos literários, filosóficos e de historiadores.

Nesse período formulou-se um paradigma historiográfico segundo o qual as mulheres atenienses eram reclusas ao ambiente doméstico, ficando invisíveis aos pesquisadores da Antiguidade Clássica. Exemplos disso são as descrições feitas por Thomas George Tucker e James Donaldson:

Mas, e as mulheres? Aqui vamos tratar apenas de seu status, e não de sua vida privada, que pertence a uma discussão mais a frente. É uma mancha na civilização ateniense que a posição da mulher tenha retroagido desde os dias de Homero. Sua tarefa agora é simplesmente ser a dona da casa e a mãe, distribuir as tarefas domésticas dos escravos, administrar a despensa, tecer e fiscalizar a tecelagem das roupas e criar as meninas e meninos. Ela não recebeu nenhuma educação além dessas prendas domésticas. Seu lugar é dentro da casa. (TUCKER, 1916, p. 81–82)

⁷ A primeira onda do movimento feminista foi assim definida a partir do uso do termo “segunda onda”, atribuído a Marsha Lear, em artigo publicado na *New York Times Magazine*, em 1968.

Em Atenas nós encontramos duas classes de mulheres que não eram escravas. Existia uma classe que quase não podia dar um passo para fora de seus próprios quartos e que era vigiada e restrita de todos os modos possíveis. Existia outra classe a quem não era imposto nenhum tipo de restrição, que podia passear e fazer o que lhe parecesse bom aos próprios olhos [...] Para ajudar a perceber a posição da esposa ateniense [...] ela tinha visto e ouvido o menos possível e nunca tinha perguntado sobre nada. Seu conhecimento do mundo exterior tinha se dado quase exclusivamente nas procissões religiosas [...] Nós passamos das mulheres cidadãs de Atenas para a outra classe de mulheres livres – as estrangeiras. (DONALDSON, 1907, p. 49–55)

À época, o tema era tratado como a “questão da posição da mulher na Atenas antiga” (“*the status/position of women in Ancient Athens*”). Aqui, importa observar que há problemas na própria formulação da questão: “a posição da mulher” implica pensar a mulher como uma categoria homogênea, sem considerar outros elementos, como, por exemplo, as divisões de classes sociais. Isto é, o termo “mulher” tendia a ser igualado com cidadã e esposa. Por vezes, havia uma diferenciação por parte do historiador em relação à estrangeira ou à prostituta ou *hetaira*. Porém, essas diferenciações se pautavam por divisões políticas (no caso da estrangeira) ou de comportamento (no caso da prostituta e da *hetaira*), continuando a considerar as cidadãs atenienses como um corpo unitário e uniforme, sem muita atenção às divisões sociais internas.

Além disso, em geral, os historiadores do século XIX e da primeira metade do século XX fundamentaram as suas investigações somente em fontes literárias, tais como textos escritos por poetas, dramaturgos, historiadores antigos, filósofos e logógrafos⁸. Essa postura teve duas consequências principais. A primeira foi padecer de uma visão parcial e limitada sobre o objeto estudado, uma vez que as mulheres dificilmente constituíam a preocupação principal dos autores dos textos. Isso porque a maioria dos textos hoje sobreviventes é de autoria quase exclusivamente masculina. Em consequência, as mulheres aparecem apenas em trechos desse material, de forma incidental, quando faziam algo considerado estranho, errado ou preocupante pelos autores homens (vide PERROT, 2012; KYLE, 2014).

A segunda consequência foi a criação de posições historiográficas diversas e, frequentemente, opostas, devido à natureza da fonte utilizada. Aqueles que estudaram principalmente os discursos proferidos por oradores durante os processos judiciais postulavam a total reclusão das mulheres atenienses ao ambiente doméstico. Uma segregação equiparada por esses estudiosos à “reclusão oriental” (“*oriental seclusion*”) que entendiam ser praticada nos haréns do mundo árabe. É o que se observa em John Pentland Mahaffy: “[...] o ciúme

⁸ Logógrafos eram profissionais contratados para escrever discursos para outrem, muito procurados pelos litigantes em processos judiciais.

realmente asiático com o qual as mulheres das altas classes foram trancafiadas na Atenas imperial” (1874, p. 137).

De modo contrário, aqueles que se apoiavam no teatro grego afirmavam a existência de total liberdade das atenienses. Assim, por exemplo, elas poderiam comandar como Clitemnestra, a qual teria governado a pólis durante a ausência de seu marido Agamêmnon, que combatia na Guerra de Tróia⁹. Essa corrente era capitaneada por Gomme (1925).

Após anos de disputa, foi a posição sobre a reclusão doméstica que ganhou a batalha, assumindo o posto de paradigma historiográfico tradicional. Como apontam Josine Blok (1987) e Joanna Brown (2011), um elemento determinante para a sedimentação desse modelo foi a identificação dos próprios historiadores com o seu objeto: “no estrato social ao qual os intelectuais e suas esposas pertenciam, quase todas as mulheres devotavam suas vidas aos deveres familiares” (BLOK, 1987, p. 11). Ou seja, como as mulheres desses historiadores estavam, em geral, adstritas às tarefas domésticas, era mais fácil aceitar sem maiores questionamentos que tal também ocorresse com as atenienses antigas.

Em consequência, “o paradigma ora discutido permaneceu intacto e poderoso até quase o final da década de 1960” (BLOK, 1987, p. 38). A sedimentação desse posicionamento historiográfico a favor da suposta invisibilidade feminina causada pelo seu recolhimento ao ambiente doméstico acarretou o direcionamento das pesquisas sobre a Grécia antiga apenas para o âmbito masculino de todas as problemáticas¹⁰.

A situação começou a mudar durante as décadas de 1950–1960, com o advento da segunda onda do movimento feminista. As publicações de *O Segundo Sexo*, em 1949, da francesa Simone de Beauvoir, e de *Mística Feminina*, em 1963, da norte-americana Betty Friedan, questionaram os papéis sociais tradicionalmente atribuídos às mulheres. Dessa forma, geraram uma discussão que propiciou o surgimento de novas investigações sobre a condição feminina dentro da Academia. Isso culminou na formação de um campo historiográfico denominado História das Mulheres (*Women's Studies*), durante a década de 1970.

Este novo campo tinha como objetivo resgatar o papel das mulheres na História, uma vez que as abordagens historiográficas tradicionais, com seu foco principalmente na história política, tendiam a privilegiar a atuação masculina. Foi desenvolvida uma abordagem

⁹ O governo de Clitemnestra é retratado nas tragédias *Agamêmnon* e *Coéforas*, da trilogia da Orestéia de Ésquilo. O destino dessa família, com referências ao governo de Clitemnestra, é abordado também por Sófocles e Eurípides.

¹⁰ A visão do heroísmo grego como algo puramente masculino é uma decorrência direta dos trabalhos dessa corrente historiográfica.

interdisciplinar, cujo objeto é o exame da atuação das mulheres na História e suas relações sociais.

Como resultado do trabalho dessa nova corrente historiográfica, foram questionados os paradigmas tradicionais sobre os papéis das mulheres na História e na História da Arte. Uma pioneira foi Linda Nochlin, no ensaio intitulado “*Why have there been no great women artists?*” (*Por que nunca houve grandes mulheres artistas?*), publicado em 1971. Nochlin demonstrou como as mulheres foram sistematicamente afastadas do papel de artistas pela falta de condições de estudo e de apoio institucional: “A resposta sobre porque não houve grandes mulheres artistas reside não na natureza individual da genialidade ou da falta dela, mas na natureza de instituições sociais e o que elas proíbem ou encorajam em várias classes ou grupos de indivíduos.” (NOCHLIN, 1988, p. 158). A precariedade e as dificuldades enfrentadas pelas artistas transparecem, por exemplo, na proibição da presença de estudantes mulheres nas aulas de modelo vivo durante o século XIX, impedindo-as de aprender as técnicas relacionadas ao desenho da figura humana.

Em 1972, o artista e escritor John Berger participou da série *Ways of Seeing (Modos de Ver)*, da emissora britânica BBC, que levou à publicação de um livro com o mesmo título, considerado uma das obras fundadoras dos estudos da área de Cultura Visual. Embora Berger não fosse diretamente ligado aos estudos de História das Mulheres, ao examinar o nu feminino na História da Arte ele apontou a posição do feminino como objeto do olhar masculino e o modo como a aparência e a beleza foram fixadas como padrão para as mulheres. Berger resumiu a situação na seguinte frase: “*os homens agem e as mulheres parecem*”¹¹ (1972, p. 47). As observações de Berger “sobre relações de gênero e o nu tiveram um impacto tremendo no pensamento feminista” (BROWN, 2004, p. 15), estimulando o avanço das discussões.

A difusão da perspectiva feminista na Academia desencadeou um processo amplo, mas de avanço gradual, de revisão historiográfica. No campo de História Antiga, Sarah Pomeroy foi a primeira a estudar a fundo a vida das mulheres na Antiguidade. Em 1975, seu livro *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*¹², ela analisou a

¹¹ No original: “*men act and women appear*”. É interessante a ambiguidade do verbo *appear* nessa frase, pois ele pode significar tanto *parecer* como *aparecer* e ambas poderiam ser perfeitamente utilizadas dentro do texto. O autor prossegue em seu argumento para afirmar que “Então ela se torna num objeto – e particularmente um objeto da visão: uma visão” (*Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.*) (BERGER, 1972, p. 47). Há aqui outra ambiguidade, a da palavra *sight*, que pode indicar visão também no sentido de algo que é visto subitamente (especialmente em sua forma verbal – *to catch sight of something*).

¹² Em geral, as obras sobre a condição feminina na Antiguidade não foram traduzidas para o português. Por esta razão, cito seus títulos no idioma original.

condição feminina na Grécia e na Roma Antigas, começando com as deusas e passando às mulheres, desde as aristocratas até as classes baixas.

Essa obra lançou o primeiro ataque aos estudos tradicionais sobre as mulheres na Grécia antiga, em três frentes: a análise da autoria das fontes históricas, o uso das mesmas pelos historiadores e a visão da “mulher” como categoria homogênea. Em relação à autoria das fontes históricas, os estudos anteriores se utilizavam somente da literatura clássica, de autoria masculina, sem examinar criticamente o contexto de produção da obra e a possibilidade de haver um posicionamento ideológico nos textos.

Quanto ao uso das fontes, Pomeroy salientou que “Os pesquisadores [...] não dão peso igual para todas as evidências disponíveis, mas excluem deliberadamente ou afastam com explicações a literatura que não apoia suas posições. Além disso, evidências arqueológicas não são largamente utilizadas (...)” (1995, p. 60). Logo, Sarah Pomeroy combinou o exame de fontes literárias com epigrafia, cultura material e iconografia, inclusive a pintura de vasos e a escultura greco-romanas. Com o uso dessa abordagem, a autora desconstruiu a visão da homogeneidade da categoria “mulher” na Atenas clássica, demonstrando a existência de diferenças referentes à classe social e ao estatuto político dentro da cidade.

Na década de 1980, a discussão foi ampliada, com o advento do campo conhecido como Estudos de Gênero (*Gender Studies*). Essa nova perspectiva interdisciplinar centra a análise no conceito de gênero, evidenciando a sua construção social e a sua variabilidade histórica (vide SCOTT, 1994). Tal enfoque possibilita o estudo não só das mulheres, mas também das masculinidades e de novas identidades, como, por exemplo, o *queer*.

A partir da discussão iniciada por Linda Nochlin na década anterior, Griselda Pollock e Roszika Parker, no livro *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981) trataram da influência da assimetria de gênero para levar ao apagamento das mulheres artistas da História da Arte. O próprio título da obra faz alusão “diretamente a essa presunção social de que o termo ‘antigo mestre’ não tem um equivalente significativo para as mulheres e que, quando o transferem para o feminino, ele assume outros sentidos” (TVARDOVSKAS, 2011, p. 3)¹³. Ou seja, a História da Arte carece de um vocabulário relativo às mulheres artistas, o que marcava a ausência (até então) de uma problematização do feminino dentro desse campo.

Outra perspectiva foi inaugurada em 1976, quando Michel Foucault lançou o primeiro volume de sua *História da Sexualidade*. Iniciando a sua análise pelo século XIX, Foucault

¹³ “*Old master*”, “antigo mestre” é um termo utilizado para se referir aos grandes artistas homens. Não há um termo feminino equivalente. A forma “*old mistress*” não é satisfatória, uma vez que a palavra *mistress*, em língua inglesa, tem o sentido de amante, não de mestra.

apontou que a sexualidade não é biológica, mas sim uma construção histórica e social, fruto de práticas discursivas e relações de poder. Os três componentes da estrutura social da sexualidade seriam “a formação dos saberes que a ela se referem, os sistemas de poder que regulam sua prática e as formas pelas quais os indivíduos podem e devem se reconhecer como sujeitos dessa sexualidade” (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Nos volumes II e III dessa obra (publicados em 1984), Foucault examinou a Antiguidade greco-romana a partir de textos filosóficos e médicos. Houve uma mudança de foco, buscando compreender “de que maneira o indivíduo moderno podia fazer a experiência dele mesmo enquanto sujeito de uma ‘sexualidade’” (FOUCAULT, 1998, p. 11). Para tanto, esses dois volumes investigaram a gênese “da maneira pela qual, durante séculos, o homem ocidental fora levado a se reconhecer como sujeito de desejo” (FOUCAULT, 1998, p. 11), isto é, a formulação ética relativa à sexualidade.

Os livros de Foucault desencadearam toda uma área de estudos voltada à sexualidade, seja no mundo contemporâneo, seja no mundo antigo. Como uma decorrência da utilização de textos escritos como fonte para o estudo da sexualidade greco-romana, os quais tem autoria majoritariamente masculina, a análise de Foucault centrou-se sobre a visão dos homens antigos sobre a sexualidade. Esse fato não passou despercebido para as pesquisadoras ligadas aos campos de História das Mulheres e Estudos de Gênero, especialmente aquelas que trabalhavam no campo da História Antiga. Segundo Lin Foxhall:

Foucault produz uma sofisticada história das ideias, mas ignora o complexo etnográfico que serve de pano de fundo para essas ideias. No caso da Grécia clássica (como ela foi explicada em *História da Sexualidade*, volume 2) é especialmente crucial o fato de que o eu reflexivo foi limitado a um eu masculino idealizado – uma limitação totalmente injustificada pelas evidências históricas. (FOXHALL, 2003, p. 134)

É justamente nesse período, em meados da década de 1980, que houve uma maior difusão da revisão historiográfica sobre o papel das mulheres na História, por meio de congressos, exposições e publicações acadêmicas. Só então o impacto dos estudos sobre gênero e mulheres se fez sentir com mais força no campo da Arte Clássica. Como visto, até esse momento os estudos feministas centravam-se em períodos mais recentes da História, de forma que

O resultado nos anos 1970 e no começo dos anos 1980 foi que os arqueólogos clássicos e historiadores da arte antiga não tomaram conhecimento, muito menos utilizaram, as ideias feministas apresentadas em conferências profissionais a menos

que eles também estivessem fazendo pesquisa sobre períodos mais recentes. (BROWN, 2004, p. 21)

Por conseguinte, a área de Arte Clássica se inteirou das novas perspectivas historiográficas quando da aplicação delas à disciplina da Arqueologia. As pioneiras foram Margaret Conkey e Jane Spector, as quais, em 1984, apontaram que:

Embora os arqueólogos façam com frequência afirmações e sugestões sobre configurações de gênero no passado, elas frequentemente são subprodutos da consideração de outros tópicos arqueológicos ou são tão implícitas que são excluídas das tentativas dos arqueólogos de confirmar e validar as suas inferências sobre a vida humana no passado. [...] Nós argumentamos que a “invisibilidade” arqueológica das mulheres é mais o resultado de uma falsa noção de objetividade e de paradigmas de gênero que os arqueólogos empregam do que uma invisibilidade inerente de tais dados. (CONKEY; SPECTOR, 1984, p. 5–6)

Na esteira dessa apropriação das revisões feministas, em 1985, a historiadora Eva Keuls resgatou a iconografia das mulheres nos vasos pintados criados em Atenas, na obra intitulada *The reign of the phallus: sexual politics in Ancient Athens*. A autora discute a condição e a sexualidade femininas na pólis ateniense por meio da representação das mulheres nas cenas encontradas nesses vasos. Seu trabalho é inovador especialmente por examinar cenas eróticas, as quais eram consideradas tabus e tinham os seus suportes escondidos nas reservas técnicas dos museus.

A força da figuração das mulheres na iconografia dos vasos áticos foi um importante componente na revisão da historiografia sobre a condição feminina em Atenas. Contemplar a arte da Grécia antiga é se deparar com mulheres em profusão. Elas foram pintadas das mais diversas formas, passando da beleza serena das Musas ao abandono extático da ménades. Na pintura dos vasos áticos, o corpo feminino, sua sexualidade e as atividades dentro da casa e da cidade eram objeto de intenso escrutínio.

Como ponto culminante dessa tendência, foi realizada nos Estados Unidos, entre 1995–1996, a primeira grande exposição voltada totalmente para a arte grega antiga que retratava as mulheres. É a exposição *Pandora: women in Classical Greece*, organizada por Ellen Reeder no *Walters Art Museum*, em Baltimore. A exibição reuniu esculturas e vasos pintados, tornando visível ao público a condição feminina tal como representada na arte grega. Conjuntamente, foi lançado o catálogo da exposição, reunindo diversos artigos de historiadoras e historiadoras da arte.

Desde os anos 2000, houve uma continuação dos estudos multidisciplinares, focados nas questões de gênero e do papel feminino, revisando paradigmas da História e da História

da Arte. São trabalhos desse período *Naked truths: women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*, organizado por Claire Lyons e Ann-Olga Koloski-Ostrow em 2004, e *Athenian woman: an iconographical handbook*, escrito por Sian Lewis em 2005. Estas duas obras têm como fontes de estudo a arte e se inserem na tendência de aprofundamento dos estudos sobre as representações femininas na arte grega antiga: seus temas, seus atributos, suas características e as atividades nela retratadas.

Nos últimos anos tem ganhado mais força a pesquisa sobre a condição feminina na Atenas clássica, recuperando o papel ativo das mulheres na sociedade dessa pólis (vida pública, sacerdócio, trabalho, vida intelectual – vide NUNES SILVA, 2011; BERQUÓ, 2013; ANDRADE, 2014). Para tanto, foi primordial a análise da arte grega antiga, possibilitando a demonstração da insustentabilidade do paradigma historiográfico tradicional da reclusão feminina em Atenas.

Na sociedade ateniense arcaico-clássica, haviam múltiplos estatutos sociais femininos, cada um deles com diferentes direitos, deveres e modos de inserção social: cidadãs (*polítides*), concubinas (*pallakai*), metecas, cortesãs (*hetaírai*), prostitutas (*pórnai*) e escravas (BERQUÓ, 2013). A estes estatutos correspondiam diversos graus de liberdade de circulação feminina na pólis. Em nenhum deles ocorria a reclusão doméstica total, pois as mulheres tinham de atuar rotineiramente no espaço público, como quando executavam tarefas domésticas externas (coleta de água na fonte e de frutos), ou em serviços e festivais religiosos, ao trabalhar (cidadãs de classes baixas, estrangeiras, escravas) ou ao desfrutar da ampla circulação inerente às funções das *hetaírai* (BERQUÓ, 2013).

Em suma, os paradigmas tradicionais sobre as mulheres e o feminino (em larga medida sedimentados durante o século XIX) têm sido revistos desde o surgimento do movimento feminista dentro da Academia, a partir de 1950. Foi nesse contexto que se abriram novas frentes de pesquisa dentro da História, da História da Arte e da Arqueologia, especialmente com o advento dos campos de História das Mulheres e de Estudos de Gênero.

1.1.2 O heroísmo feminino na Grécia antiga

Como reflexo do paradigma historiográfico tradicional da reclusão e da invisibilidade femininas em Atenas, os estudiosos que se dedicavam ao tema do heroísmo grego o faziam sob um ponto de vista estritamente masculino. Além do já citado Moses Finley (1995), este também é o caso do trabalho de L. R. Farnell (1921).

No entanto, dentro do contexto de revisão historiográfica examinado no item anterior, foram realizadas pesquisas sobre o lado feminino do heroísmo grego a partir do final da década de 1980. Um dos primeiros trabalhos é o de Emily Kearns, *Heroes of Attica*, publicado em 1989. Embora o título esteja no masculino, Kearns estuda também as figuras de heroínas, de forma transversal. Ou seja, heróis e heroínas são analisados em conjunto, sem a criação de um tópico separado por gênero.

Em 1995, Jenifer Larson lançou sua obra intitulada *Greek heroine cults*. Trata-se da primeira obra inteiramente dedicada ao culto heroico feminino na Grécia antiga. A autora analisa os ritos religiosos relacionados às heroínas e a sua cultura material, com ênfase nos calendários sacrificiais e relevos votivos.

No ano seguinte, Deborah Lyons aborda o mesmo tema em *Gender and Immortality: heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Essa autora dirigiu a sua pesquisa para a literatura greco-romana, compilando exemplos de heroínas mencionadas nos textos e sua conexão com localidades, cultos e festivais.

Esses trabalhos permitiram resgatar o âmbito feminino do fenômeno do heroísmo grego. Prefiro utilizar o termo “heroísmo feminino” para dar ênfase às especificidades relacionadas às heroínas. Na Grécia antiga, a figura heroica, independentemente do gênero, é aquela que alcançou a glória (*kléos*) por meio da realização de um feito notável, possuindo uma história de vida incomum¹⁴. Como consequência, seu nome será imortalizado na memória cultural de seu povo, por meio do mito, da poesia cantada e da arte.

Uma das marcas dessa glória é a excelência (*aristeía*). Desde a poesia épica, tanto o herói quanto a heroína são referidos com o adjetivo “excelente”, em grego antigo, *áristos* e *áriste*. Essas palavras possuem um sentido duplo, denotando ao mesmo tempo uma classe social (aristocrática) e um qualificativo heroico intrínseco. De acordo com Gregory Nagy (1999), o epíteto “o melhor dos heróis” (*áristos achaión*) é usado para marcar a excelência típica dos heróis épicos. Os poetas Homero e Hesíodo também chamaram as mulheres de excelentes (*áristai*):

(...) Outras mulheres
se aproximaram, enviadas a nós pela ilustre Perséfone
filhas e esposas preclaras de heróis (*aristéon*) da mais nobre linhagem
(...)
(HOMERO, *Odisséia*, XI, 225–227, tradução de Carlos Alberto Nunes, grifou-se)

¹⁴ Sobre as tentativas dos classicistas de organizar os heróis de acordo com a sua função social, com seus múltiplos resultados, vide Deborah Lyons (1996).

E agora cantai sobre aquela tribo de mulheres, Musas do Olimpo
de doces palavras, filhas de Zeus que empunha a égide,
aquelas que **outrora foram excelentes (*áristai*)** e as mais belas sobre a terra
que desataram as suas faixas e por causa da dourada Afrodite
se uniram aos deuses
(HESÍODO, *Catálogo das Mulheres*, frag. 1 Most, tradução minha, grifou-
se)

O uso do qualificativo *áristai* distingue as mulheres celebradas por esses poetas como heroínas. Nesse sentido, Deborah Lyons frisa que “a palavra *áristai* mostra que elas são as contrapartes dos *áristoi* heroicos dos poemas homéricos (...) Aqui, então, está o ‘gênero feminino’ do herói na idade dos heróis” (1996, capítulo 1, §17¹⁵).

É o modo como essa glória é atingida que distingue as heroínas dos heróis. O herói (*héros*) busca a glória por meio das façanhas guerreiras e, em especial, a bela morte (*kalòs thánatos*) em batalha. A morte honrada no ápice do combate “constitui-se no dispositivo capaz de conceder a ‘imortalidade’ e a glória tão desejadas, fazendo com que a individualidade do herói, conquistada por seus atos gloriosos, permaneça”. (AZEVEDO, 2011, p. 331).

Por outro lado, a heroína (*heróis*, *heroíne*, *heróissa*) persegue a glória por outros meios. Os três termos para designar a figura heroica feminina vão surgindo de forma gradual entre os séculos VI e IV A. E. C. *Heróis* é o primeiro deles, utilizado por Píndaro na ode *Pítica XI*, seguido de *heroíne*, usado por Aristófanes no século V A. E. C. (*As Nuvens*, v. 314–315) e *heróissa*, que aparece em inscrições do mesmo período (vide LARSON, 1995). A coexistência dessas três palavras e o seu aparecimento tardio parecem indicar que, talvez, em períodos mais recuados, “o termo *héros* tenha sido suficiente para definir um personagem heroico, sem distinção de gênero. [...] as heroínas, enquanto uma categoria entre homens e deuses, foram definidas em um segundo momento e, sobretudo, por comparação aos heróis” (ROUGIER-BLANC, 2009, p. 23).

A glória feminina pode ser atingida de formas variadas. De acordo com Jenifer Larson (1995) e Deborah Lyons (1996), a mais comum é o relacionamento entre a heroína e um deus, como, por exemplo, Sêmele e Alcmene, que, na mitologia grega, são mães de filhos de Zeus (Dioniso e Hércules, respectivamente). Logo em seguida há a relação de parentesco com um herói (como Penélope, esposa de Odisseu). Outra maneira é a morte incomum, como é o caso de Ifigênia, utilizada como sacrifício humano para que o exército grego pudesse viajar para

¹⁵ O livro de Deborah Lyons está disponível online, não possuindo paginação, mas havendo uma divisão em parágrafos dentro de cada capítulo. É esta divisão que está sendo utilizada para fazer a referência.

Tróia. Por fim, a heroína podia ser uma pioneira: fundadora de uma cidade, como Messene e a pólis homônima, de um culto religioso, como Metaneira e os mistérios agrários de Elêusis ou até mesmo uma inventora, como Phemonoe e seus versos hexâmetros (LYONS, 1996).

O fenômeno heroico tende a se manifestar em quatro âmbitos principais: o mito, a “literatura”¹⁶, a arte e o culto. Com relação ao culto heroico, trata-se de um culto funerário cuja arqueologia remonta ao século VIII A. E. C. Era “um único tipo de atividade ritual: aquelas qualificadas como ‘heroicas’, em homenagem a uma espécie de herói, seja ele inventado, local, mítico, lendário, histórico, epônimo, pan-helênico, homérico ou hesiódico” (SOUZA, 2005, p. 102), realizado em torno de túmulos ou capelas (*héroa*) ou templos dedicados a figuras heroicas. Envolve a realização de sacrifícios e oferendas, bem como de festivais.

No período clássico, os ritos heroicos eram organizados por entidades de três níveis distintos: a pólis, o demo e a associação orgêonica (KEARNS, 1989; LARSON, 1995). Ou seja, a figura heroica podia ser objeto do culto de toda a cidade (pólis), de uma parte dela (demo) ou apenas de alguns associados que possuíam uma conexão especial com aquela personagem (associação orgêonica). Esses cultos eram periódicos e organizados por meio de calendários sacrificiais, os quais registravam a data propícia e a oferenda correspondente àquele que seria cultuado.

Em relação ao culto de heroínas, foram encontrados registros dos festivais *Heroís* (Heroína) em honra a Sêmele, realizado em Delfos, e de Hipodâmia, em Olímpia, entre outros exemplos (LYONS, 1996). Nos calendários sacrificiais dos demos áticos de *Erchia*, *Thorikos* e da Tetrápole de Maratona¹⁷, constata-se a celebração de Aglaura com o festival da Plintéria (pólis); Hekale e a *Hekalesia* (no demo homônimo à heroína); e, até mesmo, o culto das heroínas “cujo local é próximo da propriedade de Kalliphanes” (associação orgêonica – vide LARSON, 1995, p. 37).

Comumente o culto das heroínas ocorria em pares junto com um contraparte masculino. A maioria delas era anônima, constando nos calendários apenas como “heroína” (LARSON, 1995). Esse anonimato também estava presente em relação aos heróis.

¹⁶ Utilizou-se o termo literatura entre aspas porque, durante longo período da história grega, os poemas foram transmitidos por tradição oral, sendo cantados diante de um público.

¹⁷ A Tetrápole de Maratona incluía as pólis de Maratona, *Trikorynthos*, *Oinoe* e *Probalinthos*.

O exame dos cultos em pares revela a demarcação de diferenças de gênero, expressa por meio das oferendas. Em geral, a oferenda do herói tem maior valor do que aquela da heroína:

Herói do Hellotion recebe uma ovelha (12 dracmas) e uma trapeza [oferenda em altar]
 Heroína recebe uma ovelha (11 dracmas)
 (Sacrifícios do mês Mounychion, Calendário Sacrificial da Tetrápole de Maratona, *apud* LARSON, 1995, p. 28)

No exemplo supracitado, embora ambos devam receber uma ovelha, aquela da heroína tem um valor inferior. Ademais, o herói ainda receberá uma trapeza. Segundo Emily Kearns, “o sacrifício para a heroína é necessário, do ponto de vista humano, mas a sua posição de subordinação em relação ao herói é também clara” (1998, p. 76).

Uma exceção parece ser o culto de Helena em Terapne, na Lacedemônia. Nesse santuário, eram cultuados Helena e Menelau. Entretanto, as oferendas eram majoritariamente destinadas à heroína:

Também foi encontrado ali um belo frasco de perfume feito de bronze, um *aríbalos*. Datando do século VII A. E. C., também ele tem uma inscrição rude com o nome de Helena. [...] Cerca de 300 estatuetas de terracota, muitas com mulheres a cavalo, foram encontradas em escavações em Terapne. [...] *Fibulae* – alfinetes grossos de ferro ou de bronze para sustentar vestimentas – também foram encontrados na colina; [...] (HUGHES, 2009, p. 75–76)

Havia também heroínas cultuadas de forma independente. Eram aqueles que possuíam histórias mais incomuns ou que foram deificadas, como Sêmele, Ifigênia e Hekale (LARSON, 1995). Em conexão com esse status diferenciado, elas possuíam seus próprios locais de culto e festivais.

1.1.3 O caráter heroico de Atalanta

Viu-se que as heroínas e os heróis caracterizam-se por sua excelência e pela realização de feitos notáveis. Quando se trata de Atalanta, a excelência está implícita em seu próprio nome. *Atalante* é derivado do adjetivo *atálantos*, que significa “de igual peso, equivalente” (LIDDELL E SCOTT, 1940, *online*), que, por sua vez, tem origem no substantivo *talanton* “balança” (LIDDELL E SCOTT, 1940, *online*).

Esse adjetivo é utilizado desde a épica homérica. Na *Ilíada*, *atálanτος* aparece 26 vezes e na *Odisséia*, 2 vezes. Geralmente está associado aos epítetos dos heróis, comparando-os aos deuses. Por exemplo: “Filho de Príamo, Heitor, semelhante a Zeus grande no engenho” (*Ἕκτορ υἱὲ Πριάμοιο Διὶ μῆτιν ἀτάλαντε* – *Hektor uiè Priámoio Diù mêtin atálante*¹⁸ – *Ilíada*, VII, v. 47, tradução de Carlos Alberto Nunes); ou “Odiseu, que de Zeus tinha o senso elevado” (*Ὀδυσῆα Διὶ μῆτιν ἀτάλαντον* – *Odusêa Diù mêtin atálan-ton* – *Ilíada*, II, v. 169, tradução de Carlos Alberto Nunes) ou, ainda “Pátroclo [...] como Ares veloz na aparência” (*Πάτροκλος [...] θοῶ ἀτάλαντος Ἄρηϊ* – *Pátroklos [...] thooi atálanτος Árei* – *Ilíada*, XVI, v. 784, tradução de Carlos Alberto Nunes).

A excelência de Atalanta estava ligada à caça e às habilidades atléticas, especialmente a façanha na caçada ao Javali Calidônio e a corrida pré-nupcial. Assim, ela difere das demais heroínas gregas, pois não depende da relação com um deus ou herói, não teve uma morte incomum, nem foi pioneira ou inventora.

Sobre a destreza de Atalanta na caça, discorre o filósofo Xenofonte: “Não só os homens que desejaram a caçada tornaram-se bons, mas também as mulheres às quais a Deusa Ártemis lhes concedeu isso, Atalanta, Prócris e outras como elas.” (*Cinegético*, 13.18, séc. IV A. E. C.¹⁹). De igual modo, Calímaco, um poeta do século III A. E. C. elogia a capacidade de Atalanta e demarca o seu caráter heroico, dando-lhe os epítetos de “pés-ligeiros” e “matadora de javalis”:

Exaltaste inteiramente a Atalanta dos pés-ligeiros,
Matadora de javalis, filha do arcádio Íaso,
À qual ensinaste a caça com cães e o bom manejo do arco.
Aqueles chamados como caçadores do javali calidônio
Não a censuram; Os símbolos da vitória
Foram para a Arcádia, a qual ainda tem as presas da besta;
(CALÍMACO, *Hino à Ártemis*, v. 215 e ss., séc. III A. E. C.)

Não há registros sobre o culto heroico a Atalanta. Isso provavelmente se deve à ausência de um mito sobre a morte da heroína, uma vez que os cultos heroicos normalmente são cultos funerários. Mesmo assim, duas ilhas receberam o seu nome, uma próxima a Eubéia, na Lócrida e outra na costa da Ática (TUCÍDIDES, *Guerra do Peloponeso*, 3.39.3, séc. V A. E. C.; ESTRABÃO, *Geografia*, 9.1.14 e 9.4.2, séculos I A. E. C.–I E. C.).

¹⁸ Diferente do nome da heroína, pois esse adjetivo tem como última vogal um épsilon.

¹⁹ Os textos gregos sobre Atalanta cujos excertos são citados foram traduzidos pela autora dessa dissertação. Os textos originais e as traduções podem ser consultados no Apêndice B.

1.2 O vaso cerâmico como suporte artístico na Grécia antiga

A produção de cerâmica decorada na região do Mar Egeu remonta à Idade do Bronze (3200–1200 A. E. C.) e foi desenvolvida pelas três civilizações ali presentes, quais sejam, a Minoica, em Creta, a Cicládica, nas Ilhas Cíclades, e a Heládica, na Grécia continental. Inicialmente pintada com motivos geométricos, passou gradualmente à inclusão de elementos figurativos, como polvos, conchas e flores.

Depois do colapso da Idade do Bronze, que levou à destruição das civilizações minoica e micênica, a um decréscimo populacional e a uma desorganização social em toda a área do Mediterrâneo, houve um severo retrocesso nas artes na Grécia antiga. A pintura de cerâmica foi uma das únicas artes a sobreviver e retornou aos temas geométricos no período conhecido como Idade das Trevas da Grécia (1200–800 A. E. C.). Em relação à tradição cerâmica grega, a maior parte deste período restou denominada de Protogeométrico (1200–900 A. E. C.). Sua característica principal é a parca decoração, composta por linhas e círculos, que deixa a maior parte da superfície sem preenchimento.

No período Geométrico (900–700 A. E. C.), ainda predominavam os elementos abstratos, como linhas e meandros. Mas é nesta época que a figuração é redescoberta, com desenhos de animais e de seres humanos, embora ainda de modo esquemático. O estilo geométrico foi desenvolvido em muitas áreas da Grécia, como “Corinto, Argos, Beócia e as Cíclades” (OAKLEY, 2013, p. 10). O principal centro era Atenas, com sua produção mais desenvolvida e intrincada. John Boardman destaca que as estatuetas em bronze do período geométrico “correspondem de perto às figuras pintadas nos vasos” (2016, p. 47), isto é, que a cerâmica servia de inspiração às esculturas.

A cerâmica geométrica “é marcada por sua estilização e padronização” (SOUZA; DIAS, 2018, p. 63). As cenas possuem caráter descritivo, “representando constelações paradigmáticas que foram feitas para serem entendidas como descrições do que acontece no mundo” (GIULIANI, 2013, p. 53). Já desde este período, “a melhor, em razão da qualidade e cor da argila, firmeza das formas e precisão na execução de motivos simples [...] é ateniense” (ROBERTSON, 1992, p. 1).

Entre o final do século VIII e o século VII A. E. C., no chamado Período Orientalizante, o contato com as civilizações da Ásia Menor e do Oriente Próximo teve influência sobre a produção cerâmica grega. A cerâmica orientalizante é reconhecível pela predominância de motivos vegetais e florais (lótus, palmas) e pela presença de frisos com animais exóticos e fantásticos (leão, sereia, esfinge).

As cenas pintadas sobre a cerâmica foram progressivamente abandonando a padronização da arte geométrica e adquirindo um caráter mais naturalístico e narrativo, especialmente a partir do século VII A. E. C. Um fator que contribuiu em grande medida para isso foi a criação da técnica de figuras negras (figura 1), que consiste em desenhar as figuras com engobe negro sobre o fundo avermelhado da terracota:

O preto era obtido por meio da aplicação de uma camada de argila especialmente preparada – a mesma que era utilizada para a manufatura do vaso –, queimando-a uma vez em um processo de três estágios que deixava as áreas não cobertas com o engobe vermelho-alaranjadas e as partes cobertas, negras. (OAKLEY, 2013, p. 13–15)

As figuras eram desenhadas em silhueta, o que lhes dava um aspecto achatado. Os detalhes eram inseridos por incisão e destacados com a adição das cores vermelha ou branca. Com o passar do tempo, a figura feminina passou a ser diferenciada da masculina por meio do uso da cor branca.

Ao final do século VI A. E. C., os pintores de vasos criaram a técnica contrária, a de figuras vermelhas (figura 2). Como explica John Oakley:

Figuras vermelhas é, em certo sentido, o negativo fotográfico das figuras negras. Ao invés de pintar figuras com verniz negro sobre o fundo vermelho da argila ática e incisar os detalhes, nas figuras vermelhas as figuras são delineadas e deixadas na cor vermelho-alaranjada original da argila ateniense; o fundo é coberto com engobe negro e os detalhes são pintados. (OAKLEY, 2013, p. 15).

O contraste entre o vermelho e o negro era atingido por um cuidadoso controle do processo de queima da cerâmica. Segundo John Boardman:

O efeito negro/vermelho, produzido basicamente pela mesma argila para o corpo e para o engobe, dependia da queima cuidadosa. Em uma atmosfera limpa e oxidante, ambos se tornavam vermelhos. Uma atmosfera fumacenta e redutora era então introduzida no forno e tornava ambos negros. A reintrodução de uma atmosfera oxidante devolvia ao corpo do vaso o tom vermelho antes de afetar o engobe negro, embora a sobrequeima pudesse torná-lo novamente vermelho também [...] (BOARDMAN, 2001, p. 232–233)

Os vasos de figuras vermelhas tornaram-se predominantes durante o período clássico em razão de sua melhor maleabilidade para a pintura das figuras com o uso de pincéis, em oposição à rigidez da inserção de detalhes por meio de incisão, inerente à técnica de figuras negras. O desenho da figura humana foi melhorado e os temas iconográficos se diversificaram. A técnica de figuras negras continuou sendo utilizada, mas era reservada para

usos específicos, como a produção de ânforas panatenaicas (prêmios concedidos em competições atléticas durante os festivais em honra à deusa Atena, as Panatenéias).

Uma terceira técnica²⁰ era a dos vasos de fundo branco (figura 3), produzidos com “a aplicação de um engobe de cerâmica branca em alguma porção do vaso, acentuando aquela parte do formato cerâmico e, com frequência, oferecendo uma superfície para decoração” (MERTENS, 2006, p. 186). A pintura sobre o fundo branco era feita tanto com a técnica de figuras negras quanto com a de figuras vermelhas.

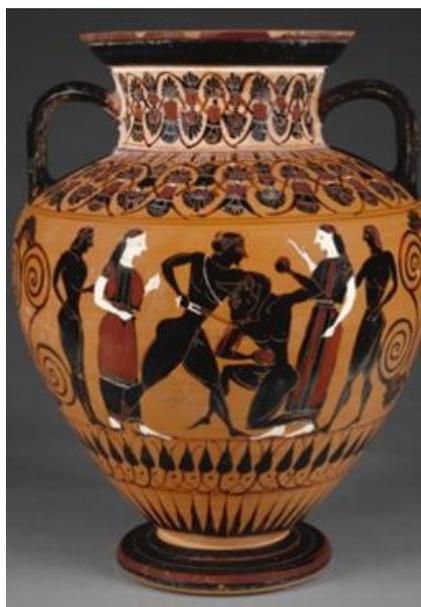


Figura 1: vaso de figuras negras,
Getty 85.AE.376
c. 550 A. E. C.
J. Paul Getty Museum
Fonte: Getty Open Content Program

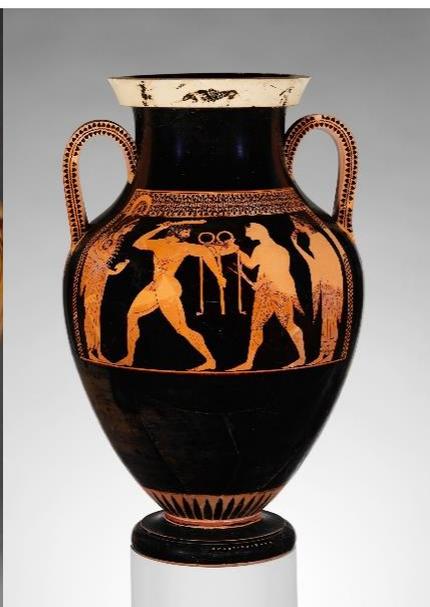


Figura 2: vaso de figuras vermelhas,
Met 63.11.6
c. 530 A. E. C.
Metropolitan Museum of Art NY
Fonte: site do museu



Figura 3: vaso de fundo branco,
Met 1989.281.72
c. 440 A. E. C.
Metropolitan Museum of Art NY
Fonte: site do museu

Durante os períodos arcaico e clássico, “a arte da cerâmica pintada assumiu em Atenas [...] uma importância artística que raramente teve em outras culturas” (ROBERTSON, 1992, p. 1). Isso levou ao “fenômeno da ‘pintura de vasos como belas artes’ o qual encontramos na Atenas dos séculos VI e V” (ROBERTSON, 1992, p. 1). Os pintores criaram tradições artísticas, assinaram as suas obras e inclusive registraram suas disputas com outros artistas (como no Vaso dos Comensais, Munich 2307, que registra a disputa entre Eutímidés e Eufrônio²¹).

²⁰ Havia outras técnicas em uso, como a técnica de Six e a do vermelho-coral, também surgidas ao final do século VI A. E. C., mas elas eram utilizadas em menor escala. Para maiores informações, vide COHEN, 2006.

²¹ Este vaso contém a seguinte inscrição: “Eutímidés, filho de Pollias, me pintou, como Eufrônio nunca poderia ter feito”.

O fato de que estes vasos eram usados cotidianamente na antiga Atenas não retira sua condição de obras de arte. Como destaca Robin Osborne:

Muito pouca arte grega dos períodos arcaico e clássico foi criada para o olhar admirador do *connoisseur*. Obras de arte trabalhavam: elas trabalhavam em público, comunicando mensagens sobre os mortos, ajudando a construir relações entre a humanidade e os deuses, marcando realizações esportivas ou políticas, e elas trabalhavam no privado, entrando no discurso das altamente discursivas reuniões privadas para competir em inteligência, sabedoria, autocontrole, canto e conquista sexual conhecidos como *symposia*²². (OSBORNE, 1998, p. 12)

Durante o começo do período arcaico, os temas iconográficos giravam principalmente em torno dos mitos que compunham o imaginário grego. Harvey Alan Shapiro (1990) aponta que, na cerâmica ática, houve um ciclo de cenas mais antigas, que apareceram entre o século VII e 550 A. E. C., e um de cenas mais novas, com início em 570 A. E. C. e com uso continuado dentro do período clássico.

O ciclo de cenas antigas compreende os seguintes temas míticos: Belerofonte e a Quimera; Perseu e as Górgonas; os Argonautas; a Caçada do Javali Calidônio; o ciclo tebano (mitos relacionados à família governante de Tebas); a Odisseia; a batalha dos pigmeus e dos grous; Hércules libertando Prometeu; jogos funerários de Pátroclo. O ciclo de cenas novas contém os seguintes episódios: os trabalhos de Hércules; o ciclo troiano; Teseu e o Minotauro; Gigantomaquia²³; retorno de Hefesto ao Olimpo; nascimento de Atena; Amazonomaquia²⁴; batalha dos Lapitas e dos Centauros; Dioniso. Temas que apareceram em ambos os períodos são: cenas com Aquiles; o casamento de Peleu e Tétis; o julgamento de Páris; Hércules e o centauro Nesso; Hércules e Nereu ou Tritão.

As cenas antigas retratam “heróis localizados em outras partes da Grécia e representados primeiro em arte não-ática mais antiga do que a de Atenas: Perseu (Ásia Menor), Belerofonte (Corinto), Argonautas (Tessália), Caçada do Javali Calidônio (Etólia) e o ciclo tebano” (SHAPIRO, 1990, p. 138). Dessa forma, segundo Shapiro, esta passagem das cenas míticas antigas para as novas pode ser explicada como “uma nova preferência em Atenas por mitos com associações especificamente atenienses ou por mitos pan-helênicos que de alguma forma foram cooptados pelos atenienses como seus próprios mitos.” (1990, p. 137).

²² O simpósio (*symposia* é o plural em grego antigo) é o banquete, a reunião masculina para comer, beber, manter discussões filosóficas e realizar conquistas amorosas.

²³ Batalha entre os deuses e os gigantes.

²⁴ Batalhas contra as guerreiras Amazonas.

Com a invenção da técnica de figuras vermelhas, houve também uma mudança de repertório. Como aponta Robin Osborne, houve “a chegada de cenas cuja referência primária era a vida ao invés do mito e, particularmente, a ginástica e a vida festeira dos ricos” (1998, p. 137). São as chamadas “cenas da vida cotidiana”, que representam “casamentos, funerais, fofocas na fonte, cortejo e amor, e, é claro, o simpósio” (BOARDMAN, 2016, p. 124). Esses temas já apareciam em cenas de figuras negras, mas foi a partir das figuras vermelhas que eles se tornaram predominantes. Isso provavelmente se deve à maior liberdade para desenhar inerente ao uso do pincel, em oposição à rigidez das incisões.

Dessa forma, constata-se que os vasos cerâmicos na Grécia antiga constituíram um suporte essencial para a produção artística, resistindo ao colapso do Idade do Bronze. Foi a partir da pintura de vasos que a arte grega antiga recuperou a sua linguagem e pode avançar. Sua longa tradição culminou em uma série de inovações e em uma elaborada linguagem visual, que repercutiu o imaginário e as preocupações sociais, ideológicas e religiosas de sua época. Ou seja, os vasos pintados possuíam uma eficácia comunicativa própria, decorrente das peculiaridades da linguagem visual: “O valor real da imagem, no entanto, reside em sua capacidade de transmitir informações que não podem ser codificadas de nenhuma outra forma” (GOMBRICH, 2012a, p. 46).

1.3 A heroína Atalanta: mito, literatura e iconografia

O mito é uma categoria fundamental do pensamento e da cultura da Grécia antiga, não só por expressar o universo simbólico religioso helênico em suas narrativas, mas em razão de sua dimensão estética e social. A primeira deriva de seu papel de fonte de inspiração para as artes, tanto para as poéticas quanto para as imagéticas. A segunda decorre do caráter performático da poesia antiga e da configuração de uma “cidade de imagens” (BÉRARD, 1989) nas *póleis*²⁵.

Em relação à poesia, importa lembrar que “a ‘literatura’ não era feita para ser lida solitariamente, mas recitada musicalmente diante desse ou daquele auditório, por ocasião de festas comunais ou privadas, cívicas ou pan-helênicas” (VERNANT, 2007, p. 816). No tocante à imagética, sobressai o conjunto formado pela “decoração da vida cotidiana, nas casas, nas cidades, nos templos, [...] [nas] imagens figuradas sobre os vasos, as taças, os

²⁵ *Póleis* é o plural de *pólis*, a forma de organização política típica da Grécia arcaica e clássica, mais conhecida como cidade-estado.

muros ou nas esculturas erigidas nos lugares públicos e privados, na cidade e no campo” (VERNANT, 2007, p. 822).

É por esses dois meios, a literatura e a iconografia, que os mitos gregos foram transmitidos até os nossos dias. Ambos são fontes privilegiadas para o estudo da cultura grega.

Uma característica fundamental da mitologia grega é a existência de muitas versões e variantes para um mesmo mito. Isso se deve à organização política e religiosa da Grécia durante os períodos arcaico e clássico (séculos VIII–IV A. E. C.): a ausência de unificação política, com a existência de *póleis* independentes, e, conseqüentemente, a inexistência de uma religião centralizada e dogmática, ensejando o surgimento de tradições locais. Logo, “É no entrelaçamento de muitas tradições locais, de interconexões e interações de uma casa real com a outra, que a vasta tapeçaria dos mitos gregos foi criada” (SHAPIRO, 2005, p. 2).

Essas variações são parte natural da mitologia grega. Como aponta Jean-Pierre Vernant:

Se os mitos podem variar assim de uma versão a outra sem que isto afete o equilíbrio do sistema geral, é porque o que importa não é tanto a fabulação, que pode diferir no curso particular que toma em um momento ou outro a história contada, quanto as categorias transmitidas implicitamente pelo conjunto dos relatos e a organização intelectual que subjaz ao jogo das variantes. (VERNANT, 2003, p. 188)

Para a arte, a decorrência da variabilidade intrínseca da mitologia grega foi a possibilidade de “ser muito mais livre tanto na sua escolha de tema quanto no modo de representação” (SHAPIRO, 2005, p. 6). A literatura e a arte gregas abordam os mitos de formas diferentes e, frequentemente, a imagética traz variantes que não são encontradas nos textos escritos.

Em Atenas, entre o final do período arcaico e o final do período clássico (sécs. VI–IV A. E. C.), há a onipresença dos vasos cerâmicos decorados com pinturas, os quais retratam cenas cotidianas e mitológicas. Eles são uma parte do cotidiano em si mesmo, pois podem ser encontrados desde a cozinha de uma residência até o templo de uma divindade, sendo utilizados das mais variadas formas. Tratava-se de uma cidade de imagens, a qual ultrapassava o mero uso decorativo, integrando a vida dos atenienses. De acordo com Bron e Lissarague, a especificidade da iconografia cerâmica reside no

(...) modo como é abordada. O espectador ateniense não se move dentro de um espaço povoado por figuras, ao invés disso ele vive na presença de objetos

circulantes, de imagens que segura em sua mão e pode associar com outras imagens. (BRON, LISSARAGUE, 1989, p. 21)

Por esta razão, a iconografia cerâmica é uma fonte que possibilita ao pesquisador uma grande aproximação da cultura ática. Como os exemplares a que se tem acesso são o resultado de escavações arqueológicas, principalmente em túmulos de Atenas, Magna Grécia e Etrúria, evidentemente há um caráter fragmentário desse material.

No entanto, como destaca Sian Lewis (2005, p. 5), com o material hoje disponível é possível “traçar o desenvolvimento da pintura ateniense ao longo do tempo (...) e as proporções de cenas de gênero que temos (e a sua qualidade) indicam que temos preservada uma grande parte do mercado de massa”. Fábio Vergara Cerqueira comenta a variedade de suportes dessa iconografia:

Os vasos, porém, eram de variegados estilos, tamanhos e formatos, atendendo a uma grande variedade de fins, de forma que se inseriam nos mais variados contextos da vida cotidiana, desde objetos de toalete feminina a copos para beber vinho; de objetos votivos a outros com fins funerários. (...) a transmissão das imagens registradas sobre vasos expande-se espontaneamente pelas mais variadas situações diárias. (CERQUEIRA, 2000, *online*)

Os episódios relacionados aos personagens heroicos constituem um dos principais temas da pintura de vasos áticos. A arqueóloga clássica Jenifer Neils salienta a importância e a longa duração da iconografia heroica grega:

Os testes e atribuições daqueles semi-humanos excepcionais a quem chamamos de heróis são uma preocupação central da mais antiga literatura grega sobrevivente. O mesmo é verdadeiro em relação a mais antiga arte representacional grega, que precede os épicos de Homero em mais de dois séculos. Ao longo de sua longa história, a arte narrativa grega permaneceu preocupada com a imagem do herói, desde o seu frequentemente milagroso nascimento até a sua inevitável morte trágica. Por volta de 600 A. E. C., os artistas tinham estabelecido uma iconografia canônica para a maioria dos heróis – seus maiores adversários, seus atributos específicos, suas deidades padroeiras – enquanto os artistas gregos mais tardios frequentemente exibiram um interesse nos aspectos mais psicológicos do caráter do herói. (NEILS, 2009, p. 109)

Considerando que o heroísmo remonta desde, pelo menos, o séc. VIII A. E. C., conforme os vestígios arqueológicos, período muito dilatado, optou-se por estudar os vasos com a iconografia da heroína Atalanta entre o fim do período arcaico e o fim do período clássico ateniense (sécs. VI–IV A. E. C.). Nas seções seguintes, o mito de Atalanta é apresentado a partir das fontes literárias e iconográficas.

1.3.1 O mito de Atalanta na literatura clássica

A heroína Atalanta sobreviveu nas obras de escritores gregos e latinos. Entre os autores de língua grega estão:

1. Hesíodo (*Catálogo das Mulheres*, frags. 47 e 48 Most, séc. VIII A. E. C.);
2. Teógnis de Mégara (*Teognidea*, v. 1287–1294, séc. VI A. E. C.);
3. Íbico (fragmento S176, séc. VI A. E. C.);
4. Ésquilo (*Sete contra Tebas*, v. 547, séc. V A. E. C.);
5. Eurípedes (*As Fenícias*, v. 1104–1109 e 1161–1162, e *Meléagro*, séc. V A. E. C.);
6. Helânico de Lesbos (fragmentos 4F 99 e 4F 162, séc. V A. E. C.);
7. Xenofonte (*Sobre Caça*, 1.7 e 13.18, séc. IV A. E. C.);
8. Apolônio de Rodes (*Argonautica*, 1.768 ss, séc. III A. E. C.);
9. Calímaco (*Hino III*, v. 206 ss, séc. III A. E. C.);
10. Teócrito (*Idílio 3*, v. 40, séc. III A. E. C.);
11. Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, IV, 34.2–5 e IV, 65.4, séc. I A. E. C.);
12. Pausânias (*Descrição da Grécia*, 8.35.10 e 8.45.2–7, séc. II d.C.);
13. Filóstrato (*Imagens*, III, 15, séc. II E. C.);
14. Cláudio Eliano (*Miscelânea Histórica*, XIII.1, séc. II E. C.); e
15. Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, 1.8.2 e 3.9.2, séc. II E. C.);
16. Libânio (*Progymnasmata*, 33 e 34, séc. IV E. C.).

Os autores de língua latina que abordam o mito de Atalanta são:

1. Pacúvio (*Atalanta*, séculos III–II A. E. C.);
2. Higino (*Fábulas*, CLXXIV, CLXXXV e CCLXXIII, séculos I A. E. C.–I E. C.);
3. Virgílio (*Geórgicas*, 6.61 ss., séc. I A. E. C.);
4. Propércio (*Elegias*, 1.1.1, séc. I A. E. C.);
5. Ovídio (*Arte de Amar*, II, 185–193 e III, 775–776; *Amores*, I, 11–15; III, 29–33, *Metamorfoses*, VIII, 260–444; X, 560–707; *Heroínas*, IV, 99–100, séculos I A. E. C. e I E. C.);
6. Estácio (*Tebaida*, IV, VI, VII e IX, séc. I E. C.).
7. Opiano de Apameia (*Cinegética*, séc. III E. C.);
8. Sérvio (*Eneida*, 3.113 e 6.480, séc. IV E. C.).

A maior parte desses autores menciona o mito dessa heroína em passagens curtas ou fragmentárias. Para a pesquisa, foi dada primazia aos autores de língua grega, uma vez que o objetivo final é a abordagem da iconografia dos vasos áticos. O mito será aqui contado principalmente a partir das informações trazidas por Hesíodo, Apolônio de Rodes, Pausânias e Pseudo-Apolodoro, por serem os autores que trazem os relatos com mais informações sobre a heroína Atalanta.

Quanto às variantes do mito, elas giram em torno do local de origem e da ascendência de Atalanta. A heroína seria originária da Arcádia ou da Beócia. Há divergência também quanto ao nome de seu pai: “Hesíodo e alguns outros dizem que Atalanta não é filha de Íaso, mas de Esqueneu; Eurípides que é de Mênalo [...]” (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 3.9.2, séc. II E. C.).

Isso culminou na afirmação do historiador Helânico de Lesbos (fragmento 4F 162, séc. V A. E. C.): “Atalanta, filha de Íaso, que foi desposada por Melânio. Outra distinta é a argiva, filha de Esqueneu, que Hipômenes desposou.” (HELÂNICO, 1995, p. 144). Mais tarde, essa distinção foi reelaborada pelo escoliasta²⁶ a Teócrito, *Idílio III*, v. 40 (poema do século III A. E. C.), segundo o qual “Havia duas Atalantas: a da Arcádia e a da Beócia, filha de Esqueneu. A árcaide era arqueira habilidosa: a beócia, que era corredora veloz [...]”²⁷ (TEÓCRITO, 1829, p. 53).

Porém, tentar separar o mito em dois é um empreendimento vão, uma vez que essas variações parecem ser apenas frutos de tradições míticas locais sobre a heroína, não acarretando a existência de figuras mitológicas distintas. Para fins de narrativa, o mito será recontado aqui de forma corrida, apontando as diferentes versões conforme for necessário.

Logo após o seu nascimento, Atalanta foi abandonada na floresta, próximo a uma montanha (o Monte Partênio ou o Monte Mênalo, ambos situados na Arcádia), por seu pai, que desejava um filho do sexo masculino²⁸. Ela foi amamentada por uma urso até ser encontrada por caçadores, que a criaram. Segundo Pseudo-Apolodoro:

Atalanta nasceu de Íaso e de Clímene, filha de Míncias. O pai dela a expôs, porque desejava filhos do sexo masculino. Mas uma urso a visitava frequentemente e dava-lhe de mamar, até que caçadores a encontraram e a criaram entre eles. Adulta, Atalanta preservava a sua própria virgindade e continuava em armas, caçando nos ermos. (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 3.9.2, séc. II E. C.)

²⁶ Escoliasta é um comentarista e exegeta de textos antigos.

²⁷ Tradução do grego feita pela autora.

²⁸ Na Grécia antiga, os pais podiam escolher se iriam criar os filhos ou não. Na Atenas clássica, o pai tinha um período que variava entre 5 e 10 dias para tomar a decisão sobre o futuro da criança, durante o qual o bebê ou era exposto ou, ao final, era apresentado para familiares e amigos da família em uma cerimônia formal (vide DASEN, 2011, p. 291–314).

Esta seria a origem das habilidades atléticas e de caça de Atalanta. Devota da deusa Ártemis, ela escolheu permanecer virgem. Em uma ocasião, a heroína foi atacada na floresta por centauros, que tentaram estuprá-la. Ela os matou, utilizando seu arco: “Os centauros Reco e Hileu, quando tentaram violentá-la, morreram atingidos por flechas dela.” (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 3.9.2, séc. II E. C.).

Foi por possuir tais habilidades que Atalanta está conectada com diversos episódios de reunião dos demais heróis do período, sendo a única mulher entre eles. O primeiro episódio seria a mítica expedição dos Argonautas para o resgate do lendário Velocino de Ouro. Essa tarefa foi imposta ao herói Jasão pelo seu tio, o rei Pélias. Jasão convocou muitos heróis para acompanhá-lo na viagem a bordo do navio Argo. Aqui há uma divergência entre os autores antigos. Apolônio de Rodes, escritor da poesia épica *Argonáutica*, não inclui Atalanta entre os aventureiros, referindo-se expressamente ao fato de ela ser mulher:

Segurou na mão direita a lança certa, a qual Atalanta
de Mênalos uma vez lhe entregou como presente de hospitalidade,
tendo [ela] dito, quando se encontraram que muito desejava seguir
o caminho; Mas prontamente ele conteve a moça,
pois temeu dolorosa disputa pelo amor dela
(APOLÔNIO RÓDIO, *Argonáutica*, 1. 768ss., séc. III A. E. C.)

Entretanto, Pseudo-Apolodoro elenca Atalanta entre os componentes dos Argonautas, sendo a única mulher envolvida nessa aventura:

Enviado para isso [sc. buscar o velocino], Jasão chamou Argo, filho de Frixo, e ele, aconselhado por Atena, construiu um navio de cinquenta remos, chamado Argo em homenagem a seu construtor: na proa, Atena colocou um galho falante do carvalho de Dodona. Quando o navio estava pronto, o deus, ao ser consultado por ele, ordenou-lhe navegar, depois de ter reunido os melhores da Hélade. Os que se reuniram foram estes: Tífis, filho de Hágneas, o qual dirigia o navio; [...] Télamon e Peleu, filhos de Éaco; Hércules, filho de Zeus; Teseu, filho de Egeu; [...] Autólico, filho de Hermes; Atalanta, filha de Esqueneu; [...] Eurítio, filho de Hermes; Meléagro, filho de Eneu; Anceu, filho de Licurgo; [...]
(PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 1.9.16, séc. II E. C.)

Importa lembrar que muitos dos heróis envolvidos na expedição dos Argonautas são os mesmos da caçada ao javali de Cálidon, como, por exemplo, Peleu e Meléagro. Portanto, a presença de Atalanta na lista dos Argonautas faz sentido.

Conta-se que, após o retorno dos Argonautas, faleceu o rei Pélias. Atalanta teria participado de seus jogos funerários, interagindo com os homens nas competições esportivas então realizadas. Mais especificamente, diz-se que Atalanta lutou com Peleu. Esse episódio

não é relatado pela maioria dos autores antigos. Segundo Íbico (fragmento S176, séc. VI A. E. C.) e Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, 3.9.2, séc. II E. C.), a heroína teria vencido a disputa. Higino, no entanto, aponta que Peleu seria o vencedor da luta (*Fábulas*, CCLXXIII, séculos I A. E. C. – I E. C.). É provável que este episódio também aparecesse no poema *Jogos para Pélias*, de Estesícoro (séc. VI A. E. C.), mas ele não consta dos fragmentos hoje conhecidos dessa obra.

Conexa a esse episódio é uma tradição sobre o envolvimento amoroso entre Atalanta e Peleu. Ela restou cristalizada na *Suda*, uma enciclopédia bizantina elaborada no século X E. C. Sobre Atalanta, a *Suda* (verbete alpha 4309) traz a seguinte informação:

Atalanta, a esposa de Acasto, que, tendo se apaixonado por Peleu, iniciou conversações sobre sexo, mas temendo rejeição, pois ele poderia denunciá-la para seu marido, adiantou-se e o acusou para o marido dela, afirmando que ele queria dormir com ela. Tendo preparado uma emboscada, ele [Acasto] armou contra Peleu, o qual, percebendo isso, guerreou contra ele [Acasto], tendo como aliados tanto os Tindaridas quanto Jasão (que era inimigo de Acasto) com quem ele [Peleu] tinha amizade, pois foram tripulantes no Argo; e ele tomou posse de Iolco e matou a esposa de Acasto. (*Suda*, alpha 4309, séc. X E. C., versão da tradução para o inglês)

Segundo Annalisa Paradiso (2016), a esposa de Acasto é geralmente conhecida pelo nome de Astidameia e o uso do nome de Atalanta decorreria de um erro dos compiladores da *Suda*, que utilizaram Nicolau de Damasco como fonte. Paradiso também aponta que “tal erro pode ter se tornado mais fácil em razão da presença, na história de Peleu, de Atalanta, mais conhecida [que Astidameia], a argonauta que lutou com ele nos jogos funerários de Pélias em Iolco” (2016, p. 335–336). Todavia, importa salientar que o relacionamento amoroso de Atalanta e Peleu já era sugerido pela iconografia de vasos áticos nos séculos V–IV A. E. C. (por exemplo, DeRidder 818, Museu do Louvre)²⁹.

A aventura seguinte foi a caçada do javali Calidônio. O rei Eneu, governante da pólis de Cálidon, em uma ocasião ofereceu aos deuses os sacrifícios em agradecimento pela colheita. Contudo, esqueceu-se de realizar o sacrifício para a deusa Ártemis. Esta, enfurecida, amaldiçoou a cidade com um javali monstruoso, que estava destruindo todos os locais por onde passava e matando seus habitantes.

Assim, o rei Eneu ordenou a seu filho, o herói Meléagro, que reunisse companheiros para caçar e matar o javali, a fim de salvar a cidade. Diversos heróis responderam ao chamado de Meléagro. Entre eles estava Atalanta. Ela não só participou da caçada: Atalanta teria sido a

²⁹ Esse tema será discutido nos próximos capítulos, quando for analisada detalhadamente a iconografia de Atalanta.

primeira a ferir o javali, possibilitando que ele fosse morto pelo grupo de caçadores. Por essa razão, ela foi presenteada com os espólios, que são a pele e a cabeça do javali. Conforme Eurípedes, n'As *Fenícias*: “Atalante capturando com flechas certeiras/O javali da Etólia³⁰. [...]” (v. 1108 – 1109, séc. V A. E. C., tradução de Waldir Moreira de Sousa Júnior).

No mesmo sentido, Pseudo-Apolodoro:

Quando eles cercaram o javali, Hileu e Anceu foram mortos pela fera e Peleu sem querer atingiu Eurítion com sua lança. Atalanta foi a primeira a flechar as costas do javali, seguida por Anfiarau, que o feriu no olho; Meléagro matou-o com um golpe no flanco e, quando pegou a pele, deu-a para Atalanta. (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 1.8.2, séc. II E. C.)

Além disso, o geógrafo Pausânias corrobora que Atalanta teria recebido os prêmios da caçada: “Anceu, filho de Licurgo, ferido, enfrentou o javali de Cálidon, e Atalanta feriu o javali com o seu arco e calhou de ser a primeira a ferir a besta: por isso, a cabeça e a pele do javali foram dadas a ela como prêmio.” (PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia*, 8.45.2, séc. II E. C.,).

Pausânias também refere a existência de uma pintura comemorativa sobre a caçada do javali calidônio no templo de Atena Alea, em Tégea, na Arcádia. Nessa obra de arte, Atalanta faz parte do grupo dos caçadores:

O antigo santuário de Atena Alea foi feito para os tegeus por Aleu [...]

No frontão está a caçada do javali calidônio: bem no meio foi feito o javali e de um lado estão Atalanta, Meléagro, Teseu, Télamon, Peleu, Polideuces, Iolau, parceiro de Hércules em muitos trabalhos, os filhos de Téstio, irmãos de Altéia, Proto e Comete; e do outro lado do javali está Anceu, já ferido e tendo derrubado o machado, é amparado por Époco, ao lado dele, Cástor e Anfiarau, filho de Ecles, próximo de quem estava Hipoto, filho de Cercyon e Agamade, filho de Estínfalo; o último desenhado é Pirítoo. [...] (PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia*, 8.45.4-7, séc. II E. C.)

Ligada ao episódio da caçada, desenvolveu-se uma tradição sobre o envolvimento amoroso de Atalanta e Meléagro. De acordo com Judith Barringer, essa tradição se originou com a tragédia *Meléagro*, de Eurípedes (1996, p. 53). Como restam apenas fragmentos dessa peça, não há maiores elementos sobre essa versão do mito³¹.

³⁰ Etólia é a região da Grécia onde estava situada a pólis de Cálidon.

³¹ Ésquilo e Sófocles também teriam escrito peças chamadas, respectivamente *Atalanta* e *Meléagro*. A peça de Ésquilo não sobreviveu. Da de Sófocles restaram apenas fragmentos. Também se questiona se um fragmento da peça *Eneu*, de Sófocles, trataria de Atalanta.

A heroína acabou sendo reconhecida por seu pai, que insistiu para que ela se casasse. Como devota da deusa Ártemis, ela inicialmente se recusou a fazê-lo. Segundo Hesíodo:

divina Atalanta dos pés-ligeiros,
tendo o brilho das Graças,
recusou os semelhantes de sua tribo [dos humanos]
querendo fugir do casamento com [os homens] que trabalham pelo pão
(HESÍODO, *Catálogo das Mulheres*, frag. 47 Most, séc. VIII A. E. C.)

Segundo Xenofonte, Atalanta era considerada como a melhor donzela daquela época: “Melânio se sobressaía tanto em seu amor pela labuta que, embora os melhores fossem seus amantes rivais pelas melhores núpcias de então, apenas ele calhou de ter Atalanta.” (*Cinegético*, 1.7, séc. IV A. E. C.).

Atalanta acabou cedendo diante da pressão paterna. A condição que ela impôs foi que aquele que desejasse ser seu marido deveria vencê-la em uma corrida, mas os perdedores seriam mortos por ela:

[...] numeroso povo estava reunido [...]
[...] Esqueneu começou a gritar alto:
Escutai todos, tanto jovens quanto velhos,
pois digo o que meu coração dentro do peito me ordena.
correja minha filha de belos olhos.
[...] que seja o que foi dito:
Assim digo e que Zeus seja a nossa testemunha:
[...] Se ele vencer isso e a glória se erguer
dada por Zeus e pelos imortais que tem morada no Olimpo,
[...] a querida terra pátria
[...] cavalos fortes e de pés-ligeiros,
[...] tesouros: e ora no coração
[...] dolorosa disputa.
(HESÍODO, *Catálogo das Mulheres*, frag. 48 Most, séc. VIII A. E. C.)

No mesmo sentido, Pseudo-Apolodoro:

Finalmente encontrou os seus progenitores e, quando o pai tentou persuadi-la a se casar, ela partiu para um local amplo como um estádio e afixou no meio [do percurso] um marco com três cúbitos de altura. Então, os pretendentes iam à frente nas corridas e ela corria mais rápido, armada. Se ele era capturado, seu prêmio era morte, se não fosse capturado, o casamento. (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 3.9.2, séc. II E. C.)

Depois de matar muitos de seus pretendentes, Atalanta finalmente foi derrotada por Melânio (ou Hipômenes, segundo Hesíodo), o qual teria lançado ao longo da pista de corrida

maças douradas dadas pela deusa Afrodite, distraíndo a heroína. Casados, eles teriam gerado um filho, chamado Partenopeu³².

Todavia, a história não teve um final feliz. Hipômenes ou Melânio se esqueceu de agradecer a Afrodite pelo sucesso na corrida. Como punição, a deusa aumentou o desejo do casal, levando-os a fazer sexo em um santuário de Zeus (ou da deusa Cibele). Em decorrência dessa grave transgressão, ambos foram transformados em leões: “Então Melânio casou-se com ela. E conta-se que um dia, enquanto eles estavam caçando, entraram no santuário de Zeus e ali tendo relações sexuais, foram transformados em leões.” (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 3.9.2, séc. II E. C.).

Devido a essa metamorfose, não há mito sobre a morte de Atalanta. Sua história se encerra quando ela vira uma leoa.

1.3.2 O mito de Atalanta na iconografia dos vasos áticos

A iconografia da heroína apresenta prioridades diferentes, como pode ser observado nos vasos fabricados em Atenas durante o final do período arcaico e o final do clássico (séculos VI–IV A. E. C.). O levantamento arqueológico do *corpus* de vasos gregos foi feito através das bases de dados online do *Beazley Archive Pottery Database* (<http://www.beazley.ox.ac.uk/>), da Universidade de Oxford, e do *Corpus Vasorum Antiquorum* (<http://www.cvaonline.org/cva/>), da *Union Académique Internationale*. Ambos são projetos interinstitucionais que unem universidades e museus de todo o mundo e compilam os dados sobre a cerâmica grega recuperada em escavações arqueológicas. A base de dados *online* do *Beazley Archive* reúne o maior número mundial de registros sobre cerâmica grega antiga, unindo dados arqueológicos e fotografias de 87.464 vasos de fabricação ateniense (dado coletado em 27 de novembro de 2017 no site www.beazley.ox.ac.uk).

Em primeiro lugar, foi feito o levantamento de dados no *Beazley Archive Pottery Database*, tendo como critérios de busca a fabricação ateniense do vaso (*Fabric: Athenian*) e o termo “Atalante” na descrição da decoração (*decoration termword*). Foram encontrados assim 44 vasos, organizados em uma tabela (vide Tabela A.1 do Apêndice A). Em seguida,

³² Em outras versões do mito, Partenopeu é filho de Atalanta com Meléagro ou com o deus Ares, ou referido apenas como filho de Atalanta. Vide Eurípides, *As Fenícias*, 1104-1109 e 1162, Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica*, 4.65.4, Estácio, *Tebaida*, 4.246, Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 3.9.2, Higino, *Fábulas*, 70, 99 e 270.

foram consultados os verbetes correspondentes a esses vasos nos tomos digitalizados do *Corpus Vasorum Antiquorum*.

Ao conferir esse levantamento de dados, foram encontrados alguns problemas, os quais foram marcados na Tabela 1 em tons de vermelho. Os registros referentes aos vasos Würzburg 395 e L395, London 1925.12-17.10 e 1925.12-17.1, e Villa Giulia 48239 e 48234 são duplicações. Nos três, os números de inventário e as descrições sobre a decoração registradas no *Beazley Archive* são praticamente idênticas.

Tabela 1: Vasos duplicados no *Beazley Archive*

4822	Figuras Negras	Skyphos	British Museum 1925.12-17.10	A, B: Peleu e Atalanta, árvores. UH: cachorro
15289	Figuras Negras	Skyphos	British Museum 1925.12-17.1	A,B: Peleu e Atalanta entre árvores
13361	Figuras Negras	Skyphos	Martin von Wagner Museum, Wurzburg Universitat, 395 (antes L395)	A: Peleu e Atalanta lutando, árvore. B: Gigantomaquia, Atena e gigante (escudos, relevo de cabeça de sátiro e cobra, cabeça de touro)
43929	Figuras Negras	Skyphos	Martin von Wagner Museum, Wurzburg Universitat, L395	A: Peleu e Atalanta, árvore
30493	Figuras Vermelhas	Taça	Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, 48239	I: atleta usando estrígilo, mulher de calção sentada sobre um bloco (Atalanta?), pia
211174	Figuras Vermelhas	Taça	Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, 48234	A,B: atletas. I: Atalanta, com calção e touca, sentada, Peleu com estrígilo, pia. IZ: folhas de louro

Em relação aos registros BAPD³³ 13361 e 43929 (vasos Würzburg 395 e Würzburg L395), observa-se que há a informação no registro BAPD 13361 de que a numeração de inventário L395 é mais antiga. Ou seja, há duas entradas para o mesmo objeto. Isso é corroborado pelo registro BAPD 217931 (do vaso Würzburg 522), o qual também possui a informação que seu número de inventário anterior era L522.

Quanto aos vasos London 1925.12-17.10 e 1925.12-17.1 (BAPD 4822 e 15289), a busca na coleção *online* do *British Museum* indica a existência de registro apenas do objeto com número de inventário 1925.12-17.1³⁴. Assim, aqui também parece ter havido a

³³ BAPD: *Beazley Archive Pottery Database*.

³⁴ Disponível em:

<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459203&partId=1&searchText=1925,1217.1&page=1>. Acesso em 27/11/2017.

duplicação do registro por erro de digitação no número de inventário na base de dados do *Beazley Archive*.

O mesmo parece ter ocorrido no caso dos vasos Villa Giulia 48234 e 48239. Além das similaridades nos números de registros e nas descrições da decoração, a duplicação é visível pelo exame do *Corpus Vasorum Antiquorum* do Museu da Villa Giulia, v. 4, p. 27–28. Segundo o *CVA*, o vaso Villa Giulia 48239 é um *pélike* (e não uma taça), com um motivo decorativo completamente diferente, com uma figura masculina de cada lado.

Logo, optou-se por excluir os vasos Würzburg L395, London 1925.12-17.10 e Villa Giulia 48239 de nosso *corpus* documental, unificando os registros dúplices. Essa decisão foi tomada para evitar a continuação do uso acadêmico dessas duplicações. Também foram excluídos os fragmentos encontrados em Perachora (BAPD 217511) devido ao seu diminuto tamanho, que não permitiria uma análise iconológica, e ausência de fotografias por parte do Museu Arqueológico Nacional Atenas. Por conseguinte, restaram 40 objetos na lista extraída do *Beazley Archive*.

O passo seguinte foi examinar a lista contida no verbete *Atalanta* tanto na versão impressa quanto na base de dados online do *Lexicon Iconographicum Mythologiaeae Classicae*, da *Union Académique Internationale* e da Universidade da Basileia. Essas listas indicaram a presença de dois vasos adicionais, quais sejam Vaticano 306 e Munich 8600. Ambos trazem em sua decoração cenas de caça ao javali com a presença de uma mulher entre os caçadores (vide BARRINGER, 1996), índice seguro da iconografia da heroína Atalanta. Portanto, eles foram adicionados aos 40 vasos da lista do *Beazley Archive*. Assim, restou definido um *corpus* com 42 vasos que são examinados na presente dissertação (Tabela A.2 do Apêndice A).

Quanto ao levantamento iconográfico, as fotografias foram solicitadas aos museus a cujos acervos os vasos pertencem. Também foram utilizadas fotos disponíveis em publicações científicas e na *Wikimedia Commons* (https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page), devido ao seu vasto acervo de fotografias de objetos museais. Tais imagens derivam ou de negociações com os próprios museus ou foram feitas por turistas durante as suas visitas. A única exceção foi o vaso Ruvo 1418³⁵, o qual foi examinado por meio da fotografia disponível no *Beazley Archive Pottery Database* e de um desenho contido no *Bullettino Archeologico Napolitano, nuova serie, anno V, tavola I* (1856), diante da ausência de resposta do Museo Jatta às tentativas de contato.

³⁵ Na presente dissertação, os vasos são referidos pelo seu número de inventário junto ao museu.

O exame do *corpus* iconográfico assim reunido permite perceber que há uma inversão de prioridades entre a literatura e a iconografia sobre o mito de Atalanta. Como visto, a mitologia de Atalanta possui quatro temas principais: 1) a viagem dos Argonautas; 2) a competição de luta com Peleu nos jogos funerários de Pélias; 3) a caçada do Javali Calidônio; e 4) a disputa de corrida para o seu casamento. Nos textos literários, os temas mais discutidos são a expedição dos Argonautas, a caçada do javali e a corrida pré-nupcial.

Na iconografia dos vasos áticos (Tabela 2), o principal motivo iconográfico é o da competição de luta com Peleu e, mais do que isso, da relação atlética entre os dois. Dos 25 vasos que mostram Atalanta em um contexto esportivo, em 21 ela está acompanhada de Peleu, seja em cenas de luta, seja em cenas de palestra. Quanto aos outros 4 vasos de teor esportivo, 3 referem-se à corrida pré-nupcial e no outro ela está sozinha.

Em segundo lugar, vem a caçada, que aparece em 12 vasos. Dessas 12 cenas, 11 referem-se à caçada do Javali Calidônio e 1 traz uma caçada à cabra selvagem (Basel KA404). Numa relação indireta, outros 5 trazem Atalanta acompanhada de Meléagro. Quanto à corrida pré-nupcial, como dito acima, ela foi retratada em somente 3 vasos: um lécito de fundo branco, conhecido como Lécito de Atalanta (Cleveland 66.114), uma cratera de cálice de figuras vermelhas (Bologna 300) e em fragmentos denominados Ferrara 2865. Por fim, nas poucas representações existentes dos Argonautas nos vasos áticos (apenas 4 vasos), Atalanta não foi incluída. Não há representação pictórica de sua metamorfose em leoa.

Tabela 2: Vasos áticos com a iconografia de Atalanta organizados por tema

Tema da Decoração	Quantidade		Vasos
Pelego	21		NAMA 1590 Munich 1541 Syracuse 26822 Ashmolean 1978.49 Munich 2241 Adolphseck 6 Tessin (s/n) Bonn 46 Würzburg 395 London 1925.12-17.1 San Antonio 86.134.35 Bologna 361 Greifswald 336 Boston 03.820 Villa Giulia 48234 Ferrara 1340 DeRidder.818 Manchester 40085 Berlin F1837 Vatican AST36 Ashmolean G137.8
Meléagro	5		Vienna 158 Würzburg 522 NAMA 15113 Ontario 919.5.35 Ruvo 1418
Corrida	3		Cleveland 66.114 Bologna 300 Ferrara 2865
Caçada	12	Javali	Munich 8600 Hermitage B4528 Florence 3830 Florence 4209 Manisa P60.599 Vatican 306 Salonica 546 Athens P334 Boston 34.212 Blatter 673 Rhodes A1934
		Cabra	Basel KA404
Esporte	1		Louvre CA 2259
Total			42

Os principais temas iconográficos de Atalanta podem ser observados na figura 4:



Figura 4: Pannel dos principais temas iconográficos de Atalanta
 A. Luta de Atalanta e Peleu – Berlin F1837, c. 490 A. E. C.
 B. Caçada do Javali Calidônio – Florence 4209, c. 600-550 A. E. C.
 C. Atalanta e Peleu em cena de palestra – Boston 03.820, c. 475-425 A. E. C.
 D. Atalanta e Meléagro – NAMA 15113 – c. 400-300 A. E. C.
 E. Atalanta e Hipômenes – Bolonha 300, c. 450-400 A. E. C.
 F. Corrida pré-nupcial – Cleveland 66.114, c. 500-450 A. E. C.
 Fonte: *Wikimedia Commons* (A, B, D e F), MFA Boston (C) REEDER, 1995, p. 365 (E)

A grande representatividade visual do tema de Atalanta e Peleu contrasta com a insuficiência das fontes literárias, pois há apenas três autores antigos que tratam do assunto e que se referem ao episódio de forma muito breve (Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 3.9.2; Íbico, frag. S176; Higino, *Fábulas* CCLXXIII). Por conseguinte, constata-se a futilidade de buscar uma correlação exata entre texto e imagem:

Apesar da escassez de evidências literárias sobre a luta de Atalanta com Peleu, o tema prosperou na pintura de vasos, uma advertência àqueles que tentam relacionar fontes literárias a representações artísticas em uma base de um-para-um. As imagens são quase inteiramente em vasos áticos de figuras negras da segunda metade do século VI A. E. C. (BARRINGER, 1996, p. 67)³⁶

³⁶ Além dos vasos de figuras negras, Atalanta e Peleu, tanto lutando quanto em cenas de palestra, aparecem em exemplares da técnica de figuras vermelhas até o século IV A. E. C.

Como lembra Anthony Snodgrass (2004), há uma longa tradição acadêmica que trata as cenas mitológicas da cerâmica ática como meras ilustrações da literatura grega antiga, especialmente da épica homérica. A iconografia não era considerada em si mesma, sendo interpretada de forma a se “encaixar” no conteúdo dos textos literários antigos. Concorde-se com Snodgrass sobre “a independência essencial do artista visual na Grécia antiga” (2004, p. 219), bem como sobre a existência, muitas vezes, de paralelismos entre a obra de escritores e de artistas, pois ambos lidam com referências da mesma cultura.

1.4 A fugidia presença do corpo feminino na literatura grega

A literatura dos períodos arcaico e clássico da Grécia antiga apresenta uma tendência a tratar o corpo feminino de uma forma elusiva. Ele é associado de forma direta à beleza, mas sua conformação física é costumeiramente referida de modo indireto. Trata-se de uma decorrência direta da ausência de uma noção do corpo como algo unitário na mentalidade grega arcaica, visível na própria inexistência de um termo específico em grego arcaico para designar o corpo vivo. Na lição de Bruno Snell: “[...] os gregos arcaicos não compreendiam, nem na sua linguagem nem nas suas artes visuais, o corpo como uma unidade.” (1953, p. 7). De forma mais explícita:

Claro que o homem homérico tinha um corpo exatamente como os gregos posteriores, mas ele não o conhecia enquanto corpo, mas meramente como uma soma do total de seus membros. Esse é outro modo de dizer que os gregos homéricos não tinham ainda um corpo no sentido moderno da palavra; corpo, *soma*, é uma interpretação tardia do que era originalmente compreendido como μέλη ou γυῖα, i. e., como membros. (SNELL, 1953, p. 8)

Isso é observável na figura da heroína Helena, reputada como a mulher mais bela do mundo. Como aponta Konstantinos Nikoloutsos, “Um grande paradoxo caracteriza a representação de Helena na literatura grega antiga. Embora ela seja celebrada como o epítome da perfeição física, este atributo fundamental nunca é descrito de uma maneira concreta e detalhada.” (NIKOLOUTSOS, 2016, p. 188).

Na épica homérica, Helena foi descrita vagamente por meio de epítetos, os quais também são usados para outras figuras femininas:

Quando se trata da descrição física dela, Homero usa a mesma linguagem formulaica que é empregada para outras personagens femininas – mortais ou imortais, epônimas ou anônimas – e chama Helena de “braços alvos” (λευκωλένῳι III, 121) e de “belos cabelos” (ἠγκόμοιο, III, 329; VII, 355; VIII, 82; IX, 339; XI, 369; XI, 505; XIII,

766). Estes epítetos são marcadores genéricos da beleza na poesia épica e não conotam a singularidade de alguém. (NIKOLOUTSOS, 2016, p. 200)

Este modo de caracterização também aparece na poesia dos períodos arcaico e clássico. Nikoloutsos destaca que a referência é sempre feita a “traços físicos periféricos (cabelos, braços e tornozelos) que formam um círculo em torno de suas zonas erógenas” (2016, p. 204), nunca gerando uma imagem completa do corpo de Helena:

Por exemplo, no *Catálogo das Mulheres*, Helena é descrita como ἠρκομος (de belos cabelos, frs. 199.2, 200.11), εὐώλεος (de braços alvos, fr. 204.81), τανίσφυρος (de tornozelos finos, fr. 198.4), e talvez κυανῶπις (de olhos escuros, fr. 196.8). Estes são todos epítetos estereotipados da beleza feminina, apropriados do registro linguístico da poesia épica. (NIKOLOUTSOS, 2016, p. 203)

Para o período clássico, uma noção mais concreta dos componentes do corpo e da beleza femininas pode ser encontrada na comédia de Aristófanes. Nesse sentido, James Robson (2013) assinala que a beleza feminina é associada com a juventude, a palidez e a maciez. Em relação à conformação anatômica, ela é composta de “pele macia junto com seios firmes (e pequenos) e coxas macias” (ROBSON, 2013, p. 48), “é esbelta, com carne firme e pelos pubianos bem cuidados” (ROBSON, 2013, p. 59). Rosto e glúteos bonitos também seriam importantes (ROBSON, 2013, p. 46). Esse detalhamento é próprio ao texto da comédia, com sua maior crueza de vocabulário.

Aristófanes também comenta a aparência das espartanas, em *Lisístrata*:

LISÍSTRATA: – Cara amiga espartana, salve, Lampito.
Como resplandece a tua beleza, doçura. Como tens bela cor,
como é vigoroso teu corpo. Até um touro degolarias.
LAMPITO: – Acho que sim, pelos Dióscuros. Exercito-me
no ginásio e pulo batendo o pé no bumbum³⁷.
CALONICE: – E que belo par de seios tu tens.
(v. 79–83, tradução de Ana Maria César Pompeu)

O comediógrafo segue a tradição que liga as mulheres espartanas à prática de exercícios físicos. No entanto, embora as personagens se refiram ao vigor do corpo atlético de Lampito, as características anatômicas que compõem essa aparência são deixadas para a imaginação.

Fora isso, sobre uma mulher forte temos apenas o relato tardio de Ateneu de Náucratis (170–223 E. C.), sobre a tocadora de *salpinx* Aglais, filha de Mégacles. O *salpinx* era uma

³⁷ Referência a um tipo exercício conhecido como *bibasis*, que envolvia pular alto muitas vezes, encostando o calcanhar no glúteo (vide MILLER, 2004, p. 157).

espécie de trombeta antiga, com aproximadamente 1,5m de comprimento (XANTHOULIS, 2006, p. 39), que exigia grande força física para ser tocado. Ateneu refere-se a Aglais nos seguintes termos:

E havia uma mulher também que tocava a trombeta, cujo nome era Aglais, filha de Mégacles, a qual, na primeira grande procissão que aconteceu em Alexandria, tocou uma peça de música processional; usava uma peruca e uma crista na cabeça, como Posídipo prova em seus epigramas sobre ela. E ela também podia comer 12 litros de carne e 4 *choinikes* [4,36l] de pão e beber um *chous* [3,27l] de vinho de uma só vez. (ATENEU DE NÁUCRATIS, *Deipnosophistas*, 10.415a–b, versão da tradução inglesa de Charles Burton Gulick, 1927)

Pela sua voracidade, presume-se que Aglais era, no mínimo, bem parruda. No entanto, o texto não tem nenhuma informação sobre o seu corpo.

Quanto às características anatômicas do corpo masculino ideal, foram citadas por Aristófanes em *As Nuvens*, v. 1010–19:

Se fizer o que eu digo
e atentar nesses conselhos,
terá sempre peito robusto,
cores brilhantes,
ombros largos, língua curta,
quadris grandes
e membro pequeno³⁸.
(tradução de Gilda Maria Reale Starzynski)

Ao contrário do que se observa em relação ao corpo feminino, o masculino é descrito com detalhes sobre os seus componentes anatômicos, os quais são mesmos que se observa na escultura (SÁNCHEZ, 2015, p. 89) e na pintura de vasos (DOVER, 1989, p. 70). Essa reticência em relação à corporalidade feminina é observável até mesmo na literatura erótica, a qual “se concentra especialmente nos olhos e no cabelo e, num grau menor, em outras partes do corpo” (GERBER, 1978, p. 209). Ou seja, na literatura da Grécia antiga, o corpo feminino é algo fugidio, que nunca é descrito diretamente.

Em relação à heroína Atalanta, quase nenhum dos textos gregos antigos descreve suas características físicas. Isso ocorre em apenas dois textos: o *Catálogo das Mulheres*, de Hesíodo, e na *Teognidea*, da Teógnis de Mégara. No *Catálogo das Mulheres* (frags. 47 e 48 Most), ela é descrita como “de finos tornozelos”, “divina” e “de peito macio”. Como visto acima, todos estes são descritores formulaicos convencionais. A outra descrição é de Teógnis de Mégara, que a chamou de “loura” (*Teognidea*, v. 1291). O cabelo louro é um traço que na

³⁸ Um pênis pequeno é associado à virtude da moderação (*sophrosýne*). O seu oposto é ligado à desmedida (*hýbris*) e associado a figuras como sátiros e bárbaros/inimigos de guerra (vide KEULS, 1985).

poesia lírica e épica é comumente associado a heróis e a divindades (NIKOLOUTSOS, 2016, p. 203).

Estes poucos elementos nos permitem chegar a apenas duas conclusões. A primeira é que, na literatura grega, o corpo feminino está praticamente ausente e serve como uma referência abstrata para o conceito de beleza. A segunda é de que, ao menos na literatura, Atalanta é vista dentro dos padrões formulaicos associados à beleza feminina, sem uma descrição acurada de sua conformação física.

1.5 Conceitos fundamentais e metodologia da pesquisa

Entre os séculos XVI e XVII, os vasos pintados gregos constituíam apenas mais uma peça exótica nos gabinetes de colecionadores e sua origem era desconhecida: “Nos séculos XVII e XVIII, dominados pela Etrusco-mania, os estudiosos atribuíram origem etrusca a todos os monumentos que não fossem obviamente egípcios, romanos e gregos, o que também serviu para os vasos pintados.” (DIAS, 2009, p. 47).

Esses vasos começaram a ser reconhecidos como gregos apenas em meados do século XVIII. Eles passaram a ser considerados como obras de arte depois que Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) os incluiu no seu projeto de História da Arte. Como refere Fábio Vergara Cerqueira (2004), esse período inicial (séculos XVI–XVIII) corresponde à “fase artística” na periodização quadripartite de Alain Schnapp e voltou-se à descoberta dos vasos e à sua transferência aos grandes museus, recém surgidos.

Na primeira metade do século XIX desenvolveu-se a “fase exegética”, voltada à “observação, descrição, interpretação e publicação” (CERQUEIRA, 2004, *online*³⁹) dos vasos. Iniciaram-se as publicações dos catálogos de vasos.

A segunda metade do século XIX foi a da “fase da crítica histórica”. De cunho positivista, voltou-se à catalogação sistemática das coleções de cerâmica e à interpretação da iconografia, vista como uma forma de “completar aquilo que já se conhecia pelos textos antigos, ou preencher lacunas, ou mesmo apresentar variáveis” (CERQUEIRA, 2004, *online*). Também é nesta época que foi inaugurada a dicotomia entre temas mitológicos/heróicos e temas cotidianos, ainda utilizada nos estudos de iconografia de vasos gregos.

Entre o final do século XIX e começo do século XX ocorreu a “fase do atribucionismo”, dedicada, por um lado, às atribuições de autoria dos vasos e, por outro lado,

³⁹ Texto online, sem numeração de páginas.

ao estudo dos atributos iconográficos presentes nas imagens. As análises de atribuição de autoria centravam-se na identificação dos padrões relacionados aos pequenos detalhes dos desenhos, considerados únicos para cada autor, conforme a metodologia proposta por Giovani Morelli. Os grandes expoentes desse tipo de análise são Paul Hartwig (1859–1919) e John Davidson Beazley (1885–1970). Já o exame de atributos iconográficos visava à identificação de deuses e heróis por meio de seus emblemas ou atributos.

Durante o século XX, a maior parte dos estudos de iconografia de vasos gregos continuou voltada à confrontação entre as imagens e os textos antigos, para observar aproximações e divergências. A partir da década de 1980, as abordagens se diversificaram e há “uma grande mudança sob a influência dos historiadores da arte, dos lingüistas e dos antropólogos” (SARIAN, 1999, p. 70). Estas novas perspectivas alinharam-se entre dois polos, “uma **iconografia positivista descritiva** e uma **iconografia interpretativa e histórica**” (CERQUEIRA, 2004, *online*, grifos no original), os quais ainda hoje persistem.

Para o estudo da pintura de vasos da Atenas arcaico-clássica (séculos VI – IV A. E. C.) é preciso superar a mera iconografia, a pura descrição da imagem, e chegar a uma iconologia, o estudo do significado da imagem. No campo da História da Arte, isso pode ser feito a partir de uma dupla perspectiva da *Kulturwissenschaft* warburguiana e da semiologia saussuriana.

No começo do século XX, o humanista Aby Warburg (1866–1929) fundou a *Warburg-Bibliothek für Kultuwissenschaft*. A biblioteca foi estabelecida em 1909 e, em 1926, transformou-se em um instituto de pesquisa, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Em 1933, devido ao crescimento do nazismo, Fritz Saxl organizou a transferência da biblioteca para Londres, onde ela se tornou o *Warburg Institute*, vinculado à *University of London*.

Os dois primeiros nomes da biblioteca de Warburg demonstram que o centro de suas pesquisas era a *Kulturwissenschaft*, que pode ser traduzida para o português como Ciência da Cultura. A *Kulturwissenschaft* é uma disciplina da tradição acadêmica alemã que remonta ao século XIX. Seu objetivo é o estudo da cultura a partir de um viés antropológico, hermenêutico e semiótico, centrado “na questão do significado e na produção social do significado” (RIBEIRO, 1999, p. 15). Dessa forma, ela difere dos *Cultural Studies*, ligados à tradição acadêmica anglo-saxônica, os quais têm como foco a cultura popular e a cultura de massas.

Com os estudos de Aby Warburg, a História da Arte foi aproximada da *Kulturwissenschaft*, resultando em grande avanço para a disciplina. Edgar Wind (1900–1971),

que foi assistente pessoal de Warburg, destrincha essa evolução em “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética” (1997, originalmente publicado em 1930).

De acordo com Wind, pesquisadores do século XIX e começo do século XX, como Alois Riegl (1858–1905) e Heinrich Wölfflin (1864–1945), preocuparam-se em separar a História da Arte da História da Civilização, a fim de torná-la uma disciplina autônoma e distinta da tradição associada a Jacob Burckhardt (1818–1897). A História da Arte passou a ter como foco apenas os aspectos formais e estilísticos das obras de arte, o que acabou por transformá-la em uma evolução das fórmulas e formas artísticas.

A maior consequência dessa abordagem foi a cisão entre História da Arte e História da Cultura. Esta cisão foi tão profunda que “[...] não são apenas os diversos gêneros da arte que são tratados como paralelos entre si, a própria arte é tratada como a evoluir em perfeito paralelo com outras realizações no interior de uma cultura.” (WIND, 1997, p. 76). O resultado foi “[...] uma história de ‘impulso formal (*Kunstwollen*) autônomo’, que isola o elemento da forma em relação ao do sentido” (WIND, 1997, p. 75). Isso era possível, como propôs Wölfflin, em razão da existência de uma visão artística pura.

Em oposição a esse modo de lidar com a História da Arte, Aby Warburg propôs a reintegração entre arte e cultura. Em primeiro lugar, porque as áreas da cultura não são paralelas, elas interagem entre si. Em segundo lugar, porque não há uma “visão pura”: o ato de ver é condicionado pelas circunstâncias do observador. Em terceiro lugar, porque as interrelações culturais são observáveis em objetos individuais.

Por conseguinte, ao ver a cultura como algo totalizante, a arte passou a ser uma parte da cultura, com uma função dentro dela:

O conceito de visão artística pura, que Wölfflin ideou em reação a Burckhardt, Warburg contrasta com o conceito de cultura como uma totalidade, no interior da qual a visão artística preenche uma função necessária. Contudo, para entender essa função – assim prossegue o argumento – cumpre não dissociá-la de sua conexão com as funções de outros elementos daquela cultura. Deve-se antes formular a dupla pergunta: o que essas funções culturais (religião e poesia, mito e ciência, sociedade e Estado) significam para a imaginação pictórica; e o que a imagem significa para essas outras funções? (WIND, 1997, p. 78)

A arte (*Kunst*) agora pertencia ao conceito mais amplo da imagem (*Bild*), em virtude de sua inserção dentro da cultura, a qual gera diversos tipos de produtos pictóricos.

Essa nova abordagem traz consigo novos focos de pesquisa e a necessidade de uma nova metodologia. O principal efeito da reunião entre arte e cultura na perspectiva

warburgiana da *Kulturwissenschaft* é a recondução à busca do significado das obras de arte nas sociedades que as produziram. Nessa concepção, a obra de arte é um produto das condições sociais e culturais de sua época, inseparável desse contexto, o que possibilita ao pesquisador treinado fazer o exame reverso: examinar o produto (a obra de arte) e encontrar a concepção de mundo que o originou.

Isso pressupõe um grande conhecimento sobre a cultura da sociedade em questão, em seus diversos ramos, tais como literatura, poesia, religião. De acordo com Edgar Wind: “Uma das concepções basilares de Warburg era que qualquer tentativa de desprender a imagem de sua relação com a religião e poesia, com o culto e a arte dramática, é como suprimir seu elemento vital.” (1997, p. 79). Como resume Georges Didi-Huberman: “Para Warburg, de fato, a imagem constituía um ‘fenômeno antropológico total’, uma cristalização, uma condensação particularmente significativa do que é uma ‘cultura’ (*Kultur*) em um dado momento de sua história” (2009, p. 43).

Há, então, a superação do mero exame estilístico-formal, a fim de atingir um conhecimento mais profundo, oculto dentro da obra de arte: “Não é apenas uma questão de exercitar o olho para seguir e apreciar as ramificações formais de um estilo linear desconhecido; trata-se de exumar das trevas as concepções originais subentendidas num modo de visão particular.” (WIND, 1997, p. 79).

Foi assim que Warburg chegou à sua iconologia, a ciência voltada ao estudo do significado das imagens, inaugurada com a sua aula sobre “A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara” (2013, originalmente publicado em 1912). Desdobramento natural deste novo foco de pesquisa, surgiu uma nova metodologia, de caráter inerentemente interdisciplinar: a análise iconológica.

Nunca ordenado sistematicamente pelo próprio Warburg, o método iconológico foi destrinchado por seus discípulos Edgar Wind e Erwin Panofsky (1892–1968). Wind aponta que este método é indireto e exige erudição:

O método utilizado para chegar a isso só pode ser indireto. Cumpre estudar todos os gêneros de documentos que a crítica histórica metódica pode associar à imagem em questão e demonstrar por prova circunstancial que todo um conjunto de concepções, que devem ser estabelecidas uma por uma, contribuiu para a formação da imagem. (WIND, 1997, p. 79)

Panofsky desenvolveu o método iconológico em três etapas, a saber: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica. A descrição pré-iconográfica é feita em termos neutros, a fim de expressar o tema primário da obra, ou seja, o

seu conteúdo factual e expressional (motivo artístico). Ela depende da experiência prática do pesquisador e de seu conhecimento da história do estilo (mudanças na expressão formal).

A análise iconográfica examina o tema secundário da obra, isto é, o seu significado convencional dentre as imagens, alegorias e histórias da sociedade na qual ela foi produzida (significado convencional). Está atrelada ao conhecimento das fontes literárias daquela sociedade e da história dos tipos (mudanças no modo de representação de determinado tema ou conceito).

A interpretação iconológica procura o conteúdo da obra dentro dos valores simbólicos daquela sociedade (significado intrínseco). Ela depende da familiaridade com as “*tendências essenciais da mente humana*” (PANOSKY, 1991, p. 65) e com a história dos sintomas culturais (mudanças no modo de expressão das tendências humanas essenciais por meio de temas e conceitos).

Como salienta Robert Klein, para melhor utilizar essa metodologia é preciso usar o chamado “princípio unificador”, preferindo sempre “a interpretação que ofereça maior coesão interna ou externa, melhor integração dos dados, e que seja corroborada pela maior frequência de casos da mesma ordem ou pela analogia com o que já se conhece” (KLEIN, 1980, p. 336). Isso mantém a qualidade da análise e impede que o pesquisador fique preso em uma circularidade, evitando que ele force a imagem para encontrar elementos que já conhece pelos textos literários.

Observa-se que o método iconológico exige a aplicação de conhecimentos interdisciplinares. Isso já era ressaltado pelo próprio Warburg na sua aula sobre o *Palazzo Schifanoia*:

Com minha tentativa de interpretação dos afrescos do Palazzo Schifanoia espero ter demonstrado que só podemos iluminar os grandes processos evolutivos se nos esforçarmos para esclarecer detalhadamente um ponto obscuro concreto, e isso, por sua vez, só é possível a partir de uma análise iconológica que não se deixa intimidar pelo controle policial das nossas fronteiras e insiste em contemplar a Antiguidade, a Idade Média e a Modernidade como épocas inter-relacionadas, investigando as obras de arte autônomas e aplicadas como documentos expressivos igualmente relevantes. (WARBURG, 2013, p. 475–476)

Essa afirmação nos leva ao segundo foco de pesquisa na perspectiva warburguiana da *Kulturwissenschaft*: os trânsitos culturais cristalizados dentro das obras de arte. Para Warburg, as obras de arte são criadas a partir não só das condições sociais e culturais de sua época, mas também a partir de elementos do passado presentes na memória social. Esses elementos

transitam dentro do espaço-tempo, ressurgindo periodicamente e, às vezes, com novos e inesperados significados. A arte vive sob o signo de Mnemosyne, a deusa grega da memória:

A palavra *Mnemosyne* [...] deve ser entendida nesse duplo sentido: como lembrete ao estudioso que ao interpretar as obras do passado atua como curador de um repositório de experiência humana, mas ao mesmo tempo como lembrete de que essa experiência é ela mesma um objeto de pesquisa, que exige de nós que usemos o material histórico para investigar como funciona a “memória social” (WIND, 1997, p. 79)

Uma das formas de analisar esses trânsitos é no exame daquilo que Warburg batizou de *pathosformeln*, ou “fórmulas de *páthos*”. Elas constituem modos de expressão humana intensa e ambivalente, observados por Warburg na arte antiga e em sua transposição e ressignificação na arte renascentista. Como aponta Gertrud Bing:

[...] a cultura pagã, em seus atos cultuais e no desenvolvimento de suas imagens, possibilitou a expressão máxima de emoções elementares. Como fórmulas e signos desses processos, essas formas pictóricas podem ser transmitidas, transformadas e, graças a tensões de natureza igual, reconduzidas a uma vida própria e agitada. (BING, 2013, p. xlii)

As origens da noção de *pathosformeln* são examinadas por Carlo Ginzburg:

Inspirando-se nas pesquisas do linguista Hermann Osthoff sobre o caráter primitivo dos superlativos, Warburg comparou as representações de determinados gestos, citáveis como fórmulas, a superlativos verbais, ou seja, “palavras primordiais da gesticulação apaixonada” (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*). Entre as características dessas “palavras primordiais”, segundo Osthoff, estava a ambivalência: um elemento que Warburg estendeu às *Pathosformeln*. Gestos de emoção extraídos da Antiguidade foram retomados na arte do Renascimento com seu significado invertido. [...] “inversão energética” (tal é a expressão utilizada por Warburg) [...]” (GINZBURG, 2014, Capítulo 1, §3⁴⁰)

Ou seja, Warburg postulou a existência de um vocabulário composto por fórmulas gestuais correspondentes a superlativos das emoções humanas, existentes em uma situação limítrofe que lhes caracteriza como intrinsecamente ambíguos. Tal caráter possibilita que a mesma *pathosformel* possa expressar emoções opostas, por meio de uma ressignificação. Esta ressignificação ocorre no trânsito espaço-temporal das *pathosformeln* de uma sociedade e época para outra, como, por exemplo, na passagem da Antiguidade Clássica para o Renascimento.

⁴⁰ Trata-se de uma versão em *ebook* na qual não há numeração por páginas. Os capítulos são divididos em parágrafos.

Acompanhar os trânsitos das *pathosformeln* era o objetivo do inacabado *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de Imagens Mnemosyne), de Warburg. Em suas pranchas, Warburg compilou e agrupou imagens que apresentavam a mesma *pathosformel*, em diferentes períodos e suportes.

A fim de aprimorar a leitura iconológica warburguiana, pode-se adotar as lições da semiologia saussuriana. Ferdinand de Saussure (1857–1913), em seu Curso de Linguística Geral (2006, originalmente publicado em 1916) procurou desvendar o funcionamento dos signos envolvidos na comunicação verbal, mas a profundidade de suas formulações permite a sua aplicação também à comunicação visual.

Segundo Saussure, o signo é o conjunto de um significante e um significado, conectados por uma relação de significação. O significante é “a parte do signo que pode ser tornar-se sensível” (TODOROV, 1998, p. 102). O significado é “a parte ausente” (TODOROV, 1998, p. 102), ou seja, a noção que o signo substitui.

O primeiro princípio enunciado por Saussure é a arbitrariedade do signo, ligada ao seu caráter convencional: “[...] todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na convenção” (SAUSSURE, 2006, p. 82). Isto é, o signo não é universal; ele é histórico e espacialmente localizado, porque é instituído por uma dada sociedade que o utiliza. Sua escolha é imotivada; ele não depende de “nenhum laço natural na realidade” (SAUSSURE, 2006, p. 83).

Como elucida Tzvetan Todorov (1939–2017), o signo só se torna sensível a partir de um processo de leitura, levado a cabo por um grupo de usuários ou leitores. Nesse sentido, é um elemento dentro de um sistema de signos utilizado por uma comunidade de leitores. Este sistema, a que se chama de código, é uma convenção social que organiza a geração de signos, possibilitando o processo de comunicação (vide ECO, 2009, p. 2).

O segundo princípio saussuriano é o do desenvolvimento do signo ao longo do tempo. Esse desenvolvimento pode ser rastreado e reconstruído e está ancorado no duplo caráter imutável e mutável do signo. Imutável, porque, como instituição arbitrária, ele é fixado na tradição, não sendo de livre alteração pelos seus usuários, uma vez que eles dependem da adoção de qualquer mudança pela comunidade envolvida. Mutável, porque sua continuidade ao longo do tempo leva “sempre a um *deslocamento da relação entre significado e significante*” (SAUSSURE, 2006, p. 89, grifos no original). Esse deslocamento pode implicar tanto a alteração do significante (forma) quanto do significado (uso).

Três outras noções próximas à do signo são as de índice, ícone e símbolo. De acordo com Francisco Marshall (2017, notas de aula), o índice gera uma conexão imediata entre um

signo e um fenômeno, por meio de uma relação de contiguidade. Isto é, ele aponta para um determinado significado. O ícone é “uma forma relevante dotada de significados determinados atribuídos historicamente de forma intencional” (MARSHALL, 2017, notas de aula). Ou seja, “um signo que se torna uma mensagem cultural” (MARSHALL, 2017, notas de aula), mensagem essa ligada diretamente à sua forma. O símbolo é “um signo alterado, utilizado por uma comunidade de leitores” (MARSHALL, 2017, notas de aula). Isto é, um signo cujo significado foi modificado por um grupo específico de leitores.

Retornando a Saussure, os signos podem ser analisados de duas formas: sincrônica ou diacrônica. A análise sincrônica se volta para o exame dos “princípios fundamentais de todo o sistema” (SAUSSURE, 2006, p. 117) em uma dada época e para a coexistência dos signos dentro dele. Na análise diacrônica, o foco é a evolução dos signos ao longo do tempo.

Todo este arcabouço teórico pode ser utilizado para desenvolver um estudo iconológico da pintura de vasos da antiga Atenas dentro de uma visão da História da Arte. Como aponta Carlo Ginzburg, o instrumental “analítico que nos foi legado por Warburg pode ser aplicado a fenômenos muito diferentes daqueles a que se destinava inicialmente.” (2014, capítulo 1, §7). De igual modo, a semiologia de Saussure pode ser empregada para aprimorar a leitura.

Destarte, o estudo da pintura de vasos áticos sob a perspectiva warburgiana da *Kulturwissenschaft* deságua na apreciação das conexões destas obras com as demais instituições da cultura ateniense, em especial a literatura, a religião, o mito, e com as outras instituições sociais. Implica a percepção de cada vaso como uma cristalização particular da visão de mundo da Atenas arcaico-clássica, a ser examinada com o uso do método iconológico. Possibilita também a pesquisa das *pathosformeln* que compunham o repertório dos pintores de vasos.

O método iconológico esmiuçado por Panofsky pode se beneficiar das noções de índice, ícone e símbolo e do instrumental da semiologia saussuriana, especialmente por meio de comparações sincrônicas e diacrônicas dos vasos sob estudo. Como destacam Claude Bérard e Jean-Louis Durand, as cenas da pintura de vasos grega são formadas por “uma combinação complexa de elementos figurativos” (BÉRARD; DURAND, 1989, p. 25) que fazem parte de um “repertório de unidades formais mínimas, o qual é comum a todos os artesãos” (BÉRARD; DURAND, 1989, p. 26). Para serem compreendidas, é preciso levar em conta que

As imagens só podem ser construídas ao colocar juntos elementos gráficos justapostos num tipo de colagem: objetos, construções como um altar ou uma coluna, vegetação como galhos ou frondes, criaturas vivas, humanas ou animais. Os gestos e as posturas dos homens conectam estes elementos, e assim organizam espacialmente a imagem. (BÉRARD; DURAND, 1989, p. 36)

Isto é, a pintura de vasos grega constitui uma linguagem artística visual formada por um conjunto de signos. O uso da semiologia saussuriana possibilita reconhecer os indicadores dos temas iconográficos e observar o modo como esses temas se relacionavam dentro da própria época e como se modificaram ao longo do tempo.

No caso específico ora em exame, o levantamento da iconografia de Atalanta nos vasos áticos suscitou questões sobre as representações de corpo feminino e de gênero. O modo como essa heroína é pintada, em variados graus de nudez e, por muitas vezes, com a musculatura definida, suscita questões sobre os padrões de gênero na sociedade ateniense e seus reflexos sobre a arte.

Chamam a atenção principalmente as mudanças na visualidade do corpo de Atalanta na transição do período arcaico para o período clássico (por exemplo, entre as cenas A/B e as cenas C/D/E/F da figura 4. Para mais detalhes, vide catálogo de imagens no Apêndice E). A presente pesquisa pretende examinar dois pontos: 1) o que parece ser uma tendência de passagem de um corpo arcaico mais atlético para um corpo clássico mais suave; e 2) a passagem de uma *pathosformel* mais agressiva para outra mais passiva. Ambas as mudanças seriam somente estilísticas? Ou será que elas evidenciam sinais de fronteiras de condição de gênero em confronto registradas nos vasos áticos?

Há um forte componente experimental nessa pesquisa, haja vista a sua atualidade temática e conceitual e a inexistência de estudos precedentes. A iconografia heroica feminina da Grécia antiga, especialmente na cerâmica ática, ainda é um tema pouco explorado pela História da Arte. Como trabalho de maior extensão sobre a figuração heroica, atualmente há apenas o livro de Karl Schefold (1992), sobre deuses e heróis, e a tese de doutorado de Elizabeth Bartlett (2015), *The Iconography of the Athenian Hero in Late Archaic Greek Vase-Painting*. Schefold analisa temas como o panteão religioso, o ciclo troiano, os argonautas e heróis como Herácles, Teseu e Aquiles. Bartlett examina as representações de Héacles, Teseu e Ájax nos vasos do final do séc. VI até o fim do séc. V A. E. C., examina os temas da iconografia individual de cada herói e, após, procura por sinais de um cânone de representação heroica (masculina) na cerâmica ática.

Sobre a iconografia do heroísmo feminino na Grécia, não foi encontrado nenhum trabalho mais aprofundado, seja no Brasil, seja em outros países. Jenifer Larson (1995) tem

um capítulo sobre a iconografia das heroínas nos relevos votivos tumulares do séc. IV A. E. C. Deborah Lyons (1996) utiliza imagens de vasos áticos em seu estudo, mas como meras ilustrações, sem tecer comentários mais detalhados sobre eles. Paulina Nólíbos (2006) examinou a questão do rapto e do estupro na Grécia, a partir das fontes literárias e imagéticas sobre Helena e Cassandra. Todavia, embora trabalhe com a iconografia dessas heroínas, Nólíbos não problematiza a questão do heroísmo feminino.

Especificamente sobre a heroína Atalanta, foram encontrados alguns poucos estudos específicos. A iconografia de Atalanta é trabalhada nos artigos de John Boardman para o *Art Institute of Chicago Museum Studies* (1983) e para o *LIMC* (1984) e por Judith Barringer (1996). Barringer também dedicou um capítulo ao envolvimento de Atalanta na caçada do Javali Calidônio em seu livro sobre a caça na Grécia antiga (2001). Ambos os autores se detêm apenas nos temas iconográficos da heroína, sem examinar a questão da representação corporal e do gênero. A recente dissertação da portuguesa Daniela Filipa dos Santos Pereira (2017) trata da recepção do mito de Atalanta na arte ocidental. Essa autora examina brevemente a iconografia da heroína na cerâmica, nos espelhos e nos afrescos greco-romanos, detendo-se mais na gravação de gemas (durante a Idade Moderna), na pintura e no cinema.

A presente pesquisa centra-se na formação e análise de um catálogo das representações corporais e das *pathosformeln* de Atalanta na iconografia vascular ática arcaico-clássica e no desenvolvimento de uma iconologia dessa heroína. As questões que a norteiam são estas:

- 1) Como se dá a construção visual da feminilidade e da virilidade na cerâmica ática entre o final do período arcaico e o final do período clássico (séculos VI – IV A. E. C.)?
- 2) Como a codificação do gênero aparece na representação do corpo e nas *pathosformeln* da heroína Atalanta nas pinturas dos vasos áticos no período supracitado e o que isso mostra sobre condição feminina da sociedade ateniense arcaico-clássica?

A primeira interrogação é uma questão de fundo e se ancora em três noções fundamentais: gênero, corpo e mundo corporal. O gênero é aqui entendido como uma construção cultural e social sobre o sexo, bem como uma prática discursiva que acarreta um processo performativo contínuo de formação de identidade (vide BUTLER, 2010). Ou seja, num processo de retroalimentação, o gênero é um discurso social formador da identidade individual, mas também é uma performance executada individualmente por cada membro do corpo social.

Do mesmo modo, o corpo é considerado como uma construção social e histórica, sobre o qual são inscritos significados culturais (vide LE GOFF; TRUONG, 2006). Esses corpos fazem parte de um mundo corporal, que é o

[...] conjunto de experiências, hábitos, práticas, campos de ação e modos de representação através dos quais os corpos vêm à existência. Compreende os modos de se mover, de comer, de morrer. Compreende como a diferença de gênero pode ser produzida por meio da performance e como a personalidade é criada de forma relacional. Compreende relações de poder, como os corpos são produzidos por meio de um nexos particular de ações que podem ser controladas ou reforçadas por outros. [...] Os mundos corporais são continuamente produzidos e reproduzidos pelas ações dos próprios corpos que eles ajudam a formar, um conjunto atuante de pessoas, coisas, representações, crenças e mais. (HARRIS; ROBB, 2015, p. 1–2)

Embora o gênero seja uma construção social, dissociado da anatomia, a qual é uma característica biológica, a presente pesquisa concentra-se na ideia de que noções sobre gênero podem ser incrustadas na representação artística do corpo.

O corpo foi um objeto privilegiado de análise no pensamento grego, uma problemática que encontrou expressão não só na filosofia e na medicina, mas também nas artes visuais. De acordo com Michael Squire, “[...] as imagens legadas a nós pela Antiguidade são descaradamente corporificadas. Deuses, conceitos, até mesmo ideias abstratas: a Antiguidade tornou tudo isso figurável em formas humanas personificadas.” (2011, p. 7).

No campo artístico, essa noção de corporificação de ideias abstratas teve reflexos concretos no modo de representação do corpo humano na arte grega antiga. Isto é, “[...] a forma física externa incorporou um ideal intelectual interno presumido. *Kalokagathía* era um modo composto de expressar essa fórmula, no qual o ser fisicamente belo (*kalós*) era inseparável do ser eticamente correto (*agathos*).” (SQUIRE, 2011, p. 8). A *kalokagathía* era o objetivo final da *paideía*, da educação grega. De acordo com Werner Jaeger:

O belo e o bom não passam de dois aspectos gêmeos de uma única realidade, que a linguagem corrente dos gregos funde numa unidade, ao designar a suprema *areté* do Homem como “ser belo e bom” (*καλοκάγαθία*). É nesse “belo” ou “bom” da *kalokagathía* apreendida em sua essência pura que temos o princípio supremo de toda vontade e conduta humanas, o último motivo que age por uma necessidade interior e que é ao mesmo tempo o fundo determinante de tudo o que sucede na natureza. (JAEGER, 2013, p. 750)

E mais do que isso, a forma do corpo humano exprime a sua natureza interior e o seu nível de pertencimento, mais alto ou mais baixo, dentro da hierarquia social. De acordo com Jean-Pierre Vernant:

Nos tempos antigos, o corpo se deixava ver não tanto como uma morfologia de um conjunto de órgãos ajustados à maneira de uma gravura anatômica ou como a figura das particularidades físicas próprias de todo mundo, ao modo de um retrato, mas sim como a aparência de um brasão que deixava transparecer, em traços emblemáticos, os múltiplos “valores” – de vida, beleza e poder – que adornam um indivíduo, dos quais é titular e com os proclama a sua *timé*⁴¹: sua dignidade e hierarquia. Para designar a nobreza de espírito, a generosidade de coração dos homens melhores, dos *aristoi*, o grego diz *kalos kágathos* sublinhando que, ao serem indissociáveis a beleza física e a superioridade, a segunda só pode ser medida a partir da primeira. [...] o corpo se reveste de uma espécie de marca heráldica onde se inscrevem e se decifra o estatuto social e pessoal de todo o ser humano: a admiração, o temor, a inveja, o respeito que inspira, a estima em que é tido, a parte de honras que lhe corresponde – para dizer tudo, seu valor, seu preço, o lugar que ocupa em uma escala de “perfeição” que se eleva até os deuses acampados em sua cimeira e aos humanos que se dividem, em diversos níveis, nos andares inferiores. (VERNANT, 1990, p. 28–29)

Esta é uma consideração especialmente relevante ao lidar com a representação do corpo heroico e do atlético⁴²: “[...] os gregos amaram a beleza como nenhum outro povo, não a limitaram apenas às imagens de seus deuses, mas a estenderam às dos heróis ou mortais que se distinguiram como atletas vitoriosos.” (TIVERIOS, 2015, p. 108–109). A representação do belo corpo, em especial do nu masculino, assinalava “qualidades viris como a coragem, a força ou a velocidade.” (TIVERIOS, 2015, p. 105). Posto de outro modo, a representação artística do corpo humano podia, e o fazia com frequência, manifestar visualmente a *areté* (virtude) de um personagem, fosse ele divino, heroico ou simplesmente humano.

A manifestação corporal e visual da natureza interior de um personagem é especialmente visível no caso de Tersites, o soldado desprezível que tenta desmobilizar as tropas gregas em Troia. No canto II da *Ilíada*, essa noção é expressa da seguinte forma:

Unicamente Tersites sem pausa a falar continuava,
pois tinha sempre o bestunto repleto de frases ineptas,
que contra os reis costumava atirar, sem propósito ou regra,
contanto que provocasse dos nobres Argivos o riso.
Era o mais feio de quantos no cerco de Troia se achavam.
Pernas em arco, arrastava um dos pés; as espáduas, recurvas,
se lhe caíam no peito e, por cima dos ombros, em ponta,
o crânio informe se erguia, onde raros cabelos flutuavam.
(HOMERO, *Ilíada*, II, v. 212–219, tradução de Carlos Alberto Nunes)

⁴¹ Honra.

⁴² O atleta vitorioso é equiparado ao herói, como se observa na poesia lírica de Píndaro e nos prêmios dados e monumentos erigidos aos vencedores.

Portanto, ao ter como pressuposto que a iconografia grega da figura humana incorpora elementos abstratos e até mesmo qualidades morais, o exame das imagens da heroína Atalanta permite perceber as noções relacionadas à virtude, à excelência e à glória em seu âmbito feminino. A figuração do corpo dessa heroína em variados graus de nudez parcial implica também a abordagem da sexualidade, do discurso social e visual sobre o corpo feminino.

A mudança progressiva na postura iconográfica de Atalanta, que vai do agressivo ao passivo (por exemplo, o contraste as cenas A/B e as cenas C/D/E da figura 4), parece estar ligada às modificações na representação corporal. Um instrumento que possibilita o exame desse problema é a categoria de *Pathosformel*, criada por Aby Warburg. A análise das *pathosformeln* permite estudar as modificações em relação à atuação da heroína Atalanta dentro da representação visual da pintura de vasos.

Para a metodologia da pesquisa, são adotadas três premissas, formuladas a partir dos estudos linguísticos e semióticos de Ferdinand de Saussure (2006) e Umberto Eco (1984):

1. Arte como uma forma de linguagem visual e âmbito de expressão de um mundo corporal;
2. Linguagem visual como código cultural produzido e compartilhado tanto pelos artistas quanto pela sociedade na qual estão inseridos;
3. Gênero como elemento inscrito no código artístico de representação corporal por meio de modificações morfológicas, que funcionam como marcadores semânticos;

Essas noções fundamentais e premissas foram utilizadas para a análise do catálogo iconográfico da heroína Atalanta e para examinar a questão principal da pesquisa, relativa às configurações de gênero nos vasos com as cenas dessa heroína. Foram combinados o método iconológico de Panofsky (1955) e a noção de *Pathosformel* de Aby Warburg. Os vasos com a iconografia de Atalanta foram analisados em quatro etapas: 1) descrição pré-iconográfica; 2) análise iconográfica; 3) análise de *pathosformel*; e 4) interpretação iconológica. Em seguida, elas foram submetidas a uma comparação sincrônica e diacrônica (SAUSSURE, 2006) entre si. Em razão dos limites desse trabalho, a análise de *pathosformel* não segue os moldes do *Atlas Mnemosyne* e se circunscreve à descrição da postura e ao seu significado dentro da cultura grega antiga.

Dessa maneira, procura-se superar o simples estudo das temáticas iconográficas, desenvolvendo uma iconologia de Atalanta, buscando os “princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY, 1991, p. 52).

Isto é, a análise dos valores simbólicos da Atenas arcaico-clássica registrados iconograficamente nas representações dessa heroína na pintura de vasos dos séculos VI–IV A. E. C.

CAPÍTULO 2 – Atalanta arcaica

Neste capítulo, trata-se da Atalanta do final do período arcaico, entre 600 e 475 A. E. C. Primeiramente, são apresentados os parâmetros de representação artística do corpo e do gênero na pintura de vasos grega, com a discussão do começo do desenho da figura humana no Período Geométrico (900–700 A. E. C.), das inovações do Período Orientalizante (700–600 A. E. C.) e das técnicas de figuras negras e vermelhas durante o período arcaico propriamente dito. Em seguida, são analisados os vasos áticos arcaicos com a iconografia da heroína Atalanta. Por fim, são expostas as constatações sobre a iconografia, as *pathosformeln*, o corpo e a iconologia arcaicas de Atalanta na pintura de vasos áticos.

2.1 A representação do corpo e do gênero na pintura de vasos arcaica

No Período Geométrico (900–700 A. E. C), a distinção de gênero das figuras humanas das pinturas de vasos não resta totalmente clara. Isso decorre da representação esquemática e geometrizada do corpo humano por meio de uma silhueta negra, sem se ater a detalhes anatômicos.

Em alguns casos, é possível que a distinção de gênero fosse sugerida por meio das vestimentas: as figuras masculinas estariam desnudas e as femininas vestidas com saias compridas. Essa é a interpretação usual dada ao friso central da Ânfora do Dipýlon (NAMA 804, figura 5). Como a figura sendo lamentada nessa cena veste uma longa saia, provavelmente seria feminina, de acordo com Anthony Snodgrass (2004, p. 39), Robin Osborne (1997, p. 507) e Christine Havelock (2018, p. 69):

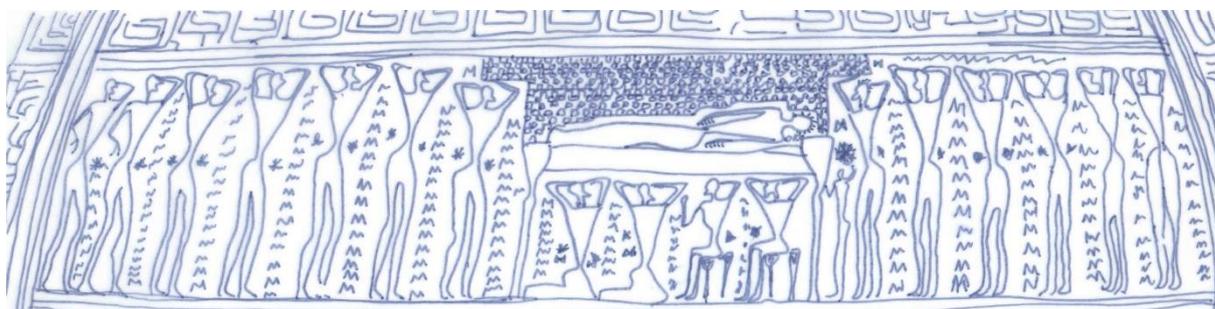


Figura 5: Friso central da Ânfora do Dipýlon
NAMA 804, ânfora geométrica, c. 760 – 750 A. E. C.
National Archaeological Museum of Athens
Desenho da autora, a partir de fotografia do *Wikimedia Commons*

Em outros exemplares, a diferenciação anatômica de gênero é sugerida pela aposição de dois pequenos traços que se projetam do peitoral da figura humana, fazendo às vezes de seios. Isso é observável na Cratera do Dipýlon (Met 14.130.14, figura 6):

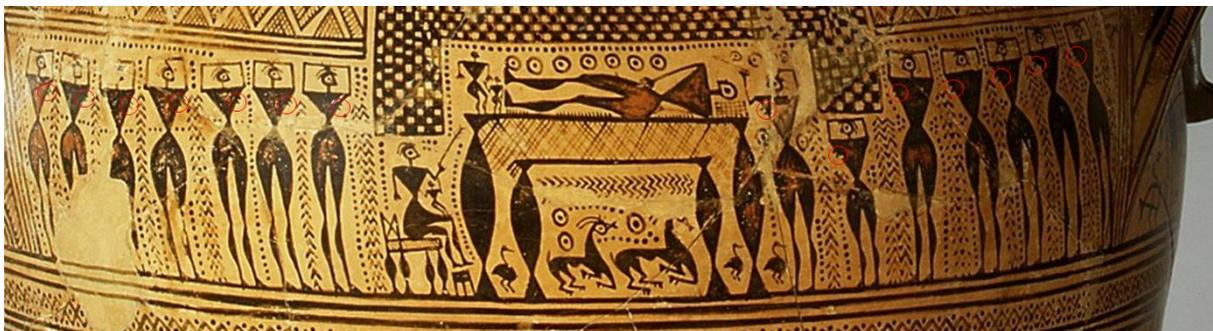


Figura 6: Friso central da Cratera do Dipýlon
Met 14.130.14, cratera geométrica, c. 750 – 735 A. E. C.

Metropolitan Museum of Art, NY

Fonte: *Wikimedia Commons*

Marcações feitas pela autora

A situação se modificou durante o Período Arcaico (800–475 A. E. C.), com a progressiva melhoria no desenho da figura humana. No século VII A. E. C., no estilo conhecido como Proto-ático, a pintura abandonou parte de seu esquematismo, dando um passo em direção a uma representação um pouco mais naturalista. Isso é visível nas obras do Pintor de Analatos, em cujos trabalhos se observa a diferenciação de gêneros anatomicamente. As figuras femininas possuem grandes seios, cintura fina e quadris largos, demarcados pelas suas longas túnicas, ao passo que as masculinas são representadas nuas, com coxas grossas, cintura fina e peito largo (figura 7):



Figura 7: Figuras femininas e masculinas, Pintor de Analatos, Louvre CA2895
lutróforo proto-ático, c. 690 A. E. C.

Musée du Louvre

A partir da fotografia de Marie Lan-Nguyen no *Wikimedia Commons*

O desenho em silhueta passou a dividir espaço com aquele feito com contornos, que permite a inserção de mais detalhes. No trabalho supracitado do Pintor de Analatos, as duas técnicas são utilizadas em conjunto: as figuras femininas possuem o corpo desenhado com contornos e as masculinas têm o corpo em silhueta e a cabeça desenhada com contornos. Importante também notar as distorções na representação do corpo: a cabeça de perfil com o olho frontal, os ombros e o peito frontais e braços e pernas de perfil (com exceção da figura masculina central, cujos braços estão flexionados para tocar o *aulos*⁴³). Ambos os elementos são resultantes de influência oriental.

Durante o chamado Período Orientalizante (séculos VIII–VII A. E. C.), ao final do período de retrocesso cultural e isolamento conhecido como Idade das Trevas (séculos XII–VIII A. E. C.)⁴⁴, a Grécia voltou a expandir a sua atuação ao longo do Mediterrâneo, com a fundação dos entrepostos comerciais em Náucratis, no Delta do Nilo, e em Al Mina, no foz do Rio Orontes, na Síria (mapa 1). As interações comerciais daí decorrentes propiciaram a aquisição de objetos com motivos e técnicas artísticas inexistentes na Grécia, tais como esculturas em marfim, selos cilíndricos e trabalhos em bronze, prata e ouro com decoração figurativa (BURKERT, 1992, 15–16). Como destaca Walter Burkert:

Para a Grécia, o comércio com o Oriente nunca parou completamente. Há peças individuais importadas nos séculos X e IX; seus números aumentam significativamente no século VIII e ainda mais na primeira metade do VII. [...] Quase cem selos sírio-cilícios foram encontrados em Pithekoussai-Ischia; ornamentos em formato de amuleto de estilos sírio e egípcio aparecem em túmulos de Lefkandi [...] Selos cilíndricos, a forma de selo típica da Mesopotâmia, foram descobertos em Olímpia e Delos. A evidência metalúrgica é mais impressionante. Vasilhas fenícias de bronze e prata foram largamente comercializadas como objetos especialmente caros. Além do Chipre, elas foram encontradas em Atenas, Olímpia, Delfos, no sul da Itália, Praeneste e na Etrúria. (BURKERT, 1992, p. 15–16)

⁴³ *Aulos* era uma flauta dupla.

⁴⁴ Ao final do século XIII A. E. C., toda a bacia do Mediterrâneo sofreu um processo de colapso civilizacional e desorganização social, com a destruição de muitas cidades, que atingiu lugares como o Egito, o Levante e a Grécia. Esse fenômeno é conhecido como Colapso da Idade do Bronze e as suas causas ainda são motivo de controvérsia. O período que se seguiu foi denominado Idade da Trevas da Grécia (séculos XII – VIII A. E. C.) devido à grande perda de conhecimentos, como a escrita e a arte figurativa (que eram dominados pelos povos minoico e micênico, habitantes, respectivamente, de Creta e da Grécia Continental) e ao retrocesso cultural daí decorrente.

decoreção figurada e floral, bem diferentes do Geométrico mas não estranhos ao passado grego da Idade do Bronze” (1998, p. 83).

Para a pintura de vasos grega, a influência orientalizante chegou em um momento de exaustão do estilo geométrico, propício a inovações (COOK, 2013, p. 41). Isso levou à introdução de novos motivos artísticos, como, por exemplo, os frisos com animais e flores, os temas da Mestra dos Animais (*potnia theron*) e da caçada ao leão. Também acarretou a adoção de novas técnicas, como o já supracitado desenho de contornos e a inserção de detalhes por incisão.

Como a pintura de vasos é uma arte tipicamente grega nesse período, “na Grécia, os padrões e figuras orientalizantes tiveram de ser traduzidos pelo oleiro/pintor em um meio diferente” (BOARDMAN, 1998, p. 83), selecionando e adaptando o que era compatível com as suas necessidades (COOK, 2013, p. 41). A reação às influências orientais foi diversa ao longo do território grego: “As cerâmicas gregas não responderam à arte orientalizante da mesma forma, ao contrário, poucas parecem ter respondido a ela diretamente – principalmente Corinto, a Grécia Oriental [...], Creta e, em grau menor, Atenas” (COOK, 2013, p. 84).

O resultado foi o surgimento de um estilo cerâmico orientalizante no final do século VIII A. E. C., caracterizado principalmente pelos frisos de animais e monstros e pelos elementos florais, com expoente em Corinto e reflexos no estilo proto-ático. Os impulsos orientais parecem ter sido absorvidos em Atenas principalmente via Creta (MARKOE, 1996, p. 57) e Corinto (WILLIAMS, 1991, p. 284).

No conjunto, as inovações decorrentes da influência orientalizante possibilitaram um avanço no desenho do corpo humano, com o abandono do esquematismo geométrico e o início da busca de um naturalismo na representação. De acordo com Dyfri Williams:

Uma vez que o extenso influxo de influências orientais efetivamente acabou com a abordagem severamente conceitual da decoreção de vasos no final do século VIII A. E. C., o caminho ficou aberto para muitos desenvolvimentos novos, o que incluía novas abordagens para o desenho da figura humana. (WILLIAMS, 1991, p. 284)

Porém, como salienta John Boardman, “as figuras são mais cheias e mais naturalistas do que no Geométrico, mas não foram muito afetadas pela observação próxima de formas vivas.” (1998, op. 84). Ou seja, trata-se de uma transformação lenta e gradual.

Um primeiro elemento seria a distorção na representação corporal visível na postura das figuras humanas (vide figura 7, *supra*), em virtude da ausência da noção de perspectiva mimética linear. Em seu lugar é utilizada uma aspectiva (BRUNNER-TRAUT, 1974) ou uma

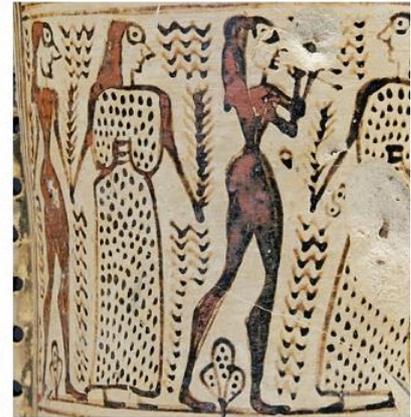
visão artística conceitual, a qual “apresenta o corpo humano de acordo com o seguinte sistema, a cabeça aparece em seu aspecto mais claro, de perfil, mas o olho é visto frontalmente – a visão mais clara dessa parte. Os ombros e o peito são apresentados frontalmente, enquanto as pernas e os pés aparecem de perfil” (AKURGAL, 1966, p. 83). Este é um traço comum à arte egípcia e mesopotâmica, presente também na pintura de vasos grega orientalizante. Na figura 8, são comparadas as artes egípcia, assíria e grega:



Parede da Tumba de Amenemhet e sua esposa Hemet, XII Dinastia, Egito
Art Institute of Chicago
Fonte: Wikimedia Commons



Detalhe de relevo de Tiglath-Pileser III, c. 745 – 727 A. E. C., Nimrud, Assíria
Detroit Art Institute
Fonte: site do museu



Detalhe de Louvre CA 2985, lutróforo proto-ático, c. 690 A. E. C.
Musée du Louvre
Fonte: © Marie Lan-Nguyen/Wikimedia Commons

Figura 8: comparação entre a arte egípcia, assíria e grega

Um segundo elemento trazido pela influência orientalizante é a posição de detalhes anatômicos, permitida pelas novas técnicas. Como ressalta John Boardman: “Figuras humanas e de animais representadas com incisões ou em baixo relevo na metalurgia e nos marfins do Oriente Próximo encorajaram mais o desenho com contornos na Grécia, com detalhes lineares pintados indicando características, músculos, costelas e flores.” (1998, p. 83–84).

Isso possibilitou o surgimento da técnica de figuras negras em Corinto, no começo do século VII A. E. C. Nessa técnica, a figura é pintada como uma silhueta negra, com a adição dos detalhes por incisão. Em Atenas, os artistas começaram a usar a técnica de figuras negras por volta de 630 A. E. C. (BOARDMAN, 1997a, p. 9).

A importância da técnica de figuras negras para a evolução da representação do corpo humano na Grécia reside na possibilidade de definição dos músculos, até então ausente na pintura de vasos. O desenho dos músculos por meio da incisão de linhas já aparecia na arte assíria. Ekrem Akurgal destaca que os relevos do período neo-assírio clássico (911–745 A. E. C.) eram caracterizados pelos contornos lineares e pelo modo como “a maioria das partes do corpo são ressaltadas por linhas internas e estilizações.” (1966, p. 30). A musculatura do antebraço é estilizada em formato de clava, sucedida pelo modelo como linhas em formato de

leque (AKURGAL, 1966, p. 30). A da perna traz o joelho marcado como três rolos sobrepostos, sucedido por dois rolos separados por uma gota, ambos com a delineação dos músculos da panturrilha e da coxa (AKURGAL, 1966, p. 40). Os estilos neo-assírios de esquematização da musculatura podem ser observados nas figuras 9 e 10:

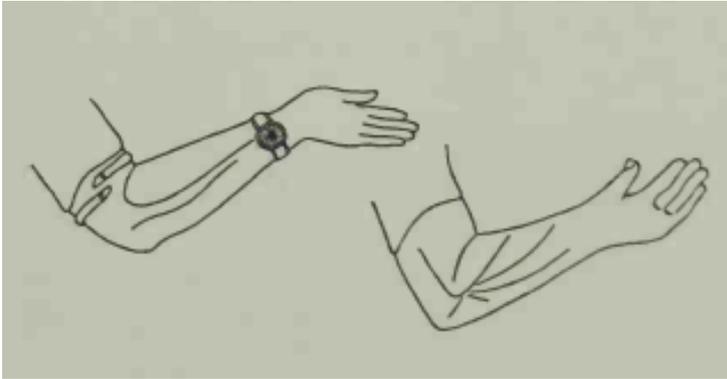


Figura 9: estilos neoassírios de representação da musculatura do antebraço (esq: estilização em clava; dir: estilização em leque)
Fonte: AKURGAL, 1996, p. 31

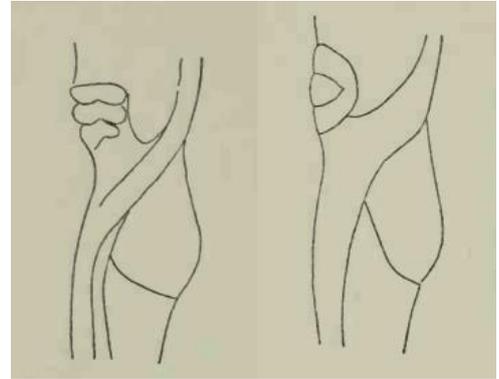


Figura 10: estilos neoassírios de representação da musculatura da perna
Fonte: AKURGAL, 1996, p. 42

Na pintura de vasos de figuras negras, a musculatura passou a ser representada com maior detalhe ao final do século VI A. E. C. Mesmo assim, “Os pintores de vasos de figuras negras delineam poucas características anatômicas, as quais eles sugerem mais em padrões decorativos do que formas acuradas” (TSINGARIDA, 1997, p. 170). Em relação aos braços e às pernas, é possível notar semelhanças com os padrões representacionais neo-assírios (figuras 11 e 12):



Figura 11: gênio alado
Relevo do Palácio Ashurnasipal II, em Nimrud
Staatliches Museum Agyptischer Kunst
Fonte: *Wikimedia Commons*



Figura 12: Detalhe de Met 06.1021.61
Oinochoe de figuras negras, séc. VI A. E. C.
Metropolitan Museum of Art, NY
Fonte: site do museu

O Período Orientalizante (séculos VIII–VII A. E. C.) coincide com a época de maior expansão do Império Neo-assírio. Com efeito, ele havia se estendido por toda a região do Crescente Fértil, chegando inclusive a dominar o Egito (mapa 2). Nesse quadro, mostra-se provável a difusão de sua influência artística pela área do Mediterrâneo Oriental, chegando à Grécia via Síria, especialmente com a colônia grega de Al Mina nessa região. Tal influência é admitida para o caso da representação da figura do leão na pintura de vasos grega (MARKOE, 1966, p. 47). Logo, é plausível que o mesmo tenha ocorrido em relação à figura humana.



Mapa 2: Império Assírio
Fonte: *Wikimedia Commons*

A demarcação dos músculos continuou após o surgimento da técnica de figuras vermelhas, ao final do século VI A. E. C. Em razão da exaustão das possibilidades artísticas da técnica de figuras negras devido à rigidez inerente ao desenho com incisões, os pintores atenienses desenvolveram a nova técnica. Ela consistia na aplicação de um raciocínio inverso: ao invés de pintar a figura de negro, o fundo passou a ser todo pintado, reservando-se o espaço para o desenho, o qual era feito com contornos e linhas pintadas.

Quanto à diferenciação anatômica sexual na pintura de vasos do período arcaico, a maior parte dos estudos se atém à figura masculina. Athena Tsingarida destaca os detalhes relacionados à musculatura masculina nos vasos de figuras negras:

O peito masculino é comumente indicado por um ‘U’ achatado e arredondado e a musculatura do estômago é marcada de forma rápida e irregular, frequentemente com pequenos traços paralelos. Arcos e curvas incisivos são algumas vezes adicionados nos membros superiores e inferiores. Um ou dois arcos no braço indicam o bíceps e o tríceps e uma única curva no antebraço o *brachioradialis*; um arco na coxa indica o *vastus medialis* ou *lateralis*, uma curva no joelho a patela e um arco na parte de baixo da perna a panturrilha. (TSINGARIDA, 1997, p. 171)

O exemplo de tal conformação da musculatura masculina em um vaso de figuras negras está na cena de corrida da figura 13:



Figura 13: detalhe de Met 14.130.12
 Ânfora panatenaica de figuras negras, c. 530 A. E. C.
 Pintor de Eufileto
 Metropolitan Museum of Art, NY
 Fonte: site do museu

No caso dos vasos de figuras vermelhas, nos mais antigos “os músculos são raros ou desenhados em padrões similares àqueles vistos nas figuras negras; e em alguns vasos

bilíngues⁴⁶, o corpo no lado de figuras negras pode exibir mais detalhes anatômicos que aqueles no de figuras vermelhas” (TSINGARIDA, 1997, p. 173).

Esses padrões podem ser observados nas figuras 14 e 15:



Figura 14: detalhe do lado A de Munich 2301
Ânfora bilíngue, c. 520–510 A. E. C.

Staatliche Antikensammlungen München

Fonte: The Yorck Project (2002)/ *Wikimedia Commons*



Figura 15: detalhe do lado B de Munich 2301
Ânfora bilíngue, c. 520–510 A. E. C.

Staatliche Antikensammlungen München

Fonte: The Yorck Project (2002)/ *Wikimedia Commons*

Em geral, com o aprimoramento técnico, os vasos de figuras vermelhas exibem os seguintes padrões para a musculatura masculina:

No torso masculino, as divisões abdominais podem ser sugeridas com ovais encerrados em uma linha circular que forma os limites laterais do estômago. Nessa representação, o volume semicircular do arco torácico e a forte linha vertical que divide o estômago ao meio (*linea alba*) são frequentemente omitidos; [...] Membros superiores e inferiores podem ter a sua anatomia desenhada em padrões convencionais semelhantes àqueles vistos nas figuras negras. (TSINGARIDA, 1997, p. 173–174)

Os músculos tornaram-se cada mais aparentes, feitos com o uso de linhas desenhadas. São utilizados basicamente dois tipos de linhas: as linhas diluídas e as linhas de relevo. As do primeiro tipo são mais grossas e deixam um relevo na superfície do vaso, sendo usadas tanto para detalhes interiores como para reforço de contornos, enquanto as do segundo tipo são mais finas, variam entre tons de negro e marrom e são utilizadas apenas para detalhes internos (ROBERTSON, 1991, p. 126).

⁴⁶ Os vasos bilíngues são aqueles que apresentam o uso conjunto das técnicas de figuras negras e vermelhas (uma de cada lado do vaso). Surgiram na época de criação da técnica de figuras vermelhas.

Dyfri Williams explica a manufatura desse tipo de detalhe anatômico na pintura de vasos:

As linhas de relevo são usadas para marcar contornos e grandes formas internas; as linhas de verniz diluído marcam outros planos e padrões musculares. [...] Clavículas, peitorais e omoplatas, coluna e quadris e a linha imaginária que vai do umbigo até a virilha são todas normalmente feitas com linhas de relevo. A agora constante quádrupla divisão dos músculos do estômago e os músculos das pernas e braços são regularmente feitos com linhas de verniz diluído. (WILLIAMS, 1991, p. 289)

Esse uso específico das linhas na representação corporal pode ser observado na figura 16:



Figura 16: detalhe do lado A de London 1850,0302.2
Taça de figuras vermelhas, c. 490–480 A. E. C.
British Museum

Fonte: © Marie Lan-Nguyen./ *Wikimedia Commons*

Em relação à conformação do corpo, os principais elementos foram levantados por Kenneth Dover:

[...] consideração da história da forma, pose e movimento humanos na pintura de vasos. Até meados do século V, os mais notáveis e consistentes ingredientes da figura masculina “aprovada” são: ombros largos, um peito profundo, grandes músculos peitorais, grandes músculos sobre os quadris, uma cintura delgada, glúteos salientes e coxas e panturrilhas fortes. (DOVER, 1989, p. 70)

Os pintores de vasos do período arcaico observaram de forma consistente esses padrões para o corpo masculino. Uma exceção é a representação de boxeadores e

pancraciastas, os quais, como lutadores, tendem a ser representados com corpos mais robustos na área abdominal.

Quando se trata da representação do corpo feminino, os trabalhos se tornam mais escassos. Andrew Stewart, em *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece* (1997), ao tratar da representação feminina na arte grega, aborda largamente as construções ideológicas e sociais relacionadas às mulheres, mas faz uma análise demasiado perfunctória da pintura de vasos e não se detém na questão da conformação corporal. De forma similar, Dyfri Williams anuncia “eu vou me ater neste artigo ao nu masculino e não incluirei o feminino” (WILLIAMS, 1991, p. 285), no começo de seu artigo sobre “O desenho da figura humana em vasos arcaicos de figuras vermelhas”. Segundo Williams, isso se deveria ao fato de que os pintores de vasos não teriam demonstrado muito interesse artístico no nu feminino.

Em regra, na pintura da cerâmica grega, a mulher é representada vestida. É nesse contexto que Athena Tsingarida afirmou que a anatomia feminina na pintura de vasos com a técnica de figuras negras obedece a “padrões similares àqueles vistos nos homens, os quais estão limitados aos membros superiores e inferiores, pois as mulheres estão geralmente vestidas e a anatomia do resto do corpo está escondida” (1997, p. 171–172).

Para observar o corpo feminino, é preciso examinar a figura nua. Assim, fez-se uma pesquisa no *Beazley Archive Pottery Database* com os critérios “fabricação ateniense” (*Fabric: Athenian*), decoração com “mulher” ou “mulheres” e “nua” e período entre “625–575” ou “575–525” ou “600–550” ou “550–500” ou “525–475”. A base de dados apontou 195 vasos que correspondiam a esses critérios, dos quais 119 continham imagens (ver Apêndice C). Dentre essas 119 imagens, 4 correspondem ao período entre 600–550, 14 ao período entre 575–525, 21 ao período entre 550–500, 1 do período de 550–475, 1 é datada de 500, 69 do período entre 525–475, 1 do período entre 500–475 e 8 sem datação. Quanto ao tipo de técnica empregada, 54 vasos são figuras negras, 64 de figuras vermelhas e 1 é bilíngue.

Ao examinar esses resultados, observa-se que o nu feminino é desviante. Consequentemente, ele aparece em contextos específicos. Os resultados se coadunam com a enumeração dos tipos de cenas feita por Robert Sutton Jr.: “mulheres nuas aparecem em muitos contextos nos vasos arcaicos e do começo do período clássico, incluindo sexo, o *komos* (celebração), o simpósio e violentos estupros mitológicos como o de Cassandra” (2009, p. 61) e “Apenas no tema do banho o corpo feminino se torna o foco principal” (2009, p. 61). Esses tipos de cenas remontam ao século VI A. E. C. e florescem durante o século V A. E. C.

A análise detalhada de todos esses 119 vasos foge ao escopo deste trabalho. Eles foram utilizados apenas para observar, em linhas gerais, a representação corporal feminina no período arcaico.

Em primeiro lugar, constata-se que a representação varia muito de um pintor para o outro. Mesmo assim, é possível chegar a algumas conclusões gerais. Nos vasos mais antigos, normalmente não há uma diferenciação anatômica entre as figuras femininas e as masculinas.

Um exemplo é Getty 77.AE.54 (figura 17):



Figura 17: Getty 77.AE.54
Taça de figuras negras, c. 550–500 A. E. C.
J. Paul Getty Museum
Fonte: *Getty Open Content Program*

Na cena acima, a diferenciação de gênero entre as figuras é dada basicamente pelo uso de cores distintas para homens e mulheres, bem como pelos cabelos longos das figuras femininas.

Durante o Período Geométrico e no começo do Período Arcaico, no início da técnica de figuras negras, a distinção de gênero por meio do uso de cor ainda não era utilizada: as figuras humanas eram representadas apenas com o uso da cor negra, com raras exceções (por exemplo, Odisseu, na Ânfora de Elêusis, Eleusis 2630). Em consequência, o gênero das figuras permanece muitas vezes incerto. Às vezes, ele é discernível por meio da oposição de nudez e vestimenta, na qual a figura nua tende a ser masculina e a vestida feminina

(OSBORNE, 1997, p. 507; SNODGRASS, 2004, p. 39). Outros índices de distinção são o comprimento dos cabelos e a presença ou ausência de barba (LEE, 2015, p. 72 e 76).

De acordo com Mary Ann Eaverly, no Período Orientalizante, os pintores de vasos que seguiam a técnica de figuras negras adotaram “a prática egípcia da diferenciação de cor escuro/claro masculino/feminino” (2012, *online*). Essa convenção já havia sido posta em prática pelas civilizações minoica de Creta e micênica da Grécia continental durante a Idade do Bronze em pinturas murais, também sob influência egípcia. No período arcaico, ela é retomada na pintura de vasos, inicialmente em Corinto e depois no resto da Grécia (EAVERLY, 2012, *online*).

Segundo Eaverly, a adoção da cor clara para significar o gênero feminino na pintura de vasos grega pode estar ligada à sua compatibilidade com a ideologia grega de que “o papel da mulher era **o da casa** [...] Branco para a carne feminina sugere a palidez do interior. Negro sugere o mundo exterior da ação (guerra, política, etc).” (2012, *online*, grifos no original). Essa técnica bicolor, então, refletiria uma concepção sócio-ideológica sobre os papéis de gênero na sociedade grega.

Porém, além disso, é possível aduzir uma razão de natureza mais prática. Num período em que a distinção anatômica entre os gêneros na arte grega era rudimentar, um sistema bicolor de diferenciação seria extremamente útil para eliminar as ambiguidades que a habilidade do desenhista ainda não era capaz de sanar.

Os vasos das figuras 18 e 19 datam da mesma década, 540 A. E. C. Apenas no exemplar da figura 19 a diferenciação entre as figuras humanas em gêneros masculino e feminino por adoção do contraste de cores já ocorreu. O artista que pintou o vaso da figura 18 optou por não usar essa distinção.



Figura 18: Met 06.1021.63
Olpe de figuras negras, c. 540 A. E. C.
Metropolitan Museum of Art, NY
Fonte: site do museu



Figura 19: Met 17.230.14
Ânfora de figuras negras, c. 540 A. E. C.
Metropolitan Museum of Art, NY
Fonte: site do museu

O uso da distinção bicolor entre os gêneros é adotado de forma mais reiterada apenas ao final do século VI A. E. C.

As similitudes entre as imagens pintadas masculinas e femininas do começo do período arcaico pode ser explicada por meio da aplicação da noção de *schemata*, proposta por Ernst Gombrich. Segundo Gombrich (2012b), o artista não produz a sua obra de forma totalmente livre, a partir do nada: ele é condicionado por esquemas mentais pré-concebidos existentes em sua cultura e ligados ao conceito que se quer representar, tendo de adaptá-los à função a ser desempenhada.

No caso em estudo, na falta de um esquema de representação feminina, os artistas gregos do começo do período arcaico teriam adotado um que lhes era mais familiar, qual seja, o do corpo masculino, e o adaptado como figura feminil. Para tanto, teriam sido adicionados os caracteres sexuais femininos e as vestimentas típicas das mulheres. Ao ter de retratar o corpo feminino nu, verifica-se que o único esquema disponível aos pintores continuava sendo o masculino, resultando, muitas vezes, em uma figura feminina com corpo viril em contextos nos quais essa virilidade não possui um significado em si mesmo, sendo apenas uma questão de habilidade técnica.

As palavras de Gombrich sobre a criação de retratos podem ilustrar essa situação:

Eles não dispunham dos esquemas relevantes; seus pontos de partida eram distantes demais do motivo, e seus estilos eram muito rígidos para permitir ajustes suficientemente maleáveis. Afinal, tanta certeza emerge de um estudo da arte de retratar: não se pode criar uma imagem fiel baseando-se no nada. Você deve ao menos ter aprendido o artifício de outras figuras que tenha visto. (GOMBRICH, 2012b, p. 105)

A modificação do esquema ocorre de forma lenta e gradual, à medida que o tema representado vai se tornando costumeiro para os artistas daquela tradição. Em consequência, torna-se possível a experimentação, com a alteração de características daquele tema pelo artista. Tais alterações podem se dar em razão de observações empíricas.

Ao longo do século VI A. E. C., observa-se que o corpo feminino vai se tornando diferente do masculino na pintura de vasos. O principal índice dessa diferenciação é a definição dos músculos no interior do corpo, a qual tende a estar presente nos homens e ausente (ou menos enfática) nas mulheres.

Um exemplo está na ânfora Munich 1562 (figura 20):



Figura 20: Munich 1562
 Ânfora de figuras negras, c. 520 A. E. C.
 Staatliche Antikensammlung München
 Fonte: *Wikimedia Commons*

Em relação à representação anatômica do corpo feminino, durante o século VI A. E. C. criou-se o seguinte padrão:

Até a virada do século, as figuras femininas têm quadris estreitos com um torso de formato triangular, no qual as interdigitações do flanco e as divisões abdominais são às vezes adicionadas. A representação dos seios continua um desafio: quando o torso é mostrado em vista frontal, eles são mostrados de perfil, apontando em direções opostas sobre o contorno e o espaço deixado entre eles é anormalmente largo. (TSINGARIDA, 1997, p. 179–180)

Esse padrão da representação anatômica feminina nua pode ser observado na figura 21:



Figura 21: Munich 2017A
Taça de figuras negras, c. 550 A. E. C.
Staatliche Antikensammlung München
Fonte: *Wikimedia Commons*

A dificuldade na representação dos seios é repetidamente apontada como evidência de que o corpo feminino nu da pintura de vasos arcaica seria “claramente masculinizado” (CUCHET, 1998, p. 80).

Entretanto, é sob esse prisma de experimentação e de adaptação de esquemas representativos que devem ser encaradas as afirmações tanto de Violaine Cuchet, sobre os problemas de desenho dos seios, quanto de Kenneth Dover, sobre a existência de corpos femininos com alguma característica masculina nos vasos arcaicos:

Ao retratar a figura feminina o pintor algumas vezes observa as diferenças de configuração do quadril, abdômen e virilha que são determinados pela diferença entre a pele masculina e a feminina. [...] Em muitas ocasiões, contudo, corpos masculinos e femininos são distinguíveis apenas pela presença ou ausência dos seios e dos genitais externos; [...] ombros muito largos e peitos profundos são conspícuos [...] mulheres podem ser representadas como tendo a caracteristicamente masculina protuberância de músculos acima dos ossos do quadril [...] (DOVER, 1989, p. 70)

A questão da dificuldade no desenho dos seios parece ser eminentemente técnica. Em primeiro lugar, verifica-se a ausência de um modelo de representação da figura feminina

pintada nua, seja na arte grega, seja nas suas duas principais influências orientais, a egípcia e a mesopotâmica. Em segundo lugar, parece ser algo inerente ao suporte bidimensional.

Na pintura egípcia, a regra é que a figura feminina seja representada vestida. A nudez feminina é restrita a contextos específicos, tais como trabalhadoras braçais, musicistas, acrobatas e dançarinas, cenas de lamentação, cenas de trabalho de parto ou cenas eróticas. Vestida ou nua, a figura feminina era representada de perfil, com um corpo “esbelto e de cintura alta, com glúteos que se espalham verticalmente entre a cintura e as coxas” (ROBINS, 2015, p. 132), “com um seio, ou pelo menos um mamilo, no limite frontal de seu peito” (PECK, 2015, p. 363).

Na arte mesopotâmica, desde tempos pré-históricos, a figura feminina nua é encontrada em relevos, estatuetas e placas que representam deusas, em visão frontal, com os seios à mostra (ASHER-GREVE; SWEENEY, 2006, p. 126–127). Mulheres nuas aparecem em objetos cotidianos, como cabos de espelho, alfinetes e fivelas e selos cilíndricos. Há também cenas eróticas em placas de terracota. A ênfase é posta nos caracteres sexuais femininos, os seios e a vulva, frequentemente com dimensões exageradas e com gestos que atraem a atenção do espectador para aqueles pontos (BAHRANI, 2001, p. 94).

Contudo, “Esta construção da feminilidade como o sedutor objeto do desejo é peculiar à cultura da antiga Mesopotâmia e nunca foi aceito pelos gregos, embora a iconografia dos nus do Oriente Próximo tenha sido copiada diretamente para as figuras gregas” (BAHRANI, 2001, p. 94). Esse paradigma mesopotâmico foi rejeitado pelos gregos durante a maior parte do período arcaico e pode ter começado a exercer influência na virada do século VI para o V A. E. C., nos vasos com cenas de banho e, mais tardiamente, na Afrodite de Praxíteles, no século IV A. E. C.

Até então, parece que o modelo pictórico egípcio teve uma influência maior. Enquanto as primeiras representações femininas nuas em vasos de figuras negras podem até mesmo não possuir seios, as posteriores, como já dito, os trazem representados de perfil, mesmo que o resto do corpo esteja desenhado frontalmente. Este padrão pode ser observado nas figuras 22 e 23.



Figura 22: pintura de Lady Tjepu
Afresco egípcio, c. 1390 – 1352 A. E. C.
Brooklyn Museum 65.197
Fonte: © Keith Schengili-Roberts/Wikimedia Commons



Figura 23: Getty 81.AE.128
Taça de figuras vermelhas, c. 525–475 A. E. C.
J. Paul Getty Museum
Fonte: Getty Open Content Program

Ademais, tal dificuldade de representação parece ser inerente ao suporte bidimensional da pintura. De fato, nas obras de arte tridimensionais, notadamente estátuas e estatuetas, a figura feminina em frontalidade tem os seios na posição correta, tanto nos exemplares egípcios quanto nos gregos (figuras 24 e 25).

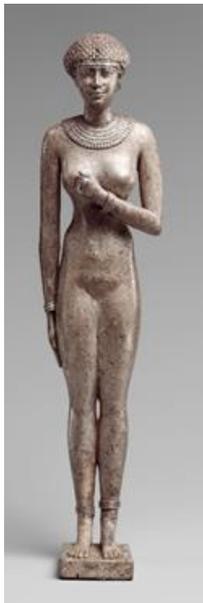


Figura 24: estatueta feminina
Estatueta de prata, altura: 23,8cm, c. 610 – 595 A. E. C.
Metropolitan Museum of Art, NY
Fonte: site do museu



Figura 25: Peplos Kore, Acr. 679
Estátua de mármore, altura: 1,20m, c. 530 A. E. C.
Museu da Acrópole de Atenas
Desenho a partir da foto Marsyas/Wikimedia Commons

No último quartel do século VI e no início do século V A. E. C., houve um avanço na representação naturalística do corpo feminino na pintura de vasos. Os artistas do grupo dos Pioneiros, experimentando com a nova técnica das figuras vermelhas, pintaram mulheres nuas em uma grande variedade de cenas eróticas, mas também em cenas mais corriqueiras, como, por exemplo, “amarrando as suas sandálias, tocando música e bebendo vinho” (COHEN, 1993, p. 41).

Desse período vêm a maior parte dos exemplares registrados na pesquisa que ora se fez sobre o nu feminino arcaico no *Beazley Archive Pottery Database*: 71 dos 119 resultados. O exame desses vasos mostra que os pintores ainda estão experimentando com a configuração o corpo feminino, alguns com mais êxito do que outros. No geral, constata-se que houve uma gradual melhoria em relação à representação da anatomia feminina, de modo que “No começo do século V A. E. C., o contorno esbelto do corpo feminino é sugerido e sua anatomia é representada com acurácia: os seios são corretamente distanciados um do outro e detalhes anatômicos, como os mamilos, são convincentemente desenhados” (TSINGARIDA, 1997, p. 180).

Na figura 26 observam-se os novos padrões de representação do corpo feminino, inclusive com o correto posicionamento dos seios, bem como a sua diferenciação em relação ao corpo masculino:



Figura 26: Würzburg 530
Hídria de figuras vermelhas, c. 525–475 A. E. C.
Martin von Wagner Museum
Fonte: *Wikimedia Commons*

É possível que a melhoria no desenho da figura feminina tenha decorrido da observação de modelos vivos. Nesse sentido, Plínio, o Velho, conta que o pintor ateniense

Zêuxis trabalhou com várias modelos nuas para preparar uma pintura para o Templo de Juno Lacínia, em Agrigento:

E ainda, tão escrupulosamente cuidadoso ele era que, em uma ocasião, quando ele estava prestes a executar uma pintura para o povo de Agrigento, para ser consagrada no Templo de Juno Lacínia, ele fez as jovens donzelas do lugar ficarem nuas para ser examinadas e escolheu cinco delas, a fim de adotar em sua pintura os pontos mais memoráveis de cada uma delas. (PLÍNIO, O VELHO, *História Natural*, 35.36⁴⁷)

É verdade que Zêuxis trabalhava com a pintura de quadros. Mas Beth Cohen sugere que os pintores de vasos se utilizaram de expediente semelhante:

[...] foi especificamente na pintura de vasos arcaicos de figuras vermelhas que a representação de prostitutas e outras figuras que existiam fora das restrições da sociedade educada permitiram a primeira investigação consistente do nu feminino na arte grega. [...] Considerando que os homens geralmente não se casavam até por volta dos trinta anos de idade, as prostitutas podem ter proporcionado a esses jovens artesãos a sua melhor oportunidade para ver mulheres nuas. (COHEN, 1991, p. 40–41)

Importa lembrar que a afirmação de Beth Cohen de que as representações de mulheres nuas se refiram a prostitutas é característica da historiografia dos anos 1980–1990. Tradicionalmente, todas as cenas envolvendo nudez e/ou atividade sexual e/ou associação entre homens e mulheres eram quase que automaticamente denominadas como representação de *hetairai* (cortesãs de luxo) ou de prostitutas. Atualmente, isso está sendo revisto, uma vez que, em muitas das cenas, não há elementos a indicar o estatuto social da mulher retratada. Nas palavras de Sian Lewis: “assim como na realidade não havia um método para distinguir uma prostituta de qualquer outra mulher apenas olhando, também não há nenhum modo imediato de adivinhar o estatuto de uma mulher na cerâmica” (2005, p. 111).

Por fim, há a questão do corpo feminino atlético. Em alguns vasos áticos, as mulheres representadas possuem um corpo feminino, mas não tão esbelto, indicativo da realização de práticas esportivas.

⁴⁷ Versão feita pela autora a partir do texto em inglês disponível no *Perseus Project*.

Um exemplo é o da figura 27:



Figura 27: Bari 4979
Cratera de figuras vermelhas, c. 490 A. E. C.
Museo Archeologico Provinciale di Bari
Desenho a partir de BÉRARD, 1989, p. 94.

Embora as fontes literárias quase silenciem sobre a atividade esportiva das atenienses, a iconografia da cerâmica ática traz diversos indícios sobre o envolvimento das mulheres em atividades atléticas. As modalidades, entretanto, são diferentes daquelas desenvolvidas pelos homens. Por exemplo, Hélène Guiraud salienta a existência de cerca de uma dezena de vasos com cenas de dança pírrica⁴⁸, em torno de 80 vasos com representações de mulheres correndo ou jogando e uma ânfora com cena de natação (2006, p. 5, nota 9). Há também algumas cenas de mulheres brincando ou jogando com bolas (SPEARS, 1984).

Um dos principais exemplos são os fragmentos cerâmicos encontrados nas escavações do santuário da deusa Ártemis em Brauron, na Ática. Nesses fragmentos, há cenas de mulheres de diversas idades correndo, algumas delas nuas. Essas cenas de corrida podem se dever a uma performance ritual de perseguição, ligada ao cerimonial do urso (*arkteía*), realizado nesse templo. Tratava-se de um ritual de iniciação feminina, marcando a transição para a vida adulta.

A conexão dessas cenas com o universo esportivo é reforçada pela descoberta de uma inscrição no sítio arqueológico de Brauron que refere a existência de uma palestra entre as estruturas que compunham o complexo (MILLER, 2004, p. 158). Tendo em vista que a palestra é um espaço esportivo voltado ao treinamento dos atletas, especialmente nas

⁴⁸ Uma dança marcial vigorosa em honra à deusa Atena.

modalidades de luta, Stephen Miller aponta que “deve ter sido uma escola de luta para meninas e mulheres uma vez que o Santuário de Ártemis Braurônia era um centro de culto estritamente feminino” (MILLER, 2004, p. 158).

Ademais, outra questão debatida sobre o esporte feminino ateniense está relacionada a aproximadamente uma centena de vasos com cenas de banho feminino, dos quais cerca de uma vintena levantam a possibilidade de serem cenas de palestra (GUIRAUD, 2006). Em tais vasos, frequentemente estão presentes na cena implementos de origem esportiva, tais como o estrígilo (raspador de metal usado para retirar a sujeira do corpo), a esponja e o aríbalo (vaso utilizado para a armazenagem de perfumes). Esse tipo de cena suscita perplexidade em muitos estudiosos. Em casos extremos, chega-se a negar a possibilidade de que a imagem retrate mulheres atenienses. Por exemplo, a arqueóloga clássica Jenifer Neils:

Estas atividades, nenhuma das quais era associada com as mulheres atenienses, oferecem o melhor potencial para a identificação de mulheres espartanas em vasos áticos [...] em muitos destes vasos as mulheres estão usando estrígilos, e um aríbalo e uma esponja estão pendurados nas proximidades [...] Estes objetos são normalmente encontrados no contexto dos atletas masculinos e da palestra, então claramente pretende-se que o espectador ateniense lesse estas cenas como mulheres atletas. Considerando que mulheres atenienses não se exercitavam nuas, a conclusão óbvia é de que as cenas representam moças espartanas se limpando depois de seu rigoroso exercício. (NEILS, 2012, p. 154–157)

A autora baseia seus argumentos em dois pontos, a saber: a) “[...] a maioria das fontes literárias refere-se ao atletismo das mulheres espartanas” (NEILS, 2012, p. 155); e b) muitas das cenas esportivas femininas trazem atletas nuas.

Quanto ao primeiro argumento, constata-se que essa posição reflete um exagero decorrente da confiança excessiva nas fontes literárias. Importa lembrar que literatura e iconografia possuem prioridades diferentes, as quais devem ser sopesadas durante a análise do material proveniente da Grécia antiga, principalmente quando se trata do exame das questões femininas.

Assim, é preciso considerar a peculiaridade das fontes sobre as mulheres em Atenas, as quais são de autoria masculina. Como aponta Donald Kyle:

Evidências sobre esporte feminino grego vêm em várias formas, mas não em grandes quantidades, e virtualmente todas as nossas evidências foram produzidas por homens e refletem as percepções masculinas da conduta feminina apropriada. Homens gregos geralmente registravam atividades físicas femininas apenas se elas lhes parecessem estranhas, impróprias ou eróticas. (KYLE, 2014, p. 258)

Apesar da escassez das fontes literárias, há registro de uma competição feminina de corrida em Olímpia, durante o festival em honra à deusa Hera, a *Heraia*. Nesse festival, as mulheres competiam em categorias separadas por idade e as vencedoras podiam dedicar estátuas com seus nomes gravados⁴⁹. Tratava-se de uma competição separada, distinta dos jogos olímpicos masculinos, nos quais a participação feminina era vedada.

Mesmo assim, temos nomes de mulheres vencedoras em diversas competições atléticas da Grécia antiga. De acordo com Anne Reese e Irini Vallera Rickerson:

A informação sobre mulheres atletas da Grécia antiga é parca. O fato de que nós identificamos 25 mulheres atletas, e que todas essas eram vencedoras, indica que devem ter havido muitas outras mulheres nas competições que não venceram, não foram celebradas e, então, foram esquecidas. Mesmo aquelas que venceram nem sempre tiveram monumentos que sobreviveram. (REESE; RICKERSON, 2000, p. 20)

Esses registros foram encontrados em inscrições e indicam a participação de mulheres em todos os jogos atléticos pan-helênicos:

Nós sabemos que mulheres estavam tomando parte em todos os jogos pan-helênicos porque temos inscrições que foram encontradas com os nomes das mulheres vencedoras. Algumas das inscrições dão o nome da vencedora, o jogo no qual ela venceu e o evento. Outras inscrições estão fragmentadas e podem não conter toda a informação. (REESE; RICKERSON, 2000, p. 60)

A primeira vencedora foi Kyniska de Esparta, em 396 A. E. C., na competição de corrida de carros. Além dela, Anne Reese e Irina Rickerson citam as seguintes vencedoras, a maioria delas do período helenístico (323–31 A. E. C.):

Avris, Jogos da Amphiaraiia, corrida de cavalos;
 Aristocleia, jogos da Eleutéria, corrida de carros;
 Berenice, Jogos de Neméia, corrida de carros;
 Velestehe, Jogos Olímpicos, corrida de carros;
 Damodica, corrida de carros;
 Dionísia, festival de Asclépio durante os Jogos Ístmicos, corrida;
 Eucrateia, Jogos Panatenaicos, corrida de carros;
 Euryleonis, Jogos Olímpicos, corrida de carros;
 Hermíone, Jogos Panatenaicos;
 Eucleia, corrida de carros;
 Hedeia, Jogos Ístmicos, corrida de carros; Jogos de Nemeia, corrida;
 Irioni, jogos da Eleutéria;

⁴⁹ Para maiores detalhes, vide PAUSÂNIAS, Descrição da Grécia, 5.16.2–4, séc. II E. C.

Zeuxo, filha de Ariston, Jogos Panatenaicos, corrida de carros;
 Zeuxo, filha de Polícrates, Jogos Panatenaicos, corrida de cavalos;
 Theodota Antiphanos, Jogos Olímpicos, corrida de carros;
 Kasia Mnasitheia, Jogos Olímpicos, corrida de carros;
 Kyniska, Jogos Olímpicos, corrida de carros;
 Lísis, Jogos da Amphiarraia, corrida de cavalos;
 Mnasiatha, Jogos Panatenaicos, corrida de carros;
 Mnasimaha, Jogos da Amphiarraia, corrida de carros;
 Nikigora, corrida;
 Timareta, Jogos Olímpicos, corrida de carros;
 Tryphosa, Jogos Píticos, corrida; Jogos Ístmicos, corrida;
 Chloris, Heraia, corrida;
 Nome desconhecido, Jogos Panatenaicos, corrida de carros.

Assim, verifica-se que outros tipos de fontes históricas, como a epigrafia, revelam a existência de mulheres atletas na Grécia antiga.

Também há que se atentar para o fato de que, quando os pintores desejavam indicar a representação de mulheres espartanas, eles o faziam. No vaso Hermitage B1650, Eufrônio pintou quatro mulheres robustas bebendo e jogando *kottabos*, nomeadas como Smikra, Palaisto, Sekleine e Agape. Entre as figuras, existem inscrições em dialeto dórico, aquele falado em Esparta:

A inscrição ao lado de Smikra, como notado acima, indica que ela está jogando o seu vinho em honra de Leagros. Ela diz o seguinte: TIN TANΔE ΛΑΤΑΣΣΟ ΛΕΑΓΡΕ (“Eu jogo este aqui para você, Leagros”). [...] Enquanto a escrita da inscrição é ática baseada no lambda, o dialeto, em verdade, é dórico: usa TIN ao invés do ático ΣΟΙ, TANΔE ao invés de TENΔE e ΛΑΤΑΣΣΟ ao invés de ΛΑΤΑΓΕΟ (eu lanço, jogo). O uso de dórico para uma inscrição numa taça ática é raro e deve ter algum significado. [...] O uso de dórico neste psykter identifica Smikra e suas companheiras com não-atenienses e possivelmente espartanas [...] (GLAZEBROOK, 2012, p. 507–508)

Em consequência, a tese de Jenifer Neils (2012) de que todas as mulheres em contexto atlético na pintura de vasos áticos seriam espartanas esbarra na falta de maiores elementos a indicar a intenção dos pintores em representar mulheres espartanas. Como visto, quando os pintores tinham essa intenção, eles a deixavam clara. Logo, trata-se de uma hipótese sem fundamento sólido na cultura visual ática.

Em relação ao segundo argumento, é preciso considerar que, embora as mulheres atenienses em seu cotidiano primassem pelo recato, vestindo-se com diversos tipos de túnicas longas (*peplos* ou *chitón*), acompanhadas ou não de manto (*himátion*), isso não se aplica ao

ambiente esportivo. Nas *Heraias*, Pausânias nos informa que as atletas corriam com uma túnica curta, com um dos seios à mostra (*exomis*). Representações dessa vestimenta sobreviveram em estatuetas de bronze (por exemplo, Londres 1876,0510.1, Museu Britânico). Outro tipo de vestimenta esportiva a ser considerado é o calção curto, ou *perizoma*.

De fato, Larissa Bonfante (1989) aponta que durante a Idade do Bronze e o começo do período arcaico, os atletas homens gregos usavam o *perizoma*. Apenas na segunda metade do século VIII A. E. C. teria havido uma mudança de paradigma cultural, que elevou o nu atlético masculino ao ideal máximo dos cidadãos gregos (BONFANTE, 1989). No tocante às mulheres, essa também teria sido a vestimenta utilizada pelas acrobatas durante os simpósios do período clássico (GOULAKI-VOUTIRA, 1996).

Portanto, a questão da nudez não constitui por si só um óbice ao esporte feminino ateniense, haja vista a variedade de vestimentas disponíveis e a nudez em contextos atléticos cerimoniais (por exemplo, Brauron, *supra*). Diante da divisão da pólis ateniense em esferas coordenadas pelo gênero, deve-se ter em vista que as mulheres provavelmente exercitavam-se em ambientes exclusivamente femininos, nos quais poderiam ficar nuas, como sustenta Claude Bérard (1989). Uma pista advém de um trecho de Pseudo-Xenofonte, o qual relata a existência de ginásios privados em Atenas: “Algumas pessoas ricas têm ginásios privados, banhos e vestiários [...]” (*Constituição dos Atenienses*, 2.10, séc. V A. E. C.). Por conseguinte, verifica-se que não existem elementos para sustentar a afirmação de que todas as cenas esportivas de vasos áticos se referiam a mulheres espartanas.

Mulheres de porte atlético também são representadas em um outro meio, qual seja, nas obras em bronze, especialmente em cabos de espelhos e *paterai* (cabos de conchas utilizadas em rituais). Trata-se de objetos datados entre 570–470 A. E. C. Desses, 23 tiveram sua procedência anotada, vindo da Grécia continental, Sicília, Criméia e Chipre. Dentre esses objetos, 14 representam figuras femininas vestindo apenas *diazoma* e 28 são de figuras femininas nuas (STEWART, 1997, p. 231–234).

Há um claro contraste entre as figuras nuas e as seminuas. As figuras nuas possuem um físico esbelto e curvilíneo. Já as figuras que vestem *diazoma* têm “o mesmo físico enfaticamente masculinizado, com ombros largos, bíceps fortes, peitorais grandes e músculos abdominais bem-definidos. Porém, seus perfis curvilíneos anunciam que são mulheres e algumas têm seios cônicos e agressivamente empinados.” (STEWART, 1997, p. 111). Ou seja, são figuras que usam uma vestimenta esportiva e que possuem um físico feminino, mas evidentemente atlético (figura 28). A presença das curvas inerentemente femininas retira o caráter viril dessas figuras.



Figura 28: Met 41.11.5A
Patera de bronze, c. último quartel do séc. VI A. E. C.
Metropolitan Museum of Art, NY
 Fonte: site do museu

Cabe ressaltar que não há evidência de que estas figuras representem mulheres espartanas, pois, “todas as portadoras de *diazoma*, quando têm proveniência, vem de fora do território espartano” (STEWART, 1997, p. 111). As proveniências identificadas são: Acrópole de Atenas, Egina, Santuário de Zeus em Dodona e Olímpia (STEWART, 1997, p. 231–232).

Portanto, pode-se constatar o seguinte:

- 1) nas representações mais arcaicas, ainda sem distinção por cores, o gênero feminino é indicado pelos cabelos longos, pelo rosto imberbe e pelas vestimentas;
- 2) após a adoção da distinção de cores, a cor clara indica o feminino e a negra o masculino. Inicialmente, não há distinção anatômica entre os gêneros, pois a arte de retratar o corpo feminino começa a ser elaborada gradualmente. Ela tende a ser indicada pela ausência de delineamento interno dos músculos;
- 3) até por volta de 525 A. E. C., o corpo feminino é representado anatomicamente da seguinte forma: quadris estreitos, torso triangular, seios sempre de perfil;
- 4) a partir de 525 A. E. C., o corpo feminino é representado de forma esbelta e mais curvilínea, com quadris mais amplos e seios adequadamente desenhados;

- 5) A exceção é a representação do corpo feminino atlético, que combina o aspecto curvilíneo com ombros e peitorais mais largos, pernas grossas e braços fortes.

As características de representação dos corpos masculino e feminino ao longo do período arcaico podem ser comparadas no quadro 1:

Quadro 1: Representação corporal na pintura de vasos arcaica

MASCULINO	FEMININO
<p>Figuras negras:</p> <p>Anatomia:</p> <p>Ombros e peito largos, quadril estreito, cintura delgada, glúteos salientes, coxas e panturrilhas fortes.</p> <p>Músculos:</p> <p>peito em formato de U, abdômen marcado com pequenos traços paralelos; arcos marcam os músculos de braços e pernas; uma curva no joelho marca a patela e um arco na parte de baixo da perna a panturrilha.</p>	<p>Figuras negras:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. sem distinção por cores: cabelos longos, rosto imberbe e uso de vestimentas (<i>chiton</i>, com ou sem <i>himation</i>); 2. com distinção por cores: cor clara, em geral com ausência de delineamento interno dos músculos. Os seios podem estar ausentes;
<p>Figuras vermelhas:</p> <p>Anatomia:</p> <p>Ombros e peito largos, quadril estreito, cintura delgada, glúteos salientes, coxas e panturrilhas fortes.</p> <p>Músculos:</p> <p>Peitoral marcado em W. Abdômen com marcações ovais, estômago delimitado de forma circular. Membros superiores e inferiores marcados por arcos, como nas figuras negras.</p>	<p>Comum a figuras negras e vermelhas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. até 525 A. E. C.: quadris estreitos, torso triangular, seios sempre de perfil; 2. a partir de 525 A. E. C.: forma esbelta e mais curvilínea, quadris mais amplos e seios seguem a posição do corpo; 3. Corpo atlético: combina o aspecto curvilíneo com ombros e peitorais mais largos, pernas grossas e braços fortes. Pode haver delineamento interno de alguns músculos.

Na próxima seção, são examinados os vasos áticos arcaicos que trazem Atalanta.

2.2 Os vasos áticos arcaicos de Atalanta

A heroína Atalanta é representada em 25 vasos do período arcaico. A seguir, a iconografia de cada um deles é analisada. Após, são elencadas as constatações sobre o corpo arcaico de Atalanta. As descrições pré-iconográficas são sempre feitas da esquerda para a direita.

2.2.1 Vaso François – Florence 4209

O Vaso François é uma cratera de figuras negras confeccionada aproximadamente em 570 A. E. C. e encontrada em Chiusi, Itália. Feita pelo pintor Clítias e o oleiro Ergótimo, os quais assinaram o seu trabalho. Este objeto traz diversos mitos gregos dispostos em faixas horizontais ao longo de todo o corpo do vaso. Na parte superior, na faixa que percorre o bocal da cratera, encontra-se a representação da caçada ao javali com a heroína Atalanta (figuras 29, 30 e 31). Faz parte do acervo do *Museo Archeologico Nazionale di Firenze*.

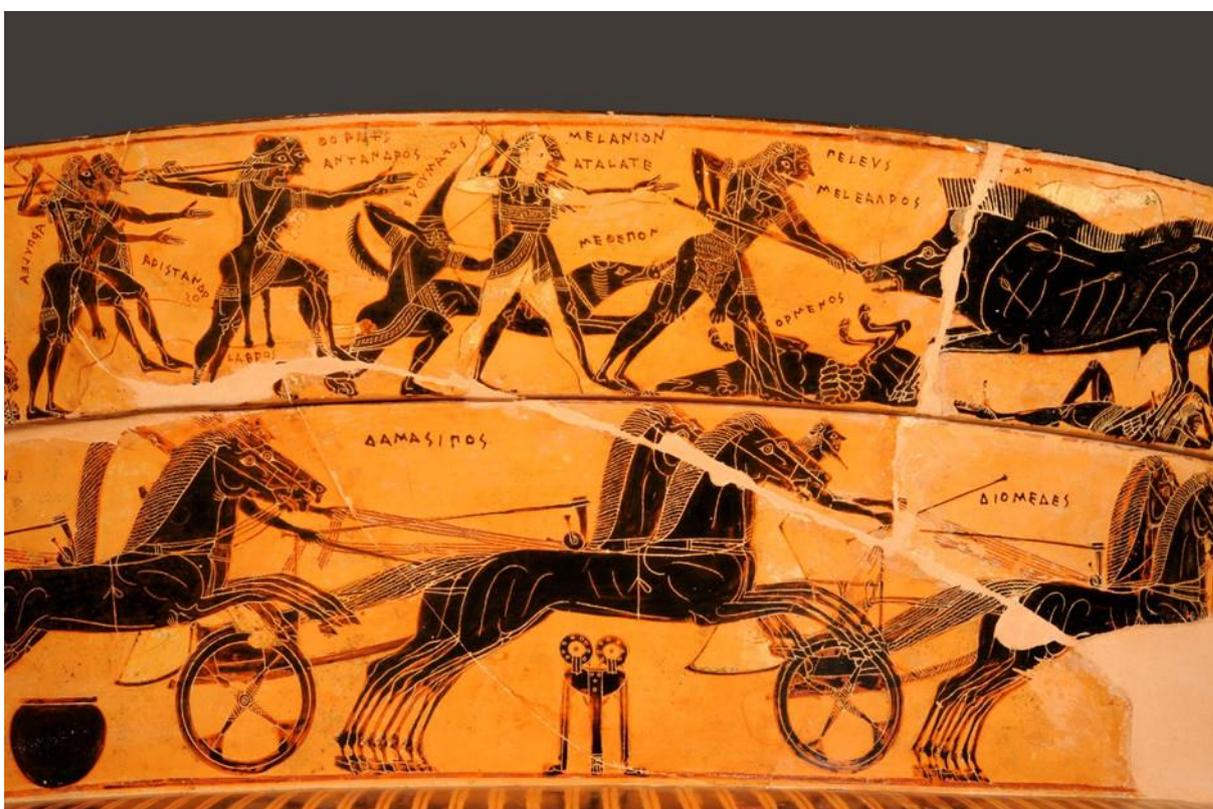


Figura 29: cena da caçada do Javali Calidônio, parte 1

Vaso François, c. 570 A. E. C., *Museo Archeologico Nazionale di Firenze*

Fonte: © *su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali – Polo Museale della Toscana – Firenze*



Figura 30: cena da caçada do Javali Calidônio, parte 3

Vaso François, c. 570 A. E. C., Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Fonte: © su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali – Polo Museale della Toscana – Firenze

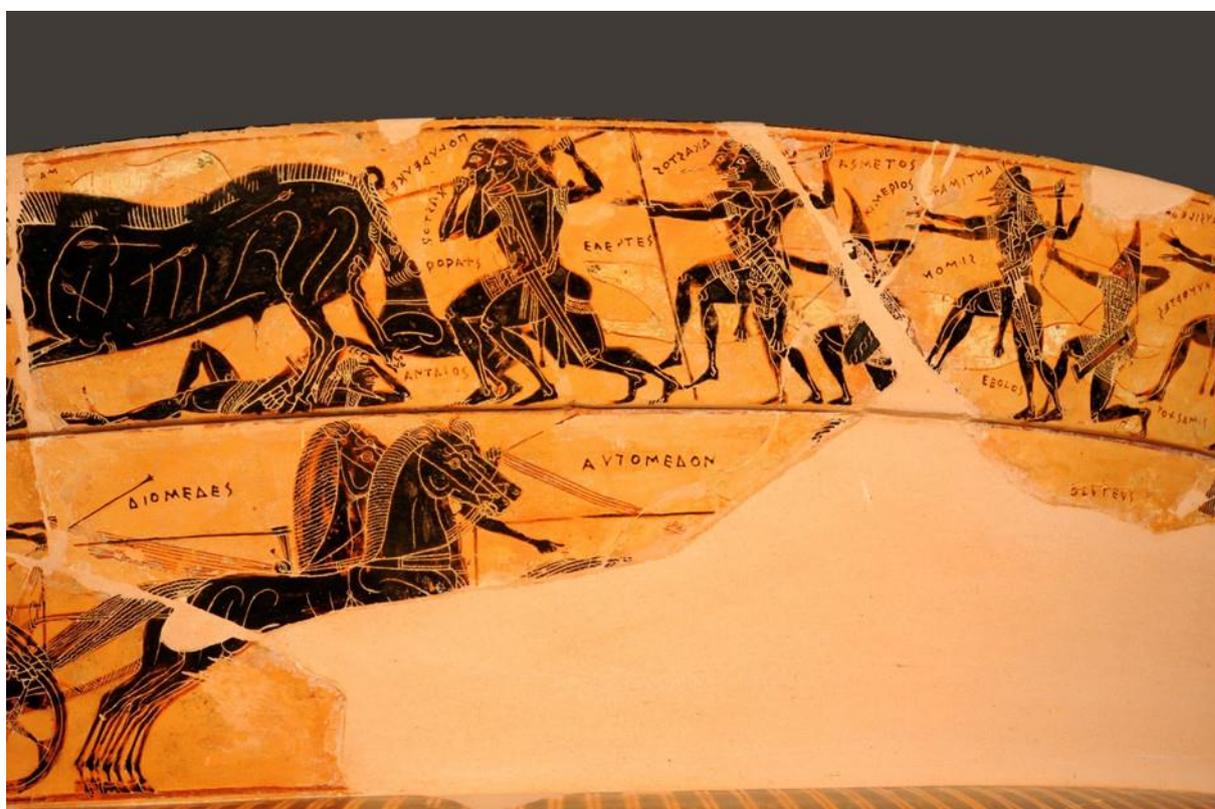


Figura 31: cena da caçada do Javali Calidônio, parte 3

Vaso François, c. 570 A. E. C., Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Fonte: © su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali – Polo Museale della Toscana – Firenze

2.2.1.1 Descrição pré-iconográfica

Legenda: Αρπυλεας (Arpyleas). Duas figuras antropomórficas masculinas parcialmente sobrepostas, de cor negra, avançam com a perna esquerda semierguida e com o braço esquerdo estendido à frente do corpo. Ambas possuem cabelos longos e barbas e vestem túnicas curtas. A figura que está à frente veste uma pele de felino de cor negra sobre a túnica e está brandindo uma lança na mão direita, com o braço erguido na altura da cabeça. A figura que está atrás é um pouco calva, porta um escudo e está arremessando uma pedra com a mão direita. Em frente às figuras, uma legenda: Αριστανδρος (Aristandros). Duas figuras antropomórficas masculinas parcialmente sobrepostas, de cor negra, avançam com a perna esquerda semierguida, cada uma segurando uma lança na mão direita, em menção de arremessar, e com o braço esquerdo estendido à frente do corpo. A ponta da lança está paralela ao rosto da figura. Ambas as figuras são imberbes e possuem cabelos longos, vestem túnicas curtas e calçam sandálias amarradas aos tornozelos. A figura que está à frente usa um chapéu em formato cônico, com aba, veste uma pele de animal sobre a túnica (talvez pele de cervídeo) e porta uma aljava. Em frente às figuras, as legendas: Θοραχς (Thorax) e Αντανδρος (Antandros). Entre as pernas dos dois pares de figuras: figura zoomórfica semelhante a um canídeo, de cor branca, avança com as patas dianteiras erguidas. Sob a figura zoomórfica, a legenda: Λαβρος (Labros). Figura antropomórfica masculina imberbe agachada, de cor negra, com o pé direito para trás e a perna esquerda dobrada à frente, segurando o arco com a corda retesada e uma flecha posicionada. A figura veste uma túnica curta e um chapéu pontudo com uma aba longa e porta uma aljava. Sobre a figura, uma legenda: Ευθυμαχος (Euthymachos). Ao fundo, figura zoomórfica semelhante a um canídeo, de cor negra, avança com as patas dianteiras erguidas. Sob a figura zoomórfica, a legenda: Μεθεπον (Methepon). Duas figuras antropomórficas parcialmente sobrepostas, uma de cor branca e outra de cor negra, avançam, com o pé e o braço esquerdos à frente, ambas brandindo uma lança com a mão direita. A primeira é feminina, de cor clara, veste uma túnica curta com uma fenda frontal, porta uma aljava e está com uma coroa de ervas sobre os cabelos. À frente dela, uma legenda: Αταλατε (Atalate). A segunda figura é masculina, de cor negra, barbada, veste uma túnica curta com uma pele de animal por cima. À sua frente, uma legenda: Μελανιον (Melanion). Duas figuras antropomórficas masculinas parcialmente sobrepostas avançam, com o pé esquerdo à frente, fazendo o movimento de golpear com as suas lanças. A figura que está à frente é barbada e tem cabelos longos, veste uma túnica curta, sobre o qual há uma pele de felino sarapintada (talvez de leopardo), porta uma aljava. À frente, uma legenda: Μελεαγρος (Meléagros). A figura que está atrás é imberbe e tem cabelos

longos, veste uma túnica curta. À frente, uma legenda: Πελευς (Peleus). No chão, figura zoomórfica semelhante a um canídeo, de cor negra, está caída com a barriga para cima e as patas no ar. Sobre ela, a legenda: Ορμενος (Ormenos). Figura zoomórfica grande de cor negra, de aparência suídea, avança para a esquerda, com as patas dianteiras erguidas. O seu corpo está ferido por quatro flechas. Sobre ela, figura zoomórfica semelhante a um canídeo, de cor branca, em ação de morder, acompanhada da legenda: Μαρφ σ (Marph s – parcialmente apagada). Sob a figura suídea, figura antropomórfica masculina, de cor negra, caída, de barriga para cima, leva a mão direita à cabeça e está com a perna direita estendida e a esquerda flexionada. A figura é barbada e tem cabelos longos, veste uma túnica curta e porta uma espada. Ao lado dela, a legenda: Ανταιος (Antaios). Figura zoomórfica semelhante a um canídeo, de cor negra, avança para a esquerda e morde a região traseira da figura suídea, apoiando-se com a pata dianteira. Sobre ela, a legenda: Qοραχς (Qorax). Duas figuras antropomórficas masculinas parcialmente sobrepostas, de cor negra, avançam para a esquerda, com o pé esquerdo à frente, fazendo o movimento de golpear com as suas lanças. Ambas as figuras têm cabelos longos e estão barbadas, vestem túnicas curtas com uma pele de animal por cima (talvez pele de cervídeo), com a espada embainhada na cintura. À frente das figuras, as legendas: Καστορ (Kastor); Πολυδευκες (Polydeukes). Figura zoomórfica semelhante a um canídeo, de cor branca, avança com as patas dianteiras erguidas. Sobre a figura zoomórfica, a legenda: Εγερτες (Egertes). Duas figuras antropomórficas masculinas parcialmente sobrepostas, de cor negra, avançam com a perna esquerda semierguida, ambas brandindo lanças com a mão direita. Ambas são imberbes e têm cabelos longos, vestem túnicas curtas e portam espadas embainhadas na cintura. A figura que está à frente segura uma lança em pé na mão esquerda e veste uma pele de felino sarapintada (talvez de leopardo) sobre a túnica. À frente das figuras, a legenda: Ακαστος (Akastos). Atrás das figuras, a legenda: Ασμετος (Asmetos). Figura antropomórfica masculina agachada, de cor negra, com o pé direito para trás e a perna esquerda dobrada à frente, segurando o arco com a corda retesada e uma flecha posicionada. A figura veste uma túnica curta e um chapéu pontudo com uma aba longa e porta uma aljava. Sobre a figura, uma legenda: Κιμεριος (Kimerios). Duas figuras antropomórficas masculinas, de cor negra, avançam com a perna esquerda semierguida, ambas brandindo lanças com a mão direita e com o braço esquerdo estendido à frente. Ambas as figuras têm cabelos longos e barbas, vestem túnicas curtas, um chapéu pequeno com abas e portam espadas embainhadas na cintura. A figura que está à frente veste uma pele de felino (talvez de pantera). À frente das figuras, as legendas: Αντιμαχος (Antimachos); Σιμων (Simon). Entre as pernas das figuras antropomórficas: figura zoomórfica

semelhante a um canídeo, de cor branca, avança com as patas dianteiras erguidas. Sob a figura zoomórfica, a legenda: Εβολος (Ebolos). Figura antropomórfica masculina agachada, de cor negra, com o pé direito para trás e a perna esquerda dobrada à frente, segurando o arco com a corda retesada e uma flecha posicionada. A figura veste uma túnica curta e um chapéu pontudo com uma aba longa e porta uma aljava. Ao pé da figura, a legenda: Τοχσαμης (Toxsamis). Duas figuras antropomórficas masculinas parcialmente sobrepostas, de cor negra, avançam com a perna esquerda semi-erguida, ambas brandindo lanças com a mão direita e com o braço esquerdo estendido à frente. Ambas as figuras têm cabelos longos e vestem túnicas curtas, um chapéu pequeno com abas. A figura que está à frente é barbada e veste uma pele de animal sobre a túnica (talvez pele de cervídeo). A figura que está atrás é imberbe. À frente das figuras, as legendas: Παυσίλειος (Pausileos); Κυνορτες (Kynortes).

2.2.1.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de caçada ao javali. Dois grupos de caçadores cercam o javali, que está no centro da imagem. O animal já se encontra ferido por várias flechas e está sendo açoitado por cães e golpeado com lanças tanto pela frente quanto por trás. O guerreiro ferido sob o javali (Anceu) e os nomes atribuídos a muitos dos caçadores, especialmente os de Meléagro, Atalanta e Peleu, indicam que a cena retrata o mito da Caçada do Javali Calidônio, tal como referido por Calímaco (*Hino a Ártemis*, v. 215–220), Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, 1.8.2) e Pausânias (*Descrição da Grécia*, 8.45.2) e, em especial, ao seu clímax, no qual o javali está prestes a ser abatido.

O grupo de caçadores mistura jovens, denotados por serem imberbes, homens adultos (com barba – vide SCHMITT; SCHNAPP, 1982, p. 57–58), e uma mulher, a heroína Atalanta. Alguns vestem peles de animais, tais como cervídeos e felinos, o que parece apontar a sua habilidade como caçadores. É possível que as peles de felinos indiquem aqueles que teriam maior habilidade como caçadores.

Os arqueiros agachados vestem um chapéu pontudo comumente denominado barrete cita (*kurbasia*). Esse pode ser apenas um índice que reforça a sua condição de arqueiros, diante da fama da perícia dos citas no manejo do arco. Nesse sentido, de acordo com Askold Ivantchik, nos vasos arcaicos: “a vestimenta ‘cita’ indica a função de arqueiro” (2006, p. 203). De igual modo, Judith Barringer aponta que a presença de “participantes internacionais na caçada calidônia magnifica a importância da caça e a ferocidade da presa” (2004, p. 24).

Três dos caçadores usam um chapéu pequeno com abas, conhecido com pétaso, item comum de vestimenta para viajantes e moradores de áreas rurais na Grécia antiga, pois tinham

a função de proteger do sol e do frio (LEE, 2015, p. 160). Mireille Lee também salienta que o pétao, assim como a clâmide e o porte de lanças, era um sinal da condição de efebo (jovem) na pintura de vasos ática (LEE, 2015, p. 40).

Atalanta aparece pintada com a pele de cor clara, algo típico da técnica de figuras negras para a representação da figura feminina. Ela está vestindo uma túnica curta, portando uma aljava e brandindo uma lança. Em sua cabeça, há uma coroa herbácea, indicativo de vitória.

2.2.1.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é a de correr e brandir a lança, com o braço erguido na altura da cabeça. Trata-se de uma das variações de *pathosformel* bélica e apresenta grande flexibilidade, pois aparece tanto em cenas de caçada (como no caso sob análise) quanto em cenas de guerra.

Assinala-se que essa mesma postura aparece replicada em outras oito figuras nesta cena, todas masculinas. Trata-se de *pathosformel* agressiva e ativa, pouco comum às figuras femininas, com exceção das Amazonas, as mulheres guerreiras.

2.2.1.4 Interpretação iconológica

O pintor Clítias parece ter se afiliado à versão do mito que aponta a heroína Atalanta como a primeira a ferir o javali, posteriormente recordada por Calímaco, Pseudo-Apolodoro e Pausânias. O artista apôs diversos elementos que acabam por dar especial destaque à figura de Atalanta dentro da cena. Isso se verifica não só pelo contraste entre a cor clara de sua pele e a cor negra utilizada para os personagens masculinos (comum à técnica de figuras negras), mas também pela sua proximidade do javali e, principalmente, por estar portando uma aljava em suas costas e uma coroa herbácea em sua cabeça.

Nesse sentido, o comentário de John Beazley sobre o Vaso François: “[...] a virgem Atalanta, que com uma flecha tirou o primeiro sangue. Aqui ela já atirou e agora está brandindo a sua lança, mas a sua aljava está em seu ombro. Ela está vestida com uma túnica curta e é a única figura do vaso a portar uma coroa herbácea.” (1986, p. 30).

A heroína também está vestida com o mesmo tipo de túnica curta utilizada pelos caçadores homens (*chitoniskos*), que deixa as suas pernas e os seus braços à mostra. A principal variação é a fenda frontal na túnica de Atalanta, o que acaba por mostrar mais as suas pernas, algo ausente na vestimenta de seus companheiros.

Aqui, importa salientar que as mulheres geralmente são representadas na cerâmica ateniense com túnicas longas, que escondem seus corpos (figura 32). As exceções são as cenas de banho, as cenas atléticas e aquelas que envolvem as prostitutas e cortesãs, que podem aparecer nuas ou seminuas na iconografia. As túnicas curtas (*chitoniskoi*) geralmente são utilizadas por figuras masculinas ou pelas Amazonas.

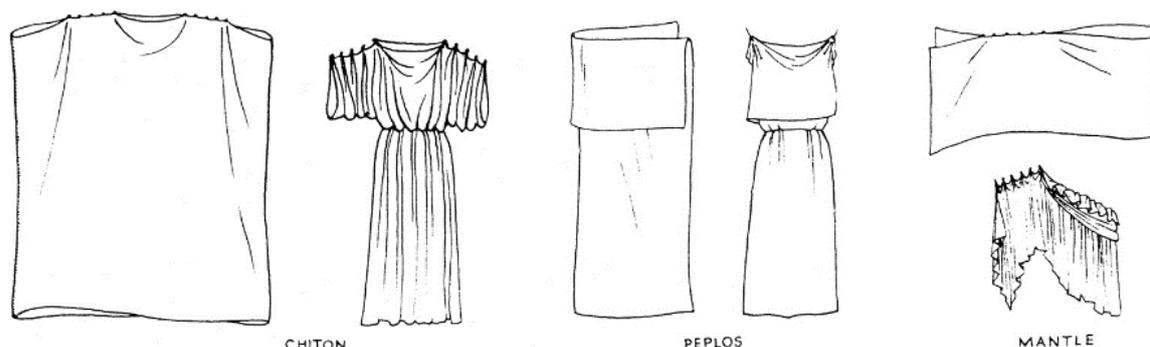


Figura 32: vestimentas gregas
Fonte: BOARDMAN, 2016, p. 95

O *chitoniskos* é uma variação do *chiton*. De acordo com Mireille Lee:

O *chitoniskos* (“pequeno *chiton*”; plural: *chitoniskoi*) parece ter sido desenvolvido em meados do século VI como parte de avanços mais amplos na indumentária militar. [...] ele possibilitava liberdade de movimentos para os membros [...] A praticidade dessa roupa explica, em parte, seu aparecimento nas imagens de mulheres ativas. A deusa virgem caçadora Ártemis veste um *chitoniskos* com frequência, como Atalanta e as Amazonas. (LEE, 2015, p. 110–111)

Ou seja, o *chitoniskos* era de uso precipuamente masculino, devido ao seu uso em atividades militares e atléticas. A vestimenta de Atalanta a distingue das mulheres comuns, não seguindo o cânone da pintura ateniense, e a aproxima das Amazonas.

Na mitologia grega, as Amazonas são um povo de mulheres guerreiras, habitantes de terras distantes (nas margens do Mar Negro, comumente), que agem de maneira masculina. Os testemunhos literários sobre elas remontam à poesia épica homérica (“*viris Amazonas*” – “*Amazones antianeirai*”, *Iliada*, III, v. 189; VI, v. 186) e perpassam a poesia lírica (Píndaro, *Ode Neméia III*) e a historiografia (Heródoto, *Histórias*). Na pintura de vasos ática, as Amazonas constituem um motivo frequente, iniciado por volta de 575 A. E. C. (BLOK, 1995, p. 354–355). Elas aparecem tanto em cenas de batalha (Amazonomáquiás) quanto em cenas com outros temas, tais como vestir a armadura, andar a cavalo ou de carruagem (BLOK, 1995, p. 394).

Mesmo se tratando de guerreiras, ao contrário das representações masculinas, as Amazonas nunca foram pintadas nuas (BLOK, 1995, p. 436; PATTEN, 2013, p. 18; MAYOR, 2014, p. 117). Nos exemplares mais antigos, elas trajam a vestimenta do hoplita, com “um elmo, um escudo redondo, uma espada e uma lança” (BLOK, 1995, p. 407), às vezes também com grevas e couraça. Depois, aparecem com a túnica curta (*chitoniskos*), presa por um cinto, que pode vir acompanhada de outros adereços, tais como “peles de animais, especialmente peles de felinos (leopardo e leão), chapéus de pelo, brincos e túnicas listradas, elmos com orelhas de touro e um rabo de touro” (BLOK, 1995, p. 408), além das armas. A partir de 550 A. E. C., podem ser vistas Amazonas vestindo chapéus pontudos com abas laterais pendentes (*kurbasia*), barrete frígio, calças e jaquetas, os quais constituem elementos de vestimenta exóticos, bárbaros.

Embora Atalanta vista uma túnica curta, verifica-se que não há, no Vaso François, a identificação iconográfica da heroína como uma Amazona. Isso porque lhe faltam elementos como o escudo e o elmo ou chapéu que integram a roupa daquelas guerreiras. Dessa forma, fica evidente a sua semelhança com os demais caçadores homens presentes na cena. Indicada como feminina pela cor de sua pele, Atalanta, no resto, assemelha-se aos companheiros.

Outro indicativo é que seu corpo é representado com músculos bem definidos nos braços e nas pernas, novamente de maneira similar às figuras masculinas. Tal semelhança não é casual, tampouco pode ser atribuída a uma suposta falta de habilidade técnica do pintor na diferenciação anatômica das figuras. De fato, observa-se no Vaso François a grande habilidade de Clítias na pintura de seus frisos, os quais foram saudados por John Beazley como “feitos excelentes” (1986, p. 34).

Portanto, está patente a sua perfeita capacidade de distinguir entre as figuras representadas de acordo com as necessidades da narrativa. Clítias representou guerreiros nus, homens e mulheres vestidos, centauros e até mesmo anões (pigmeus). Ao examinar os demais frisos desse vaso, constata-se que o pintor Clítias diferenciava a representação corporal do masculino e do feminino, especialmente por meio das vestimentas, dos adornos e de uma menor ênfase na musculatura feminina.

As figuras femininas de Clítias estão majoritariamente trajando túnicas longas, com apenas duas exceções: a heroína Atalanta, no friso da caçada ao javali, e a deusa Íris, no friso principal, conduzindo o cortejo à residência de Peleu. Ambas vestem túnica curta e possuem braços e pernas musculosos (vide Atalanta na figura 32).

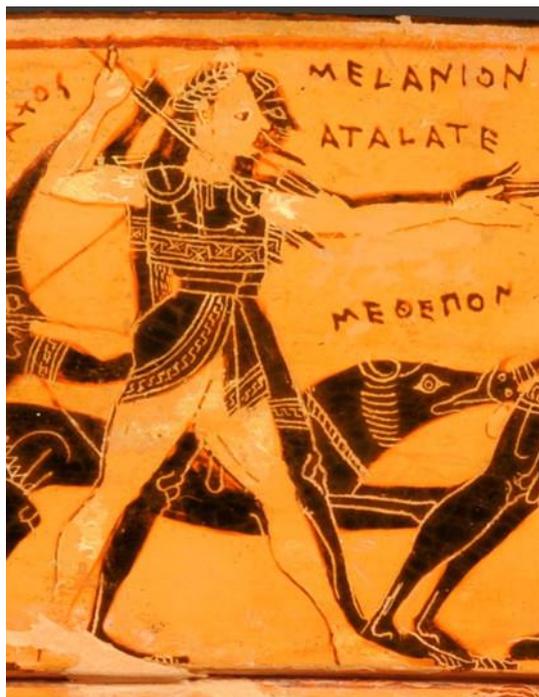


Figura 33: Atalanta, detalhe do Vaso François
 Fonte: © *su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali – Polo Museale della Toscana – Firenze*

Estas semelhanças provavelmente estão conectadas às atividades desenvolvidas por ambas na mitologia grega. Atalanta e Íris são conhecidas como corredoras: a primeira na corrida pré-nupcial e a segunda como mensageira dos deuses. Sobre o caráter funcional dessa representação pictórica, afirma John Beazley: “Íris está aqui como arauto dos deuses, vestindo uma túnica curta, para ser capaz de correr” (1986, p. 26). Tal atividade traz consigo a conotação de um porte atlético, pouco comum às mulheres e geralmente associado aos homens.

Na comparação dentro do friso que representa a caçada ao javali, constata-se que a semelhança anatômica entre a figura feminina e as figuras masculinas que também portam lanças é proposital. Essa parecença entre o corpo feminino de Atalanta e os corpos masculinos de seus companheiros é intencional. Ou seja, Atalanta, pelo conjunto de sua vestimenta (túnica curta), de seu armamento (aljava e lança), de sua postura (agressiva, de caça) e de sua anatomia atlética, está representada com um caráter virilizante. Como resume Judith Barringer, no Vaso François, Atalanta aparece como um “homem ‘grego’” (2004, p. 24).

2.2.2 Munich 8600

Munich 8600 é um *exaleiptron* (também chamado *plemochoe*) de figuras negras, datado entre 600–500 A. E. C. e atribuído ao Pintor C (*C Painter*) por R. Lullies. Em um dos lados, apresenta uma cena de caçada ao javali. No outro, uma luta entre dois guerreiros. Neste trabalho, analisa-se a cena de caçada (figuras 34 e 35). Integra o acervo do *Staatliche Antikensammlungen* de Munique, Alemanha.



Figura 34: Munich 8600, lado A
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München
Foto de Renate Kühling



Figura 35: Munich 8600, lado B
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München
 Foto de Renate Kühling

2.2.2.1 Descrição pré-iconográfica

Três figuras antropomórficas montadas a cavalo, duas delas brandindo lanças. Figura antropomórfica masculina de pé, barbada, vestindo túnica comprida e manto, avança, portando uma lança em pé. Figura antropomórfica feminina avança, com o pé esquerdo à frente, trazendo nas mãos um arco. A figura veste uma túnica curta. Três figuras antropomórficas masculinas nuas avançam, com o pé esquerdo à frente, cada uma brandindo uma lança na mão direita. As figuras trazem um pedaço de tecido em um dos ombros e usam um chapéu pequeno, com abas. Figura zoomórfica semelhante a um canídeo avança. Figura zoomórfica suídea grande avança da direita para a esquerda, ferida com três flechas. Sobre ela, figura canídea no ato de morder. Sob a figura suídea, figura antropomórfica masculina caída ao chão, portando uma lança no braço esquerdo. Figura zoomórfica canídea erguida sobre as patas traseiras avança da direita para a esquerda, no ato de morder a figura suídea.

2.2.2.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da caçada do Javali Calidônio, indicada tanto pela composição com o javali sendo açoitado por cães por ambos os lados, bem como pela presença de uma figura humana caída sob o corpo do javali (Anceu). Esse exemplar se diferencia do Vaso François pela presença de caçadores a cavalo, algo pouco usual na iconografia da caçada calidônia. Embora “a caçada nobre como entendida pelos artistas do século VI é a caçada montada na qual uma cavalaria de jovens homens persegue o animal – veado, corça ou javali” (DURAND; SCHNAPP, 1989, p. 62), quando se trata da caçada do Javali Calidônio, as coisas mudam:

[...] na tradição calidônia, a caça ao javali, caçadas perigosas, coletivas, nas quais o enfrentamento com o animal adquire um caráter agonístico. [...] é figurada por um desfile de caçadores armados com lanças ou espadas que convergem sobre o animal [...] A caçada coletiva ao javali, a pé, com cães, aparece como a empreitada de caça por excelência dos cidadãos sublimes que são heróis da aventura calidônia. (SCHMITT; SCHNAPP, 1982, p. 57–58)

Alguns dos caçadores estão nus, vestindo apenas clâmides e *piloi*, chapéus pequenos de feltro, vestidos rentes à cabeça. A clâmide e o *pilos* são sinais da juventude do efebo (LEE, 2015), o que se coaduna com os rostos imberbes dessas figuras.

Há uma figura que pode ser apontada como feminina, apesar da ausência de distinção por cor. Ela veste uma túnica curta, tem cabelos compridos e rosto imberbe. Tais características a diferenciam das demais figuras antropomórficas, as quais estão nuas ou têm barba. O porte do arco indica que se trata da heroína Atalanta.

2.2.2.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é a da arqueira em pé, que difere da pose dos arqueiros agachados, visíveis no Vaso François. De acordo com Harvey Alan Shapiro, as três posturas usuais dos arqueiros na pintura de vasos grega são o arqueiro em pé, o agachado e o montado a cavalo (1983, p. 111).

Como salienta David Grzybowski (2015), o arqueiro é visto de forma dual na literatura épica grega, às vezes com conotação positiva (por sua habilidade, como Teucro, Filoctetes e Odisseu) e às vezes negativa (como sinônimo de covardia, como Páris). No período arcaico, após a reforma hoplítica, a tática militar centrou-se na luta com infantaria e o arco foi deixado

de lado, sendo associado com estrangeiros, como persas e citas (GRZYBOWSKI, 2015, p. 29).

Dessa forma, a postura do arqueiro em pé denota uma atitude mais ativa e agressiva do que a arqueiro agachado, o qual, por sua posição mais protegida, é frequentemente associado na literatura grega a uma visão negativa, em virtude do caráter furtivo de seu ataque, em oposição à coragem do combate singular. Por exemplo, na invectiva de Diomedes contra Páris, *Ilíada*, XI, v. 385–387: “Fútil frecheiro, de cachos frisados, espião de mulheres/se te atrevesse, armado, a lutar, frente a frente, comigo,/nenhum amparo acharias nesse arco e nas setas inúmeras” (tradução de Carlos Alberto Nunes).

Portanto, a *pathosformel* de Atalanta nesse vaso, por ser a do arqueiro em pé, expressa mais agressividade, estando ligada ao furor da caçada.

2.2.2.4 Interpretação iconológica

O pintor desse vaso realizou uma representação mais esquemática das figuras. Por isso, não é possível tecer maiores considerações sobre a anatomia dos componentes dessa cena.

Observa-se que a heroína Atalanta está relativamente próxima do javali e que ela ainda está portando o arco com ambas as mãos. O arco é uma arma para uso à distância, sendo natural que o arqueiro não esteja na linha de frente. A postura de Atalanta, ao manejar o arco em pé, é agressiva e ativa, estando associada à conotação positiva do arqueiro.

Embora não haja diferenciação por cor no exemplar ora examinado, verifica-se que Atalanta se distingue de seus companheiros em razão de sua vestimenta. Os caçadores mais próximos ao javali estão totalmente nus, enquadrando-se no padrão iconográfico da “nudez heroica” (HURWITT, 2007, p. 45–46 e 57). A figura masculina atrás de Atalanta está vestida com túnica longa e manto. A heroína, porém, veste túnica curta. Como visto na análise do Vaso François, o uso da túnica curta está ligado ao seu caráter funcional, que dá liberdade de movimentos. Ou seja, é apropriado ao seu papel na caçada.

Também se nota a posição central de Atalanta de cena, em oposição à figura do javali, que está deslocado para a lateral, próximo às figuras que participam da cena de luta no outro lado desse vaso. Isso está em dissonância com a tradição das cenas de caçada ao javali na arte grega, que colocam a presa como centro da composição (DURAND e SCHNAPP, 1989, p. 62; BARRINGER, 2001, p. 16). Assim, parece que o pintor de Munich 8600 seguiu a tradição que coloca Atalanta como uma figura de destaque na caçada do javali calidônio.

2.2.3 Agora P334

Agora P 334 é um *dinos* de figuras de negras, datado entre 600–550 A. E. C., encontrado na Ágora de Atenas e atribuído ao Grupo do Pintor do *Lekanis* de Dresden (*Group of the Dresden Lekanis*) por John Beazley (figuras 36 e 37). Possui cenas dispostas em três faixas horizontais. As duas faixas superiores trazem cenas com figuras humanas. A inferior, figuras fantásticas e de animais. Pertence ao acervo do *Museum of the Ancient Agora*, em Atenas, Grécia.



Figura 36: Agora P334, parte 1

Fonte: *American School of Classical Studies at Athens – Agora Excavations – Digital Collections*



Figura 37: Agora P334, parte 2

Fonte: *American School of Classical Studies at Athens – Agora Excavations – Digital Collections*

2.2.3.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina em pé, com barba e usando um adereço na cabeça, vestindo uma túnica curta, avança com a perna esquerda à frente, com o braço esquerdo ao lado do corpo, e segurando uma pedra na mão direita, com o braço erguido. À frente da figura, a legenda: *Ακαστος* (Akastos). Aos pés da figura, figura zoomórfica canídea, desenhada como esboço, sem preenchimento, avança para a frente. Figura antropomórfica masculina nua, em pé, de barba e cabelos compridos, usando um adereço na cabeça, avança com a perna esquerda à frente, carregando uma lança na mão direita erguida e segurando na mão esquerda a guia de uma figura zoomórfica canídea, a qual está erguida sobre as patas traseiras, com as patas dianteiras apoiadas na parte traseira de uma figura suídea, mordendo, causando sangramento. À frente da figura antropomórfica, a legenda: ... *ερον* (...eron). Figura zoomórfica suídea grande, avança para a direita. Sob a figura suídea, figura antropomórfica masculina nua, de cabelos curtos e barba, caída, com as pernas flexionadas, o braço esquerdo estendido ao lado do corpo e o braço direito esticado próximo à cabeça. Entre a figura suídea e a antropomórfica, a legenda: *Πεγαιος* (Pegaios). Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos compridos e barba, usando um adereço na cabeça, da qual só é visível a cabeça, o pescoço e o começo dos ombros, devido aos danos no vaso. Ao lado da cabeça da figura, a legenda: *Με...* (Me...). Figura antropomórfica em pé, imberbe e com um adereço na cabeça,

da qual só é visível a cabeça, o pescoço e o começo dos ombros, devido aos danos no vaso. Ao lado da cabeça da figura, a legenda: Αταλ... (Atal...). Atrás da figura, uma letra: Π (P). Resto do vaso ausente.

2.2.3.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da caçada do javali calidônio, indicada tanto pela composição com o javali sendo acossado por um cão, bem como pela presença de uma figura humana caída sob o corpo do javali (Anceu, aqui nomeado como Πεγαιος – Pegaios). As figuras que avançam da direita para a esquerda, de cujos nomes temos apenas o início (Με – Me e Αταλ – Atal), provavelmente são o herói Meléagro e a heroína Atalanta.

2.2.3.3 Análise de *pathosformel*

Impossível aferir devido à fragmentação do vaso.

2.2.3.4 Interpretação iconológica

A cena representada nesse *dinos* é semelhante àquela do Vaso François. O javali é colocado como a figura central, sendo acossado por caçadores de ambos os lados. A heroína Atalanta está junto ao primeiro grupo de caçadores a atacar o javali, o que reforça a sua importância dentro desta empreitada. Não há como aferir maiores detalhes em razão da fragmentação do vaso, que deixou apenas metade da cena visível.

2.2.4. Blatter 673

Dois fragmentos de figuras negras, possivelmente de um *dinos*, datados entre 600–550 A. E. C., atribuídos ao Grupo Tirreno (*Tyrrhenian Group*) por John Beazley e ao Pintor de Kyllenios (*Kyllenios Painter*) por Dietrich von Bothmer (figuras 38 e 39). É parte da coleção particular de Rolf Blatter.



Figura 38: Blatter 673, fragmento 1
Fonte: BARRINGER, 1996, pl. 9B



Figura 39: Blatter 673, fragmento 2
 Fonte: BARRINGER, 1996, pl. 9A

2.2.4.1 Descrição pré-iconográfica

Fragmento 1: Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos longos, vestindo túnica curta com uma pele de animal branca sobreposta e um padrão circular pontilhado no quadril, avança para a esquerda com a perna direita à frente o braço direito à frente do corpo e o braço esquerdo erguido acima da cabeça (quase todas as pernas, a cabeça e a maior parte dos braços não estão visíveis, devido à fragmentação). Figura antropomórfica feminina em pé, de cor clara, com cabelos longos e dois adereços na cabeça, usando um brinco e um colar, vestindo uma túnica com uma pele de animal sobreposta (pele de leopardo?), portando uma aljava próxima à cintura, avança com a perna esquerda à frente, segurando um arco retesado com ambos os braços. Abaixo do braço da figura, a legenda: *Αταλαντε* (Atalante). Antebraço de figura antropomórfica masculina, segurando uma lança erguida na mão fechada.

Fragmento 2: Figura antropomórfica masculina, com a perna esquerda flexionada e a perna direita à frente, portando uma lança com ambas as mãos, no movimento de golpear o pescoço de uma figura zoomórfica suídea, causando sangramento (apenas a parte de baixo das pernas e o braço direito estão visíveis, devido à fragmentação). Figura zoomórfica canídea caída de barriga para cima, com os dentes arreganhados e uma pata dianteira flexionada. Figura zoomórfica suídea grande avança para a esquerda com as patas dianteiras erguidas no ar, com uma flecha atravessada no focinho e duas no flanco. Sobre a figura suídea, uma figura zoomórfica suídea, de cor clara, com a cabeça abaixada, no ato de morder. Sob a figura suídea, figura antropomórfica masculina caída, com cabelo curto, um adereço na cabeça e barba, vestindo uma túnica curta, está com as pernas flexionadas, um dos braços flexionado, a cabeça voltada para a direita. Em torno da cabeça da figura, a legenda: *Αγκαιος* (Ankaios). Figura zoomórfica canídea, erguida sobre as patas traseiras, no ato de morder e arranhar a parte traseira da figura suídea, causando sangramento (somente as patas dianteiras e a cabeça estão visíveis, devido à fragmentação).

2.2.4.2 Análise iconográfica

Ambos os fragmentos trazem a cena da caçada do javali calidônio, indicada pela figura do javali sendo acossado por cães de ambos os lados e pela presença de Anceu, caído sob o javali, e de Atalanta, portando o seu arco.

A heroína Atalanta tem a pele de cor clara, algo comum às figuras femininas na técnica de figuras negras. Ela veste uma túnica curta, como Anceu e como o caçador não identificado que a precede, mas se distingue pelo uso de uma pele de leopardo sobreposta à sua roupa. Além disso, ela está ataviada com duas faixas nos cabelos, um brinco na orelha e um colar no pescoço. Esses adereços podem servir de índices para a sua feminilidade.

2.2.4.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é a da arqueira em pé, que é mais agressiva e ativa. Como visto na análise do vaso Munich 8600, essa postura têm uma conotação positiva, em oposição à do arqueiro agachado.

2.2.4.4 Interpretação iconológica

Trata-se de um exemplar muito fragmentado. A partir dos dois fragmentos sobreviventes, parece que o pintor desse *dinos* teve a intenção de dar destaque para a figura de Atalanta. Isso verifica pela quantidade de detalhes inseridos na sua figura. Em primeiro lugar, o uso da pele de leopardo. Em segundo lugar, a presença de muitos adereços: duas faixas nos cabelos, um brinco na orelha e um colar no pescoço.

O uso da pele de leopardo é um elemento que assemelha a heroína a mênades e amazonas, as quais frequentemente são representadas vestindo a pele desse e de outros animais. As mênades são as seguidoras do culto de Dioniso, cujas atividades culturais envolviam a caça de animais. Segundo Sheila McNally, a pele de animal é um dos atributos que identifica a mênade quando ela é representada sozinha, sem a companhia de sátiros (1978, p. 117). Harvey Alan Shapiro aponta que “Tanto mênades quanto amazonas vestem a pele da mesma maneira, de modo que ela apareça como um tipo de losango alongado, com uma pata sobre o ombro esquerdo e outra pendurada na frente.” (1983, p. 108) e que vestir a pele de animal seria um índice étnico, apontando a origem trácia dessas mulheres (1983, p. 108–109).

Porém, como visto na análise do Vaso François, os heróis gregos também vestem as peles de diversos animais, como, por exemplo, os Dióscuros e Meléagro. Este, inclusive, também veste uma pele de leopardo no Vaso François. Isso enfraquece a conotação étnica defendida por Shapiro. Nesse contexto, o ato de vestir a pele de leopardo pode indicar a perícia de Atalanta como caçadora, função que parece cumprir na vestimenta dos demais heróis gregos, bem como assimilá-la à ferocidade de mênades e amazonas.

Por outro lado, a presença dos adereços (colar, faixas de cabelo e brinco) parecem ter a função de feminilizar Atalanta. Ou seja, eles indicariam que, a despeito da atividade desenvolvida (caça) e da ênfase dada pelo pintor aos músculos de seus braços e pernas, ela ainda pertence ao gênero feminino.

2.2.5 Manisa P60.599

Taça de figuras negras, datado entre 575–525 A. E. C., atribuído ao Pintor do Polifemo de Boston (*Painter of the Boston Poliphemos*) por Dietrich von Bothmer e ao Pintor da Taça Merrythought de Sardis por Nancy Ramage (figuras 40 e 41). Pertence ao acervo do *Archaeological Museum of Manisa*, em Manisa, Turquia.

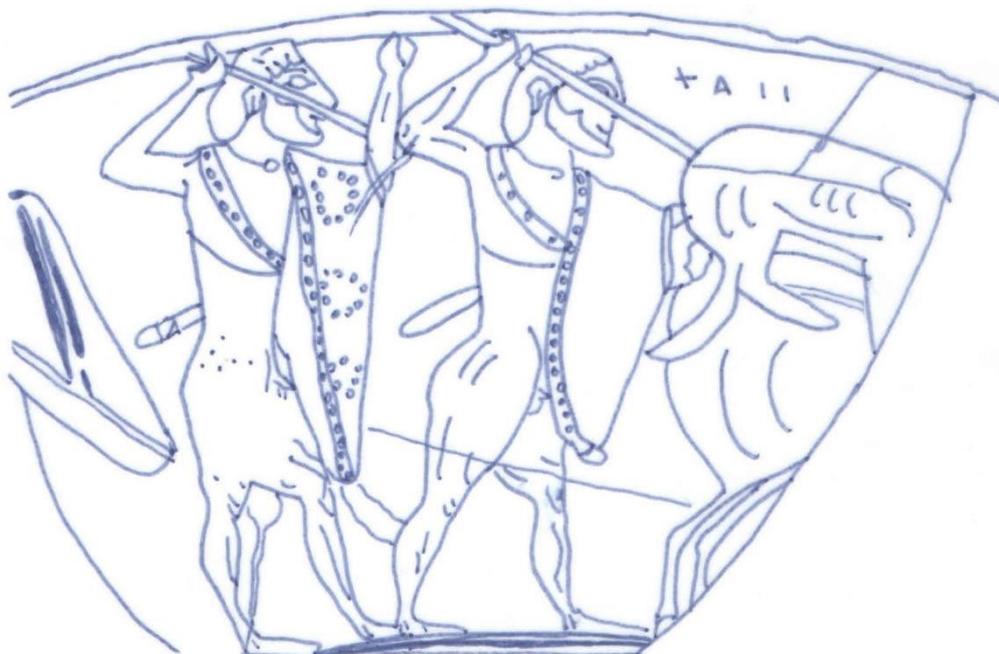


Figura 40: Manisa P60.599, lado B, parte 1
Desenho feito a partir de RAMAGE, 1983, pl. 64



Figura 41: Manisa P60.599, lado B, parte 2
Desenho feito a partir de RAMAGE, 1983, pl. 65

2.2.5.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina nua, de cor negra, barbada e com cabelos curtos, com um tecido decorado sobre o ombro esquerdo, uma espada embainhada (ponta visível atrás de suas costas) com a correia sobre o ombro direito, avança com a perna esquerda à frente, brandindo uma lança com a mão direita. Figura antropomórfica masculina nua, de cor negra, barbada e com cabelos curtos, com um tecido sobre o ombro esquerdo, uma espada embainhada (ponta visível atrás de suas costas) com a correia sobre o ombro direito, avança com a perna esquerda à frente, brandindo uma lança com a mão direita. Figura zoomórfica suídea grande, de cor negra, da qual é visível apenas a parte traseira. Sobre a figura suídea, figura zoomórfica de cor clara, provavelmente canídea. Sobre a figura canídea, uma legenda: Χαίρεκαίπ ... υς (Khairekaip ... us – zona danificada). Cabo de lança de parece sair do corpo da figura zoomórfica suídea (zona danificada). Figura antropomórfica masculina nua, barbada e com cabelos curtos, com um tecido decorado sobre o ombro direito, brandindo uma lança com a mão esquerda. A figura é visível somente até cintura, devido aos danos no vaso. Cabeça e ombro esquerdo de uma figura antropomórfica feminina, de cor clara, agachada, vestindo uma túnica de cor escura. O resto da figura feminina (com exceção de um dos pés) não é visível devido aos danos no vaso. Sobre a cabeça da figura feminina, tridente com a ponta abaixada, parcialmente visível. Figura antropomórfica masculina, que segura o tridente, com apenas parte do tecido portado ao ombro e parte da perna esquerda visíveis.

2.2.5.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da caçada do javali calidônio. Isso é indicado pela figura do javali sendo açoitado por um cão (sobre as suas costas), bem como pela presença de uma figura feminina (de cor branca) integrando o grupo de caçadores.

Os caçadores estão nus, vestindo apenas clâmides. Suas barbas indicam que se trata de indivíduos adultos. Seus armamentos variam: alguns portam lanças e têm espadas embainhadas, enquanto pelo menos um deles usa um tridente.

A figura feminina é a heroína Atalanta, a única mulher associada à caçada do javali calidônio. Ela veste uma túnica longa, que vai até os pés (um deles está visível – vide fotos no site da Expedição de Sardis – <http://sardisexpedition.org/en/artifacts/latw-104>). Não se pode observar mais detalhes devido à danificação do vaso. Também não é possível ver qual seria a arma que ela estaria portando. Aparentemente, ela usa um brinco de três contas, como defende Nancy Ramage (1983, p. 458).

A primeira inscrição é uma exortação comum em taças: Beba e se alegre. A segunda apenas indica a presença do javali com o substantivo correspondente (ύς).

2.2.5.3 Análise de *pathosformel*

Impossível aferir com certeza devido à fragmentação do vaso. Vê-se que ela está agachada, em contraste com os demais caçadores, que estão em pé. Pode ser uma das *pathosformeln* de arqueiro, na qual é costumeira a posição agachada (como em Louvre CA 1831, vide DAVIS, 2013, p. 94, figura 15). De qualquer forma, observa-se uma postura menos ativa e pouco agressiva, de mais resguardo, uma vez que ela está parcialmente escondida pelo corpo do caçador que está à sua frente.

2.2.5.4 Interpretação iconológica

Em contraposição aos pintores dos vasos examinados anteriormente, o artista desta taça deu pouco destaque à figura de Atalanta. Ele ainda se filia à tradição que a inclui como membro do grupo de caçadores, mas a colocou em uma posição quase subordinada.

Aqui, a heroína está agachada, parcialmente escondida pelo corpo do caçador que lidera o grupo que avança da direita. É possível que ela estivesse na posição do arqueiro agachado. Associada ao uso da túnica longa e do brinco, parece que o pintor enfatizou a feminilidade de Atalanta, de modo que, sendo uma mulher participando uma caçada, ela procura uma posição protegida, ao invés de enfrentar o javali. Em razão tanto da vestimenta quanto da danificação do vaso, é impossível verificar os detalhes da anatomia da heroína.

2.2.6 Rhodes A1934

Hídria de figuras negras, sem datação, encontrada em Ialysos, na ilha de Rodes. É parte do acervo do *Archaeological Museum of Rhodes*. Há uma cena de caçada no ombro da hídria (figura 42).

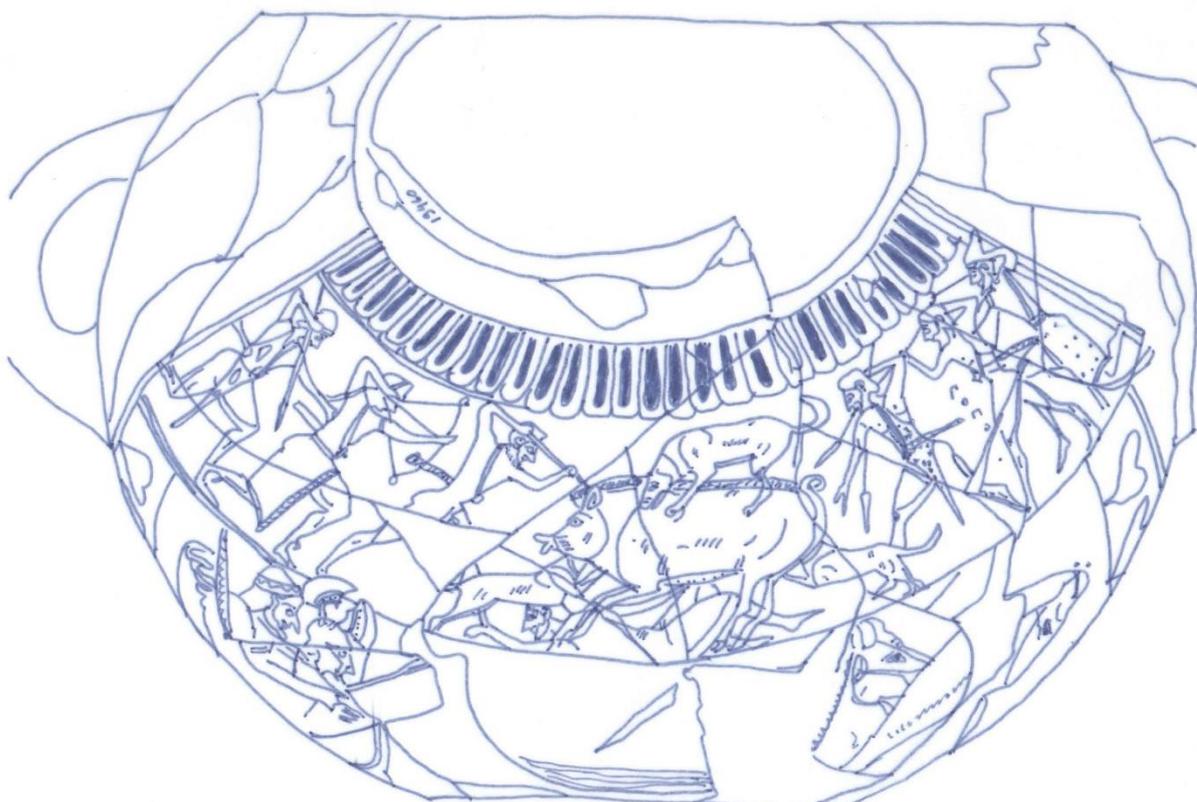


Figura 42: Rhodes A1934, ombro

Desenho da autora feito a partir da fotografia de *Archive of the Ephorate of Antiquities of the Dodecanese – Hellenic Ministry of Culture and Sports*

2.2.6.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina, com cabelos curtos e imberbe, vestindo apenas uma pele de animal, com uma espada embainhada próxima à cintura, segura por uma correia que passa em seu ombro esquerdo, está com a perna esquerda flexionada e o pé para trás e a perna direita flexionada à frente, o braço esquerdo estendido à frente e portando uma lança voltada para baixo na mão direita, com o braço direito erguido à altura da cabeça. Figura antropomórfica feminina, com cabelos longos, vestindo uma túnica curta e portando uma aljava na altura da cintura, cuja correia passa por seu ombro esquerdo, está com a perna esquerda flexionada e o pé para trás e a perna direita flexionada à frente, usando botas, segurando um arco retesado com ambos os braços. Figura antropomórfica masculina nua, em pé, com cabelos curtos e barba, portando uma espada embainhada próxima à cintura, cuja

correia passa por seu ombro direito, avança com a perna esquerda à frente, segurando uma lança com ambas as mãos, com os braços erguidos à altura da cabeça, no movimento de golpear uma figura zoomórfica suídea grande. Figura zoomórfica canídea, erguida sobre as patas traseiras e com as patas dianteiras apoiadas no corpo da figura zoomórfica suídea, no ato de morder o pescoço. Figura zoomórfica suídea grande avança para a esquerda. Sobre a figura suídea, figura zoomórfica canídea, no ato de morder. Sob a figura suídea, figura antropomórfica masculina nua, com cabelos curtos e barba, caída, com as pernas flexionadas e voltadas para a direita, com a cabeça voltada para a esquerda. Figura zoomórfica canídea, erguida sobre as patas traseiras e com as patas dianteiras apoiadas no corpo da figura zoomórfica suídea, no ato de morder a parte traseira. Figura antropomórfica masculina em pé, de cabelos curtos e barba, vestindo apenas uma pele de animal, portando uma espada embainhada, cuja correia passa por seu ombro direito, avança para a esquerda com a perna direita à frente, com o braço direito estendido à frente e portando uma lança voltada para baixo na mão direita, com o braço direito erguido à altura da cabeça. Seis sinais gráficos, semelhantes a letras, sem sentido. Figura antropomórfica masculina nua, em pé, com cabelos curtos e barba, portando uma espada embainhada na cintura, avança com a perna esquerda à frente e segura uma lança em ambas as mãos, com os braços erguidos na altura da cabeça, no movimento de golpear a figura suídea. Figura antropomórfica masculina, com cabelos curtos e barba, usando um chapéu pontudo, vestindo uma túnica curta e portando uma aljava na cintura, cuja correia passa por seu ombro esquerdo, está com a perna esquerda flexionada e o pé para trás e a perna direita flexionada à frente, segurando um arco retesado com ambos os braços.

2.2.6.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da caçada do javali calidônio. Isso é indicado figura central do javali sendo açoitado por cães por ambos os lados, bem como pela figura do caçador caído sob o javali (Anceu).

O grupo de caçadores é formado por figuras com barba (adultos) e imberbes (jovens). Quatro portam lanças e carregam espadas embainhadas. Dois desses estão nus e dois vestem apenas uma pele de animal (cervídeo?).

Duas das figuras portam arcos retesados e estão vestidas com túnicas curtas. O arqueiro que está no extremo direito da cena tem barba e usa um chapéu pontudo. Esse chapéu pode ser um barrete cita. A figura que porta o arco no lado esquerdo da cena é imberbe e tem cabelos longos, o que evidencia ser do gênero feminino, apesar da ausência de distinção por

cor. Trata-se da heroína Atalanta. Além da túnica curta, ela usa botas com abas recurvas, um elemento da vestimenta cita (BARRINGER, 2004, p. 15).

2.2.6.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é a da arqueira agachada. Embora Atalanta esteja com as pernas posicionadas do modo usualmente visto nos arqueiros agachados (uma das pernas à frente do corpo, com o joelho flexionado, e a outra perna para trás, também flexionada, com a ponta do pé, apoiada no chão), ela foi representada na mesma altura que os caçadores que correm em direção ao javali. Isso não é comum. Como visto na análise do Vaso François, os arqueiros agachados normalmente ficam mais baixos que os demais caçadores. No exemplar ora examinado, provavelmente prevaleceu a intenção de harmonia na composição da cena, colocando todas as figuras com as cabeças alinhadas no mesmo nível, desconsiderando o posicionamento das mesmas.

A posição agachada é mais protegida para o arqueiro e comum em cenas de caçada. No caso ora em exame, o resultado, com a alteração na altura da figura, acaba por mitigar o caráter de proteção dessa postura, dando-lhe um caráter mais ativo e agressivo.

2.2.6.4 Interpretação iconológica

O pintor dessa hídria seguiu a tradição que inclui Atalanta entre os caçadores do javali calidônio, mas não lhe deu nenhum destaque especial. Além da ausência de distinção por cor entre os gêneros, observa-se a sua semelhança corporal com as figuras masculinas presentes na cena, bem como a quase simetria com o outro arqueiro no lado direito da cena.

Ademais, Atalanta compartilha com o outro arqueiro o uso de vestimentas estrangeiras: ela usa botas citas, com abas recurvas, enquanto ele está com um barrete cita. Tais elementos podem ter apenas a função de reforçar a identificação de ambos como arqueiros, porém, acabam por diferenciá-los e separá-los dos demais caçadores do grupo.

Assim, evidencia-se a aproximação de Atalanta com as Amazonas, as quais frequentemente são representadas com trajes citas nas últimas décadas do século VI A. E. C. (MAYOR, 2014, p. 200). Essa aproximação provavelmente decorre da atividade viril desenvolvida por Atalanta nessa cena.

2.2.7 Salonica 546

Cratera de colunas de figuras negras, datada entre 575–525 A. E. C., encontrada em Thermi, Chalcidike, Grécia (figuras 43 e 44). É parte do acervo do *Archaeological Museum of Thessaloniki*.



Figura 43: Salonica 546

Archaeological Museum of Thessaloniki

Desenho da autora feito a partir de *Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Museum of Thessaloniki*, fotógrafo: Giannis Patrikianos



Figura 44: Salonica 546, vista lateral
Archaeological Museum of Thessaloniki
 Desenho da autora feito a partir de *Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archeological Museum of Thessaloniki*, fotógrafo: Giannis Patrikianos

2.2.7.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina em pé, de cabelo curto e barbada, vestindo uma túnica curta de cor negra com uma pele de animal de cor vermelha sobreposta e portando uma espada embainhada próxima à cintura, avança com a perna esquerda à frente e com ambos os braços erguidos acima da cabeça, portando uma lança. Figura antropomórfica masculina em pé, de cabelo curto e barbada, com um adereço na cabeça de cor vermelha e vestindo uma túnica curta, com uma faixa negra central decorada com detalhes em vermelho, avança com a perna esquerda à frente e com ambos os braços erguidos, segura uma lança no movimento de golpear. Figura antropomórfica masculina em pé, de cabelo curto e barbada, vestindo uma túnica curta de cor vermelha com uma pele de animal de cor negra sobreposta, presa por um

medalhão circular, e portando uma espada embainhada próxima à cintura, avança com a perna esquerda à frente e com ambos os braços erguidos, segura uma lança no movimento de golpear. Aos pés da figura antropomórfica, figura zoomórfica canídea de cor negra com as patas dianteiras e a cabeça erguidas, no ato de morder, causando sangramento em uma figura suídea grande, a qual avança para a esquerda, com as patas dianteiras erguidas. Sobre a figura suídea, figura zoomórfica canídea de cor negra, no ato de morder. Sob a figura suídea, figura antropomórfica masculina caída, com as pernas e os braços flexionados e a cabeça voltada para a esquerda. A figura tem cabelos curtos e barba e veste uma túnica curta de cor negra com detalhes em vermelho no torso e com um desenho floral no quadril. Figura zoomórfica canídea avança para a esquerda, com as patas dianteiras e a cabeças erguidas, no ato de morder a parte traseira da figura suídea, causando sangramento. Figura antropomórfica masculina em pé, de cabelo curto e barbada, com um adereço de cor vermelha na cabeça e vestindo uma túnica curta de com vermelha com uma pele de animal de cor negra sobreposta, portando uma espada embainhada próxima à cintura, avança com a perna esquerda à frente e com ambos os braços erguidos, segura uma lança no movimento de golpear. Figura antropomórfica feminina em pé, vestindo uma túnica curta listrada em negro e vermelho e portando uma aljava, avança com a perna direita à rente, segurando o arco retesado, pronto para atirar.

2.2.7.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da caçada do javali calidônio. Isso é indicado pela figura central do javali, sendo acossado por cães por ambos os lados, bem como pela figura do caçador caído sob o javali (Anceu).

O grupo de caçadores é formado por homens adultos, condição indicada por suas barbas, armados com lanças e com espadas embainhadas, e por uma figura imberbe, armada com um arco. A figura imberbe possui um tom mais claro, com alguns vestígios de cor branca, o que sinaliza se tratar de uma figura feminina. Assim, esta seria a heroína Atalanta, portando seu arco e uma aljava.

2.2.7.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é a da arqueira em pé. Como já dito na análise de Munich 8600 e Blatter 673, esta é uma postura mais agressiva e ativa e que provavelmente

possui uma conotação positiva, em oposição à postura do arqueiro agachado, a qual é mais passiva e protegida.

2.2.7.4 Interpretação iconológica

O pintor dessa cratera deu certo destaque a Atalanta, embora a heroína esteja no extremo direito da cena. Tanto os dois guerreiros mais próximos do javali quanto Atalanta, que vem logo atrás, têm estatura maior do que os demais caçadores presentes na imagem, os quais estão no extremo esquerdo da cena. Isso provavelmente significa uma diferenciação hierárquica, ressaltando a maior importância desses três personagens.

Também é possível notar uma grande semelhança entre o corpo de Atalanta e o dos demais caçadores. São visíveis principalmente o bíceps forte e os glúteos avantajados. As suas coxas estão escondidas pela túnica.

2.2.8 Boston 34.212

Dinos de figuras negras, datado entre 575–525 A. E. C., encontrado na Grécia, atribuído ao Pintor de Londres B76 (*Painter of London B76*) por John Beazley. Decorado com duas faixas horizontais: a primeira com uma cena com figuras antropomórficas e a segunda com animais e figuras fantásticas (figuras 45, 46 e 47). Parte do acervo do *Boston Museum of Fine Arts*.



Figura 45: Boston 34.212 (rollout, parte 1)
Photograph © 2018 Museum of Fine Arts, Boston



Figura 46: Boston 34.212 (rollout, parte 2)
Photograph © 2018 Museum of Fine Arts, Boston

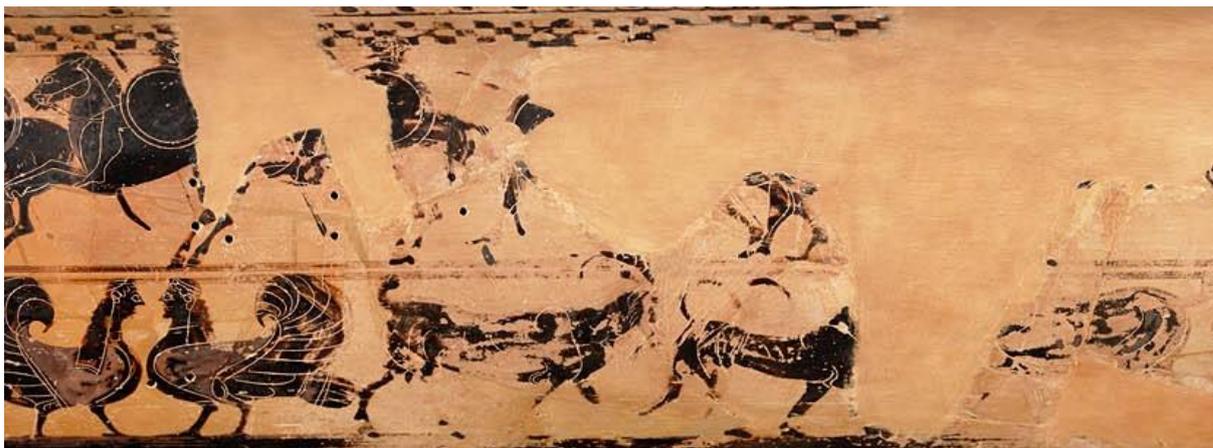


Figura 47: Boston 34.212 (*rollout*, parte 3)
 Photograph © 2018 Museum of Fine Arts, Boston

2.2.8.1 Descrição pré-iconográfica

Zona danificada. Patas dianteiras de uma figura zoomórfica equina erguidas no ar (o resto do corpo não está visível devido aos danos no vaso). Figura zoomórfica equina avança com as patas dianteiras erguidas no ar. Montada na figura equina, figura antropomórfica, da qual somente são visíveis os membros inferiores e as mãos (danos no vaso), as quais seguram as rédeas. Figura zoomórfica equina avança com as patas dianteiras erguidas no ar. Montada na figura equina, figura antropomórfica masculina (danos no vaso atingiram a região da cabeça), om as mãos segurando as rédeas. Figura antropomórfica em pé, vestindo uma túnica curta, avança com a perna esquerda à frente (apenas a perna direita e uma pequena porção da coxa esquerda são visíveis, devido aos danos no vaso). Figura antropomórfica em pé, vestindo uma túnica curta, avança com a perna esquerda à frente (apenas a perna esquerda, uma pequena porção da coxa direita e a região do abdômen são visíveis, devido aos danos no vaso). Figura antropomórfica, vestindo uma túnica curta, com a perna esquerda para trás e flexionada e a perna direita à frente, com o joelho dobrado (apenas as pernas e a região do abdômen são visíveis, devido aos danos no vaso). Figura antropomórfica masculina em pé, barbada, vestindo túnica curta, avança com a perna direita à frente, brandindo uma lança na mão esquerda, no movimento de golpear, e carregando outra lança na mão direita, com o braço ao longo do corpo (parte do torso e da cabeça danificados). Figura antropomórfica em pé, vestindo túnica curta, avança com a perna esquerda à frente (parte do torso, da cabeça e os braços danificados). Figura zoomórfica canídea, com a cabeça e as patas dianteiras danificadas. Figura zoomórfica suídea grande avança para a esquerda, com as patas dianteiras erguidas no ar. Sobre a figura suídea, figura zoomórfica canídea, no ato de morder (com o corpo danificado). Sob a figura suídea, figura antropomórfica caída, vestindo túnica curta,

com as pernas flexionadas e voltadas para a direita (cabeça e braços danificados). Figura zoomórfica canídea avança para a esquerda, com as patas dianteiras erguidas, no ato de morder a parte traseira da figura suídea. Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos curtos e barba, vestindo uma túnica curta, avança para a esquerda, com a perna esquerda à frente, portando em ambas as mãos um tridente, no movimento de golpear a parte traseira da figura suídea. Figura antropomórfica imberbe e com cabelos compridos, vestindo uma túnica curta e com uma aljava próxima à cintura, segura por uma correia que passa no ombro esquerdo, com a perna direita para trás e flexionada e a perna esquerda à frente, com o joelho dobrado, segura um arco retesado com ambas as mãos. Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos curtos e barba, vestindo uma túnica curta e com uma espada embainhada próxima à cintura, segura por uma correia que passa no ombro esquerdo, avança com a perna esquerda à frente, portando uma lança na mão direita, com o braço semierguido. Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos curtos, vestindo uma túnica curta, avança com a perna esquerda à frente, portando uma lança na mão direita, com o braço semierguido. Figura antropomórfica masculina, de cabelos curtos e barba, portando uma lança na mão direita e um escudo no braço esquerdo, está montada em uma figura zoomórfica equina, que avança para a esquerda com as patas dianteiras erguidas no ar. Figura antropomórfica masculina, de cabelos curtos e barba, portando uma lança na mão direita e um escudo no braço esquerdo, está montada em uma figura zoomórfica equina, que avança para a esquerda com as patas dianteiras erguidas no ar. Figura antropomórfica masculina, de cabelos curtos e barba, portando uma lança na mão direita e um escudo no braço esquerdo, está montada em uma figura zoomórfica equina, que avança para a esquerda com as patas dianteiras erguidas no ar (a cabeça do cavalo e parte do escudo não estão visíveis, devido aos danos no vaso). Figura antropomórfica em pé, portando escudo e lança, avança com uma das pernas à frente (apenas a perna, parcialmente apagada, parte do escudo e da lança estão visíveis, devido aos danos no vaso). Três pernas de figuras antropomórficas (grandes danos no vaso).

2.2.8.2 Análise iconográfica

Trata-se da cena da caçada do javali calidônio, indicada pela figura central do javali sendo acossado por cães por ambos os lados, bem como pela presença do caçador caído sob o javali (Anceu).

O grupo de caçadores é formado por integrantes que estão a pé e a cavalo. A maior parte deles está armada com lança. Alguns também portam espadas embainhadas. É possível notar a presença de uma única figura armada com um arco. Apesar da ausência do uso da

distinção bicolor de gênero, é possível notar que essa figura é imberbe e tem cabelos longos, além de ter as pernas em um tom mais claro que o dos demais caçadores, índices que apontam para o pertencimento desta figura ao gênero feminino. Logo, esta é a heroína Atalanta.

2.2.8.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é a da arqueira agachada. Do mesmo modo que em Rhodes A1934, vê-se que o posicionamento das pernas típico da postura agachada é combinado com o alinhamento da cabeça na mesma altura dos demais caçadores, os quais estão em pé. O resultado é uma postura mais agressiva e ativa. De fato, quase se tem a impressão de que ela está a correr junto com o resto do grupo.

2.2.8.4 Interpretação iconológica

O pintor desse *dinos* seguiu de certo destaque à figura de Atalanta dentro do grupo de caçadores, colocando-a bem próxima da besta. A cena encontra-se bem danificada, mas é possível notar que a heroína foi representada com corpo similar ao de seus companheiros homens, com braços e pernas musculosos. Além disso, é possível notar como os pés de Atalanta são particularmente grandes, o que parece indicar a sua fama como corredora.

2.2.9 Vatican 306

Dinos de figuras negras, sem datação, atribuído a *Sophilos* por Maria Graza Marzi Costagli. Decorado com 4 faixas horizontais, a primeira delas com figuras antropomórficas, as 3 seguintes figuras fantásticas e de animais e, no fundo, uma decoração geométrica (figura 48). É parte do acervo do *Museo Gregoriano Etrusco*, Vaticano.

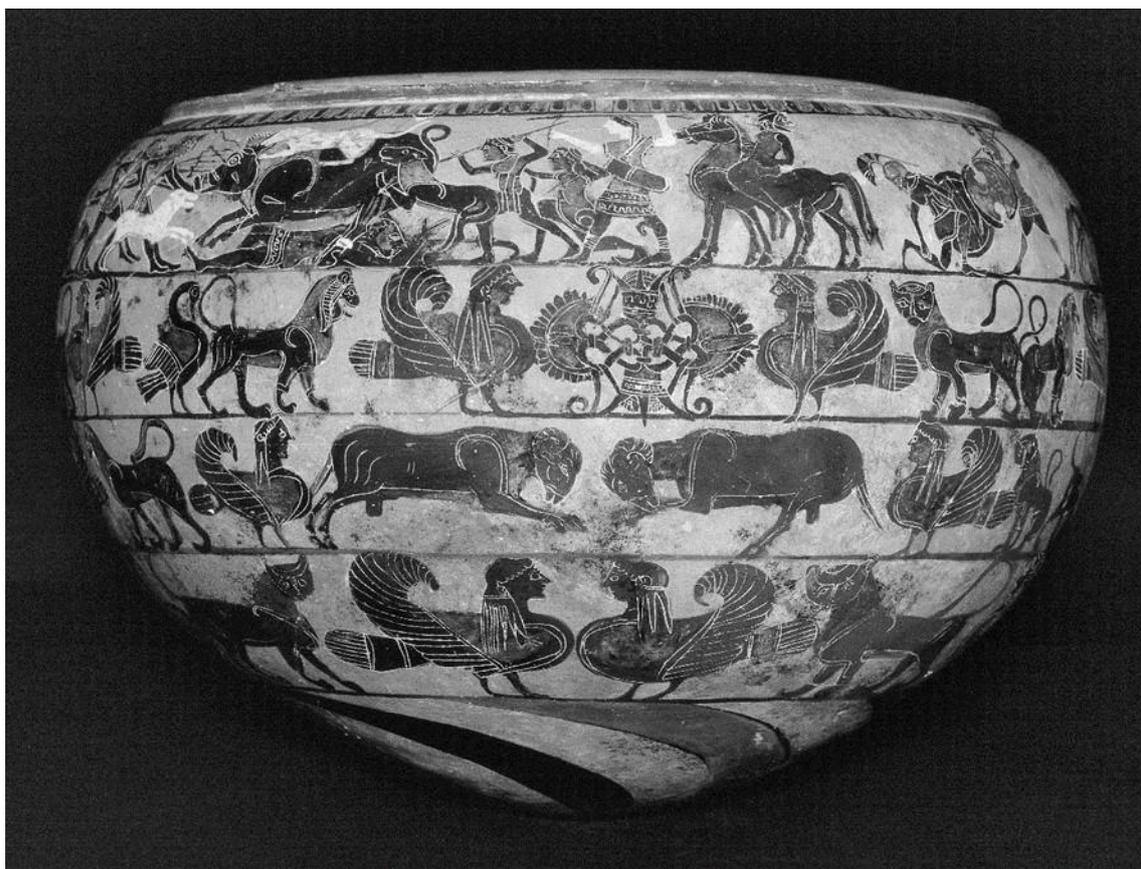


Figura 48: Vatican 306
Fonte: © Photo Vatican Museums

2.2.9.1 Descrição pré-iconográfica

Duas figuras antropomórficas masculinas parcialmente sobrepostas, em pé, de cor negra, vestindo uma túnica curta com uma pele de animal de cor branca sobre ela, avançam com a perna esquerda à frente, cada uma brandindo um tridente com a mão direita. Figura antropomórfica masculina, de cor negra, agachada, com o joelho direito no solo e a perna esquerda flexionada à frente, maneja um arco com ambas as mãos, com a corda retesada. A figura veste uma túnica curta com uma pele de animal de cor branca sobre ela. Duas figuras antropomórficas masculinas parcialmente sobrepostas, em pé, de cor negra, vestindo uma túnica curta com uma pele de animal de cor branca sobre ela, avançam com a perna esquerda erguida à frente, com ambos os braços flexionados junto ao corpo, cada um portando um

tridente em riste. Duas figuras antropomórficas masculinas parcialmente sobrepostas, em pé, de cor negra, vestindo uma túnica curta com uma pele de animal de cor branca sobre ela, avançam com a perna esquerda à frente, cada uma portando uma lança com ambas as mãos, no movimento de golpear. Aos pés das figuras, figura zoomórfica canídea, de cor branca, avança com as patas dianteiras erguidas no ar e a boca entreaberta. Figura zoomórfica suídea grande, de cor negra, com o corpo atravessado por três flechas, avança para a esquerda, com as patas dianteiras erguidas. Sobre a figura suídea, figura zoomórfica canídea, de cor branca, no ato de morder a cabeça da figura suídea. Sob a figura suídea, uma figura antropomórfica masculina, de cor negra, vestindo uma túnica curta, está caída, com a cabeça voltada para a direita e um dos braços semierguido. Figura zoomórfica canídea, de cor negra, erguida sobre as patas traseiras e com as patas dianteiras apoiados na parte traseira da figura suídea, no ato de morder. Figura antropomórfica masculina em pé, de cor negra, vestindo uma pele de animal, avança com a perna direita à frente, segurando um lança com ambos os braços erguidos, no movimento de golpear a figura suídea. Figura antropomórfica masculina, de cor negra, agachada, com o joelho esquerdo no solo e a perna direita flexionada à frente, maneja um arco com ambas as mãos, com a corda retesada. Figura antropomórfica feminina em pé, de cor clara, avança com a perna direita à frente, maneja um arco retesado com ambas as mãos. A figura feminina tem cabelos longos, está vestida com uma túnica curta e botas longas, com abas enroladas na altura dos joelhos, e porta uma aljava encostada na cintura, com a correia passando pelo ombro esquerdo. Duas figuras antropomórficas, de cabelo curto e com barba, ambas montadas a cavalo, avançam da direita para a esquerda, com a cabeça voltada para a direita.

2.2.9.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da caçada do javali calidônio. Isso é indicado pela figura central do javali acossada por cães por ambos os lados, bem como pelo caçador caído sob o javali e pela presença de Atalanta.

O grupo de caçadores é formado por figuras a pé e a cavalo, tanto adultas (com barba) quanto jovens (imberbes). Eles estão armados com tridentes, lanças e arcos. A heroína Atalanta se distingue pela cor clara de sua pele, pelos seus cabelos longos e por sua vestimenta, que inclui botas com abas recurvas, ao estilo cita.

2.2.9.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é a da arqueira em pé, que denota atividade e agressividade. Essa mesma postura é observável em Munich 8600, Blatter 673 e Thessaloniki 546. Essa *pathosformel* possui uma conotação mais positiva do que a do arqueiro agachado.

2.2.9.4 Interpretação iconológica

O pintor desse *dinos* deu destaque à figura de Atalanta. Embora ela esteja mais distanciada do javali, manejando o arco, ela se sobressai não só pela cor clara de sua pele como pela sua altura em relação às demais figuras do seu lado da cena, as quais estão agachadas. Suas vestimentas também a distinguem, por serem ricamente decoradas e por trazerem detalhes da indumentária cita, como as botas com abas recurvas. Como visto na análise de Rhodes A1934, estas vestimentas aproximam iconograficamente Atalanta das Amazonas, que frequentemente são representadas com vestimentas citas.

Não é possível ver muitos detalhes anatômicos, uma vez que Atalanta está completamente vestida, inclusive com botas altas. Mesmo assim, ela parece ter sido representada com um corpo semelhante ao de seus companheiros. Importa salientar que este pintor não acrescentou muitos detalhes anatômicos às suas figuras humanas.

2.2.10 Florence 3830

Hídria de figuras negras, datada entre 550–500 A. E. C., atribuída ao Pintor de Prícenton (*Princeton Painter*) por Piera Bocci. No ombro, há uma cena de caçada (figura 49). É parte do acervo do *Museo Archeologico Nazionale di Firenze*.



Figura 49: Florence 3830, ombro

c. 550–500 A. E. C., *Museo Archeologico Nazionale di Firenze*

Fonte: © *su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali – Polo Museale della Toscana - Firenze*

2.2.10.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica vestida com túnica e usando um chapéu com uma ponta dobrada, está brandindo uma lança na mão direita (apenas a cabeça e este braço estão visíveis, devido à danificação no vaso). Figura antropomórfica masculina, com cabelo curto, barba, vestida com uma túnica curta e uma pele de animal (talvez de cervo), com uma espada embainhada próxima à cintura, avança com a perna esquerda à frente, segurando a lança com ambas as mãos em movimento de golpear. Figura antropomórfica masculina nua, de cabelo curto e barba, portando uma espada embainhada (a correia da bainha é visível junto ao ombro), avança com a perna esquerda à frente, segurando a lança com ambas as mãos em movimento de golpear. Aos pés da figura antropomórfica, figura zoomórfica semelhante a um canídeo, com uma das patas dianteiras erguida. Figura zoomórfica suídea grande avança para

a esquerda, com a cabeça abaixada e as patas dianteiras no ar, ferida por duas lanças. Sobre a figura suídea, uma figura zoomórfica semelhante a um canídeo, com a cabeça abaixada, no ato de morder. Sob a figura suídea, uma figura zoomórfica semelhante a um canídeo (parcialmente visível devido aos danos no vaso) está caída. Atrás da figura suídea, uma figura zoomórfica semelhante a um canídeo, com a cabeça e as patas dianteiras erguidas, avança para a esquerda, no ato de morder a figura suídea. Figura antropomórfica masculina nua, com cabelo curto portando uma espada embainhada junto à cintura (correia junto ao ombro), avança com a perna direita à frente e segura uma lança com ambos os braços erguidos, no movimento de golpear a figura suídea. Figura antropomórfica imberbe agachada, vestida com túnica curta, elmo com crista e com uma aljava na cintura, está com o joelho direito apoiado no chão e a perna esquerda flexionada à frente, segurando o arco com a corda retesada e uma flecha posicionada.

2.2.10.2 Análise iconográfica

Trata-se da cena da caçada do javali calidônio. Os índices são a figura central do javali sendo acossado por cães por ambos os lados e o cão morto sob o javali, usado de forma intercambiável com a figura do herói Anceu.

O grupo de caçadores é formado por adultos (com barba) e jovens (imberbes). Os caçadores estão armados com lanças, à exceção da figura no extremo direito da cena, que porta um arco. Embora não haja uso da distinção bicolor de gênero, esta figura pode ser associada com a heroína Atalanta tanto pelo uso do arco como pela sua indumentária, que inclui um elmo crista, diferenciando-a dos demais caçadores. O elmo com crista é um índice iconográfico que aproxima Atalanta das Amazonas (BARRINGER, 2004, p. 20).

2.2.10.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é a da arqueira agachada. Como visto na análise de Rhodes A1934 e Boston 34.212, o posicionamento das pernas é o usual dessa posição, mas a figura foi redimensionada para que sua cabeça ficasse no mesmo nível dos demais caçadores. Isso acaba por dar uma conotação mais agressiva e ativa a essa postura.

2.10.4 Interpretação iconológica

O pintor dessa hídria deu destaque à figura da heroína Atalanta. Embora não haja a diferenciação de gênero de por cores, Atalanta se sobressai por sua estatura, pois, mesmo

agachada, está no mesmo nível que os demais caçadores, que estão em pé. Este efeito é acentuado por seu elmo com crista, o que lhe deixa ainda mais alta, chegando até mesmo a transbordar para fora dos limites da cena, sobrepondo-se com o friso da parte superior do ombro desta hídria. Este elmo conecta a heroína com a iconografia das Amazonas.

Nesse exemplar, verifica-se a ausência de diferenciação anatômica de gênero. O corpo de Atalanta é igual ao de seus companheiros homens, algo que é acentuado pela não utilização da diferenciação de gênero pelo uso de cores. É possível que, como no Vaso François, o pintor tivesse a intenção de apresentá-la como igual aos seus companheiros, com um caráter viril.

2.2.11 NAMA 1590

Dois fragmentos de *lebes* de figuras negras, datados entre 600–500 A. E. C., encontrados na Acrópole de Atenas (figuras 50 e 51). Integram o acervo do *National Archaeological Museum of Athens*.



Figura 50: NAMA 1590, fragmento 1

National Archaeological Museum, Athens

Desenho da autora, feito a partir de *Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund*

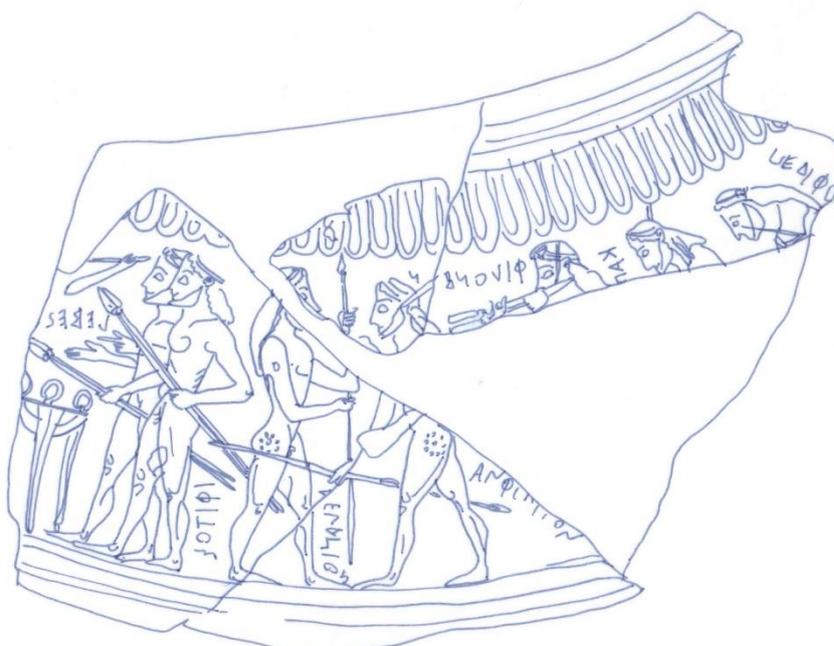


Figura 51: NAMA 1590, fragmento 2

National Archaeological Museum, Athens

Desenho da autora feito a partir de *Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund*

2.2.11.1 Descrição pré-iconográfica

Fragmento 1: Figura antropomórfica masculina nua, de cor negra, com cabelos longos e barba, está em pé e segura uma figura antropomórfica feminina, de cor branca, passando o seu braço direito pelos ombros dela e segurando a mão direita dela com a sua mão esquerda. A figura antropomórfica feminina está em pé, com os cabelos presos, e veste uma túnica curta, decorada com meandros. Figura antropomórfica masculina, de cor negra, em pé e segurando uma lança com a mão direita. A figura possui cabelos longos e barba, está cingida com um diadema, veste uma túnica longa de cor clara e um manto de cor escura. Entre a lança e a cabeça da figura, uma legenda: Δαμας (Damas). Três figuras antropomórficas masculinas sentadas, parcialmente sobrepostas, de cor negra, duas delas com barba e a terceira imberbe. As três figuras vestem túnicas compridas de cor clara e mantos de cor escura. A figura que está mais à frente possui cabelos longos. A figura no centro está bastante danificada. A figura mais distante do grupo e a que está mais à frente possuem um adereço na cabeça. Atrás desse grupo sentado, três figuras antropomórficas masculinas em pé, de cor negra, parcialmente sobrepostas, com cabelos longos e barba, seguram lanças na mão direita, encostando-as ao ombro. As três figuras vestem túnicas compridas de cor clara e mantos de cor escura. A figura que está mais à frente usa um adereço na cabeça. À frente da primeira figura desse grupo, uma legenda: Κελαας (Kelaas). Outro grupo com três figuras antropomórficas em pé, que está visível apenas até os ombros, pois o resto do fragmento está ausente. A figura mais distante é masculina, de cor negra, barbada, porta uma lança na mão direita e usa um adereço na cabeça. A do meio é feminina, de cor clara, e porta uma lança encostada em seu ombro. A que está em primeiro plano é masculina, de cor negra, barbada, com um adereço na cabeça e porta uma lança encostada no ombro. Entre a lança e a cabeça da primeira figura do grupo, uma legenda: Αστεριον (Asterion).

Fragmento 2: Trípode. Sobre ela, a legenda Λεβες (Lebes) e um braço, de cor negra, segurando o cabo de uma lança. Duas figuras antropomórficas masculinas, de cor negra, avançam com o pé direito à frente, cada uma segurando duas lanças na mão esquerda. Ambas as figuras estão nuas, tem cabelos longo, são barbadas e usam um adereço na cabeça. Ao pé das figuras, a legenda: Ιφιτος (Iphitos). Figura antropomórfica masculina, de cor negra, nua, avança para a direita com a perna esquerda à frente, segurando uma lança em pé com ambas as mãos. A figura possui cabelos longos e usa um adereço na cabeça. Junto à perna da figura, a legenda: Μελανιον (Melanion). Figura antropomórfica masculina, nua, de cor negra, avança

para a esquerda, com a perna esquerda à frente, segurando uma lança abaixada com a sua mão direita. A figura tem cabelos longos e barba, e usa um adereço na cabeça. Atrás da figura, a legenda: *Αμφιαρεος* (Anphiareos). Figura antropomórfica masculina, de cor negra, da qual só é visível a cabeça, devido à fragmentação. A figura toca uma flauta dupla, tem cabelos longos e usa um adereço na cabeça. Ao lado da cabeça da figura, a legenda: *Φιλοβ...ν* (Philonb...n). Figura antropomórfica masculina, de cor negra, com cabelos longos, barba e um adereço na cabeça, da qual só é visível a cabeça e parte dos ombros, devido à fragmentação. À frente dela, a legenda: *Καπ* (Kap). Figura antropomórfica masculina, de cor negra, com cabelos longos e barba e um adereço na cabeça, vestindo uma túnica. Desta figura só é visível a cabeça e parte dos ombros, devido à fragmentação. Atrás da figura, a legenda: *Περιφα* (Peripha – fragmentado).

2.2.11.2 Análise iconográfica

Trata-se da cena dos jogos funerários do Rei Pélias, referidos por Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, 3.9.2). No fragmento 1, Peleu e Atalanta participam da competição de luta, sendo assistidos por uma plateia. Apesar da ausência de legendas, estes personagens são identificáveis pelo próprio tema representado, pois se trata dos únicos envolvidos em uma disputa atlética de luta entre um homem e uma mulher.

No fragmento 2, Ífito, Melânio e Anfiarau (nomeados nas legendas) participam da disputa de lançamento de dardos.

2.2.11.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. Ela está imobilizada por Peleu, que segura seus ombros com o braço direito e os seus braços com a mão esquerda. Parece ser a posição conhecida como *hedran strephein*, na qual o lutador segura o oponente pelo pulso e o puxa, tentando forçá-lo sobre o seu quadril, para desequilibrá-lo (vide MILLER, 2004, p. 48). Trata-se de uma postura mais passiva, pois ela está sofrendo o golpe.

2.2.11.4 Interpretação iconológica

O pintor desse vaso parece ter seguido uma tradição na qual Atalanta perde a luta nos jogos funerários de Pélias. A heroína está vestindo uma túnica curta, indumentária que não é comumente associada à prática da luta. A posição de Atalanta, no lado direito da cena, pode

indicar que ela vai perder a luta, pois, segundo Anthony Snodgrass (2004, p. 157), este era um código iconográfico para sinalizar o perdedor de uma disputa.

Esse tipo de luta era conhecido como *pále* (antecessor da hoje chamada luta greco-romana). Os oponentes começam a luta em pé e “o objetivo era atirar o adversário ao chão” (MILLER, 2004, p. 46). O vencedor era aquele que “atirou ao chão seu oponente por três vezes sem ter sofrido primeiro três quedas ele mesmo” (MILLER, 2004, p. 50). No exemplar examinado, parece que Peleu está prestes a conseguir derrubar Atalanta.

A heroína veste uma túnica curta (*chitoniskos*), uma roupa que normalmente não aparece em cenas atléticas em geral. Nas cenas da luta de Atalanta e Peleu, ela frequentemente está com esse traje. John Boardman sugere que se trata de adaptação feita pelos pintores em razão da presença de uma mulher em uma cena atlética, a fim de evitar expô-la nua (1983, p. 10).

Apesar da fragmentação do vaso e dos danos à imagem, é possível observar que não há diferenciação anatômica entre ela e Peleu. Outro ponto interessante desse fragmento é a presença de pelo menos uma espectadora feminina, no extremo direito da cena.

2.2.12 Ashmolean G137.8

Fragmento de Taça Siana de figuras negras, sem datação (figura 52). Faz parte do acervo do *Ashmolean Museum*, da *University of Oxford*, Reino Unido.

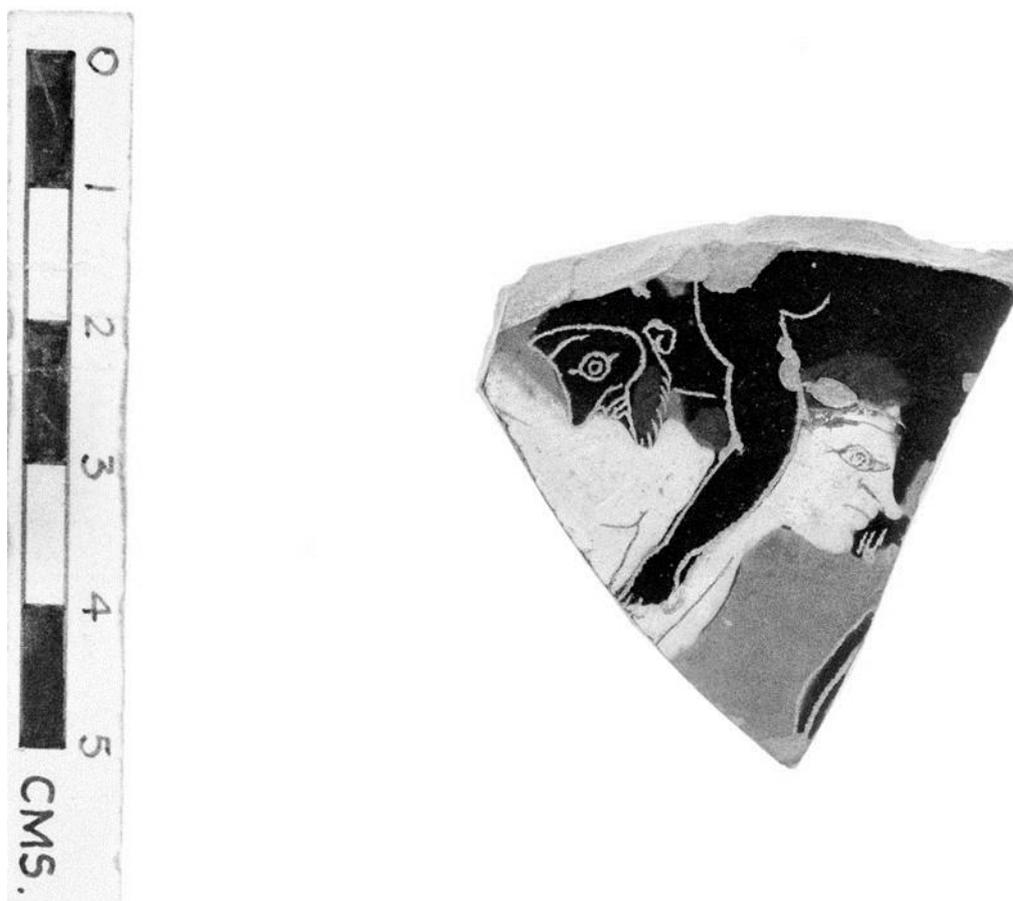


Figura 52: Ashmolean G137.8

Fonte: Image © *Ashmolean Museum, University of Oxford*

2.2.12.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica feminina, de cor clara, com o tronco curvado para a frente (apenas a cabeça, o começo do tronco e dos braços estão visíveis, devido à fragmentação). Figura antropomórfica masculina, com cabelos curtos e barba, com o tronco curvado para a frente, sobre a cabeça da figura feminina, com o braço esquerdo segurando o ombro direito da figura feminina e a mão direita junto ao rosto da figura feminina (as pernas estão apenas parcialmente visíveis, devido à fragmentação).

2.2.12.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da competição de luta entre Peleu e Atalanta. Apesar da ausência de legendas, estes personagens são identificáveis pelo próprio tema representado, pois se trata dos únicos envolvidos em uma disputa atlética de luta entre um homem e uma mulher. É um fragmento muito pequeno, no qual se observa a diferenciação de gênero por cor.

2.2.12.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. É difícil aferir a postura com precisão, devido à pequena dimensão do fragmento. Ela difere dos outros exemplares, porque parece mostrar Atalanta erguendo o corpo de Peleu, num movimento conhecido como *meson echein*, “ter’ ou ‘agarrar o meio’ (cintura). O lutador na defensiva neste golpe podia apenas esperar quebrá-lo ao se mexer ou tentar abrir os dedos do outro. Ele poderia acabar erguido e jogado ao chão de ponta-cabeça.” (MILLER, 2004, p. 48). Parece ser isto o que Atalanta está fazendo com Peleu neste fragmento.

2.2.12.4 Interpretação iconológica

O posicionamento de Peleu no lado direito parece indicar que ele vai perder a disputa e que Atalanta sairá vitoriosa (vide SNODGRASS, 2004, p. 157). Também parece haver uma semelhança na representação corporal de ambos os lutadores.

2.2.13 Syracuse 26822

Lécito de figuras negras, datado entre 525–475 A. E. C., encontrado em Agrigento, Sicília, Itália (figuras 53 e 54). Integra o acervo do *Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi*, em Siracusa, Itália.



Figura 53: Syracuse 26822

Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi

Fonte: © su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana



Figura 54: Syracuse 26822

Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi

Fonte: © *su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana*

2.2.13.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina nua, com a perna esquerda à frente, flexionada, com o tronco curvado à frente, segura uma figura antropomórfica feminina pelos ombros. Sobre a figura masculina, a legenda: Πηλεος (Peleus). A figura antropomórfica feminina está com o tronco curvado para a frente, ambos os braços estendidos à frente do corpo e a perna direita à

frente. Ela veste apenas um calção. Entre ambas as figuras, um vaso baixo, sem pé, com a borda marcada. Pano drapeado suspenso.

2.2.13.2 Análise iconográfica

O estado desse vaso indica que houve um problema no processo de manufatura. A fragmentação em torno das linhas e a aparente desistência, deixando a cena inacabada, parecem indicar que houve um erro no processo de queima, deixando todo o vaso negro, e que o artista tentou recuperar o desenho usando o estilete sobre o vaso pronto. Robert Cook aponta que os tons vermelhos e negros são produzidos durante o processo de queima do vaso por meio da alternância entre uma atmosfera oxidante, que preserva os tons vermelhos, e uma atmosfera redutora, que traz os tons negros, finalizando com uma atmosfera oxidante (2013, p. 232). Falhas nessa última etapa levavam a erros na coloração dos vasos (muito negros se não havia a reoxidação do forno; esmaecimento dos tons negros se a oxidação era muito forte). É isso que parece ter acontecido no presente exemplar, uma falha de reoxidação durante a queima, resultando em um vaso completamente negro.

Quanto ao desenho, trata-se de uma cena da luta entre Peleu e Atalanta nos jogos funerários do Rei Pélias. Os índices são a legenda indicando a presença do herói Peleu e o *dinos* entre os lutadores, como prêmio para a competição atlética.

A heroína Atalanta está vestindo um *perizoma*, uma espécie de calção utilizado prática atlética. Nas representações do tema da luta com Peleu, Atalanta frequentemente aparece com esse traje. Alguns autores consideram que é uma adaptação feita pelos pintores para a presença de uma mulher em uma cena atlética (BOARDMAN, 1983, p. 10). Todavia, parece ser um novo uso dado a uma velha vestimenta. De fato, Larissa Bonfante (1989) aponta que durante a Idade do Bronze e o começo do período arcaico, os atletas homens gregos usavam o *perizoma*. Apenas na segunda metade do século VIII A. E. C. teria havido uma mudança de paradigma cultural, que elevou o nu atlético masculino ao ideal máximo dos cidadãos gregos (BONFANTE, 1989). No tocante às mulheres, essa também teria sido a vestimenta utilizada pelas acrobatas durante os simpósios do período clássico (GOULAKI-VOUTIRA, 1996).

2.2.13.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corporal. A posição dos braços de Atalanta, que estão soltos, balançando no ar, aponta que ela está imobilizada por Peleu, numa postura mais passiva. Talvez se trate do golpe conhecido como *meson echein* (vide MILLER,

2004, p. 48) Nesse caso, Atalanta estaria sendo agarrada pela cintura para ser jogada ao solo de ponta-cabeça, o que explicaria os seus braços balançando no ar.

2.2.13.4 Interpretação iconológica

Não é possível retirar muitas informações desse vaso, pois a execução do desenho é bem ruim. O fato de que Atalanta foi representada no lado direito da cena parece indicar que ela perderá a disputa. Isso se coaduna com a sua postura: ela está imobilizada por Peleu, que a segura pelos ombros, o que faz com os seus braços fiquem soltos no ar.

2.2.14 Vatican AST36

Cratera de colunas de figuras negras, sem datação (figura 55). Faz parte do acervo do *Museo Gregoriano Etrusco*, Vaticano.



Figura 55: Vatican AST36
Fonte: © Photo Vatican Museums

2.2.14.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos curtos e imberbe, vestindo túnica longa e manto, segura uma vara longa na mão direita. Figura antropomórfica masculina nua, em pé, com cabelos curtos e imberbe. Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos curtos e imberbe, vestindo túnica longa e manto. Figura antropomórfica avança com a perna esquerda à frente (apenas a parte inferior das pernas e um pedaço da cabeça estão

visíveis, devido aos danos no vaso). Figura antropomórfica em pé, vestindo uma espécie de saio, avança para a esquerda com a perna direita à frente, com ambos os braços estendidos à frente do corpo (os ombros, o pescoço e parte da cabeça não estão visíveis, devido aos danos no vaso). Figura antropomórfica em pé, vestindo túnica longa e manto (apenas a parte inferior do corpo está visível, devido aos danos no vaso). Figura antropomórfica em pé, vestindo túnica longa e manto (apenas a parte inferior do corpo está visível, devido aos danos no vaso).

2.2.14.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da competição de luta entre Peleu e Atalanta. Apesar da ausência de legendas, estes personagens são identificáveis pelo próprio tema representado, pois se trata dos únicos envolvidos em uma disputa atlética de luta entre um homem e uma mulher. Atalanta provavelmente é a lutadora do lado direito, que veste uma espécie de saio, uma vez que o herói Peleu é comumente representado nu (de acordo com a norma para os atletas homens).

Além dos lutadores, há um grupo de espectadores. A figura no extremo esquerdo da cena é um juiz que está arbitrando a competição. Isso é indicado pelo porte de uma vara longa, ferramenta usada para disciplinar os atletas faltosos (LEHMANN, 2009, p. 196).

2.2.14.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. É difícil identificar maiores detalhes devido aos danos no vaso.

2.2.14.4 Interpretação iconológica

A interpretação da cena foi dificultada devido aos danos no vaso, que impedem a observação de maiores detalhes justamente na parte central, em que estão os lutadores. O mais provável é que Atalanta seja a figura no lado direito, vestida com um saio. Esse posicionamento pode indicar que ela perderá a disputa.

2.2.15 Munich 2241

Little Master Cup de figuras negras, datada entre 575–525 A. E. C. (figura 56). Integra o acervo do *Staatliche Antikensammlungen*, de Munique, Alemanha.

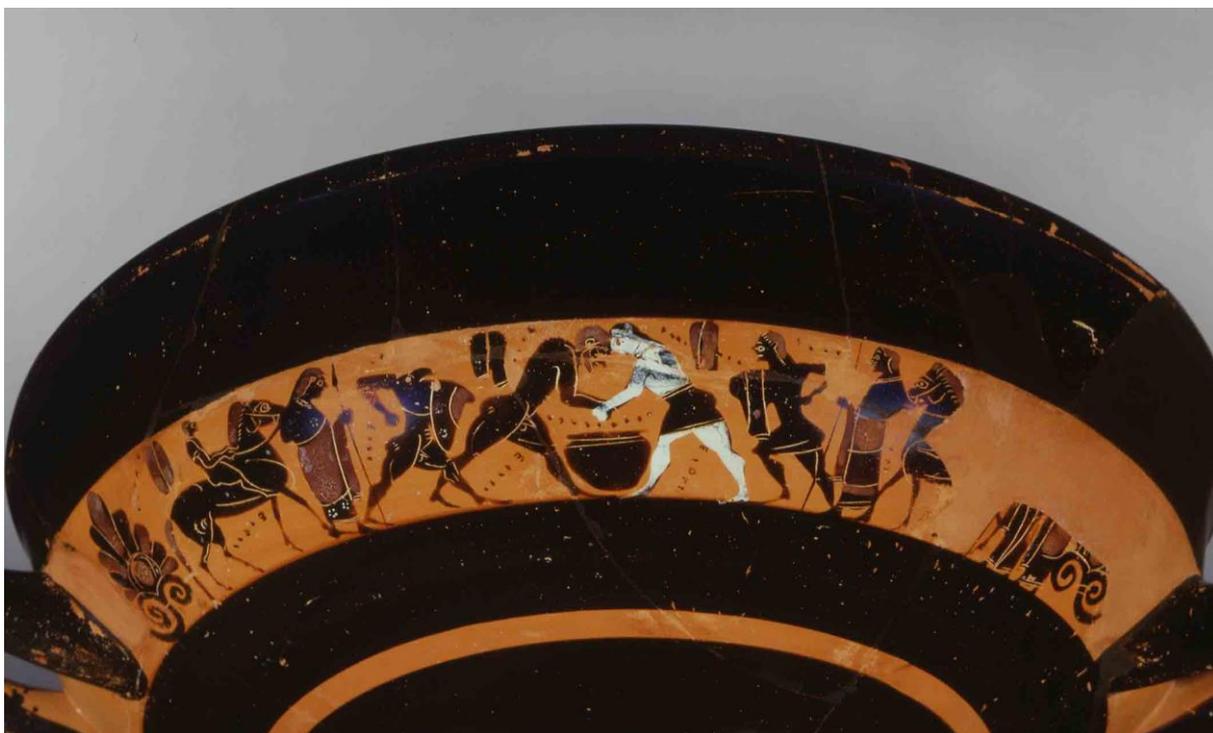


Figura 56: Munich 2241, lado A
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München
 Foto de Renate Kühling

2.2.15.1 Descrição pré-iconográfica

Lado A: Esponja suspensa. Figura antropomórfica masculina imberbe e nua, de cor negra, montada a cavalo. Figura antropomórfica masculina imberbe em pé, de cor negra, vestindo uma túnica longa e um manto, segura uma lança em pé com a mão esquerda. Figura antropomórfica masculina nua, de cor negra, com um pedaço de tecido no ombro esquerdo, avança com a perna esquerda à frente (a cabeça está faltando devido à fragmentação). Esponja suspensa. Figura antropomórfica masculina nua e barbada, de cor negra, avança com a perna esquerda à frente, com o tronco curvado à frente e segurando as mãos de uma figura antropomórfica feminina, de cor clara, com cabelos compridos e vestindo uma túnica curta, a qual também está com o tronco curvado à frente e com a perna direita à frente. Entre ambas as figuras, um vaso baixo, sem pé, com a borda marcada. Esponja suspensa. Figura antropomórfica masculina nua, de cor negra, com um pedaço de tecido no braço direito, avança com a perna esquerda à frente. Figura antropomórfica masculina imberbe em pé, de

cor negra, vestindo uma túnica longa e um manto, segura uma lança em pé com a mão direita. Cavalo, apenas com a cabeça e as patas dianteiras visíveis. Duas figuras antropomórficas visíveis somente até a cintura (fragmentação do vaso), vestidas túnicas longas e mantos.

2.2.15.2 Análise iconográfica

No Lado A, há uma cena da competição de luta entre Atalanta e Peleu nos jogos funerários do Rei Pélias. Isso é indicado pelo próprio tema representado, pois, apesar da ausência de legendas, estes personagens são os únicos envolvidos em uma disputa atlética de luta entre um homem e uma mulher. Outro índice é o *dinos* colocado entre as figuras, o prêmio da disputa. Atalanta está vestida com uma túnica curta, algo não usual para a prática atlética. Também fazem parte da cena um grupo de espectadores, a pé e a cavalo, alguns deles armados com lanças. A presença das esponjas suspensas enfatiza o caráter atlético da cena.

No Lado B, há uma cena da luta de Hércules com o Leão de Neméia (Teócrito, *Idílios*, 25; Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 2.74–76). O índice é a composição do herói estrangulando o leão com o uso de seus braços. Hércules e o leão também estão cercados por um grupo de espectadores, a pé e a cavalo, alguns deles armados com lanças.

2.2.15.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. A postura de segurar as mãos do adversário, enquanto as testas se tocam indica o início da disputa, sendo denominada *systasis*. Como explica Stephen Miller:

A posição inicial era chamada de *systasis* ou “ficando em pé juntos” e é frequentemente representada na pintura de vasos e na escultura. Os lutadores se curvam em direção um ao outro com as suas testas se tocando [...] A partir dessa posição, o atleta tenta derrubar o seu oponente no chão. (MILLER, 2004, p. 47)

2.2.15.4 Interpretação iconológica

Nessa taça, observa-se a semelhança entre Atalanta e Peleu, tanto no seu posicionamento dentro da cena, que é praticamente espelhado, quanto na representação anatômica. Atalanta possui pernas fortes com coxas grossas, glúteo saliente, cintura fina e torso largo, assim como Peleu. A heroína se diferencia por sua pele clara, rosto imberbe, cabelos longos e uso de uma túnica curta, em oposição à nudez, à barba, aos cabelos curtos e à pele escura de Peleu. Essas diferenças são marcadores de diferenciação de gênero e não

conseguem se sobrepôr à semelhança ressaltada pela simetria do posicionamento dentro da cena e pela similitude da representação corporal. Atalanta é uma mulher, mas é virilizada.

Outra semelhança interessante é a de composição entre a cena de Atalanta e Peleu (Lado A) e a de Hércules com o Leão de Neméia (Lado B). Peleu e Hércules estão na mesma posição, no lado esquerdo da cena. O mesmo ocorre com Atalanta e o Leão de Neméia, no lado direito. O conhecido desfecho da luta entre Hércules e o leão parece apontar o resultado da competição entre Peleu e Atalanta. Isso é reforçado pelo posicionamento da heroína no lado direito da cena, que, iconograficamente, seria o lado dos perdedores.

2.2.16 Adolphseck 6

Hídria de figuras negras, datada entre 575–525 A. E. C., encontrada na Itália. A cena analisada está no ombro da hídria (figura 57). Faz parte do acervo do *Museum Schloss Fasenerie*, em Eichenzell, Alemanha.



Figura 57: Adolphseck 6

Fonte: © Kulturstiftung des Hauses Hessen, Museum Schloss Fasenerie, Eichenzell Germany

2.2.16.1 Descrição pré-iconográfica

Ombro: Figura antropomórfica masculina, com cabelos curtos e barba, vestindo túnica longa com manto, está em pé e porta uma lança em pé na mão direita. Figura antropomórfica masculina, com cabelos longos e barba, vestindo túnica longa com manto, está em pé e porta uma lança em pé na mão direita. Figura antropomórfica feminina, com os

cabelos presos e vestindo túnica curta, avança com a perna esquerda à frente, com o tronco levemente curvado para a frente, segura ambas as mãos de uma figura antropomórfica masculina nua, com cabelo curto e barba, a qual está com a perna esquerda à frente. Entre ambas as figuras, um vaso baixo, sem pé, com a borda marcada. Figura antropomórfica masculina, com cabelos longos e barba, vestindo túnica longa com manto, está em pé e porta uma lança em pé na mão esquerda. Figura antropomórfica masculina, com cabelos curtos e imberbe, vestindo túnica longa com manto, está em pé.

2.2.16.2 Análise iconográfica

A cena presente no ombro desta hídria é da competição de luta de Peleu e Atalanta nos jogos funerários do Rei Pélias. Isso é indicado tanto pelo próprio tema representado, pois, apesar da ausência de legendas, estes personagens são os únicos envolvidos em uma disputa atlética de luta entre um homem e uma mulher, quanto pelo *dinos* presente entre eles, como prêmio da disputa. Atalanta está vestida com uma túnica curta, algo pouco usual para uma cena atlética. Peleu está nu, que é o modo como os atletas costumavam estar para se exercitar na Grécia antiga.

Integra a cena um grupo de espectadores. As figuras que portam varas longas são juízes que estão arbitrando a competição. No extremo direito da cena, há um espectador.

2.2.16.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos braços, com os lutadores ainda se segurando pelas mãos e com os antebraços desalinhados, indica que a luta ainda está no começo, mas já passou de seu momento inicial. Ou seja, os lutadores a recém saíram da *systasis* e estando tentando obter um ponto de apoio para derrubar o oponente.

É uma postura muito semelhante à que se observa no pescoço da ânfora 1867,0508.968, do *British Museum* (figura 58).



Figura 58: detalhe de London 1867,0508.968
 Fonte: ©Trustees of the British Museum, CC 4.0

2.2.16.4 Interpretação iconológica

O pintor dessa hídria representou Atalanta e Peleu com grande semelhança entre eles. Isso é visível no posicionamento espelhado de ambos dentro da cena e na similitude da representação anatômica. Do mesmo modo que em Munich 2241, nesta hídria Atalanta possui pernas fortes com coxas grossas, glúteo saliente, cintura fina e torso largo, assim como Peleu. Ressalta-se que seus músculos das pernas foram delineados com clareza. Não há sequer a diferenciação bicolor de gênero. Aqui, a heroína se diferencia por seu rosto imberbe, cabelos presos e uso de uma túnica curta, em oposição à nudez, à barba e aos cabelos curtos de Peleu. Essas diferenças são marcadores de distinção de gênero e não conseguem se sobrepor à semelhança ressaltada pela simetria do posicionamento dentro da cena e pela similitude da representação corporal. Isso fica especialmente claro no contraste com a figura feminina presente na cena do corpo da hídria, a qual tem cabelos longos e soltos, cintura bem marcada e usa uma túnica longa e decorada. Ou seja, aqui Atalanta é uma heroína virilizada.

2.2.17 Bonn 46

Hídria de figuras negras, datada entre 575–525 A. E. C. (figura 59). Integra o acervo do *Akademisches Kunstmuseum*, de Bonn, Alemanha.



Figura 59: Bonn 46

Fonte: © *Photo Akademisches Kunstmuseum Bonn, Germany* – Jutta Schubert.

2.2.17.1 Descrição pré-iconográfica

Corpo: Figura antropomórfica em pé, vestindo uma túnica longa. Só é possível ver os pés e o tronco, pois a parte superior do corpo está danificada. Figura antropomórfica feminina em pé, vestindo uma túnica curta, com o pescoço curvado para a frente, avança com a perna esquerda à frente, segurando com a mão direita o pulso esquerdo e com a mão esquerda o ombro direito de uma figura antropomórfica masculina nua, a qual está em pé, barbada, com a cabeça curvada para a frente, e avança com a perna esquerda à frente, segurando com a mão

direita o braço esquerdo a figura feminina. Da figura feminina, estão visíveis apenas as pernas, parte dos ombros, a cabeça e parte dos braços, devido aos danos no vaso. Figura antropomórfica masculina em pé, vestida com uma túnica longa, voltada para a esquerda.

2.2.17.2 Análise iconográfica

A cena no corpo da hídria representa a competição de luta entre Atalanta e Peleu nos jogos funerários do Rei Pélias. O índice que remete a este episódio é a presença de uma figura feminina lutando com figura masculina. Embora esta figura tenha boa parte do corpo danificada, sua identificação como feminina é possível devido à roupa (a barra de sua túnica é visível antes de o dano começar, na altura das coxas), em contraste com o outro atleta, que está nu. Também compõem a cena dois espectadores, que estão nos extremos direito e esquerdo.

2.2.17.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos braços, especialmente do braço junto ao ombro, denota que a luta já passou do estágio inicial e avança em direção a uma tentativa de vencer o oponente.

2.2.17.4 Interpretação iconológica

Os danos neste vaso dificultam a interpretação da cena, pois impedem a observação de maiores detalhes na parte central, na qual estão os lutadores. A comparação dos membros inferiores (única possível) indica que há semelhança na representação corporal de Atalanta e Peleu. O posicionamento de Atalanta no lado esquerdo da cena aponta a sua vitória iminente, de acordo com o cânone iconográfico.

2.2.18 San Antonio 86.134.35

Lip cup de figuras negras, datada entre 575–525 A. E. C. (figuras 60 e 61). Faz parte do acervo do *San Antonio Museum of Art*, em San Antonio, Texas, Estados Unidos.



Figura 60: San Antonio 86.135.34, lado A
Fonte: © *San Antonio Art Museum*



Figura 61: San Antonio 86.135.34, lado B
Fonte: © *San Antonio Art Museum*

2.2.18.1 Descrição pré-iconográfica

Lado A: Figura antropomórfica masculina em pé, imberbe, com cabelos na altura do ombro, vestindo túnica longa com um detalhe branco na manga direita, manto de cor negra, com o braço direito flexionado e a mão direita à frente do corpo. Esponja suspensa. Figura antropomórfica feminina, com cabelos na altura do ombro, vestindo uma túnica curta, com a perna esquerda à frente do corpo e a perna direita para trás, com o tronco curvado para a frente, a cabeça voltada para a frente, ambos os braços à frente do corpo, flexionados, segurando ambas as mãos de uma figura antropomórfica masculina nua, com cabelos curtos e barba, que está com a perna esquerda à frente do corpo e a perna direita para trás, com o tronco curvado para a frente, a cabeça voltada para a frente, ambos os braços à frente do corpo, estendidos, sendo segurados ela figura feminina. Esponja suspensa. Figura antropomórfica masculina em pé, imberbe, com cabelos na altura do ombro, vestindo túnica longa de cor negra, com um detalhe branco na manga esquerda, e manto de cor negra, com o braço esquerdo flexionado e a mão esquerda à frente do corpo.

Lado B: Figura antropomórfica masculina em pé, de cabelos curtos e imberbe, vestindo túnica longa e manto, ambos de cor negra, com o braço esquerdo flexionado e a mão esquerda à frente do corpo. Esponja suspensa. Figura antropomórfica feminina, com cabelos na altura do ombro, vestindo uma túnica curta, com a perna esquerda à frente do corpo e a perna direita para trás, com o tronco curvado para a frente, a cabeça voltada para a frente, ambos os braços à frente do corpo, flexionados, segurando ambas as mãos de uma figura antropomórfica masculina nua, com cabelos curtos e barba, que está com a perna esquerda à frente do corpo e a perna direita para trás, com o tronco curvado para a frente, a cabeça voltada para a frente, ambos os braços à frente do corpo, estendidos, sendo segurados ela figura feminina. Esponja suspensa (parcialmente danificada). Figura antropomórfica masculina em pé, barbada, com cabelos curtos, vestindo túnica longa e manto, ambos de cor negra, com o braço direito flexionado e a mão direita à frente do corpo.

2.2.18.2 Análise iconográfica

Em ambos os lados, há a cena da competição de luta entre Atalanta e Peleu nos jogos funerários do Rei Pélias. Mesmo com a ausência de legendas, esse episódio é identificável pelo contexto da cena, no qual uma figura feminina compete com uma figura masculina, o que, na cultura grega, é associado somente com Atalanta e Peleu. As esponjas suspensas

também marcam a conotação atlética da cena. Também compõem a cena dois espectadores, um de cada lado.

Além da diferenciação bicolor de gênero, a heroína Atalanta se distingue de Peleu por estar vestida com uma túnica curta, enquanto está nu. O uso da túnica curta não é comum na iconografia de cenas de luta, mas aparece frequentemente no repertório da competição entre Atalanta e Peleu.

2.2.18.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* de Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos braços, com Atalanta trazendo-os junto ao seu corpo e causando a extensão dos braços de Peleu indica que a luta já passou de seu início, abandonando a *systasis*, mas ainda não está muito adiantada. É uma postura ativa e agressiva.

2.2.18.4 Interpretação iconológica

Trata-se de um exemplar com desenhos pouco aprimorados. Desse modo, a semelhança entre as figuras, com seu posicionamento quase espelhado e a semelhança anatômica pode ser atribuível em grande medida à falta de capacidade técnica do artista. A posição dos lutadores, com Atalanta no lado esquerdo, bem como o fato de ela estar forçando Peleu a esticar ambos os braços, parece indicar que ela irá vencer a disputa.

2.2.19 Manchester 40085

Hídria de figuras negras, datada entre 575–525 A. E. C., encontrada em Veii, Itália. A cena analisada está no corpo do vaso (figuras 62, 63 e 64). Integra o acervo do *Museum of the University of Manchester*.



Figura 62: Manchester 40085

Fonte: © *Museum of the University of Manchester*, Bryan Sitch



Figura 63: Manchester 40085, vista lateral
 Fonte: © *Museum of the Univeristy of Manchester*, Bryan Sitch



Figura 64: Manchester 40085, vista lateral
 Fonte: © *Museum of the Univeristy of Manchester*, Bryan Sitch

2.2.19.1 Descrição pré-iconográfica

Corpo: Figura antropomórfica feminina em pé, de cor clara, vestindo túnica longa e manto, com cabelos compridos. Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos curtos e barba, vestindo túnica longa e manto, segura uma vara longa em sua mão direita, com o braço semierguido à frente do corpo. Figura antropomórfica feminina seminua, vestindo apenas um saíote com uma estampa floral, está com a perna direita para trás e a perna flexionada à frente, com o tronco e a cabeça curvados para a frente, seu braço direito segura o antebraço esquerdo de uma figura antropomórfica masculina, e seu braço esquerdo segura o braço esquerdo da figura antropomórfica masculina nua, a qual tem cabelos longos e barba e está com a perna direita para trás e a perna esquerda a perna flexionada à frente, com o tronco e a cabeça curvados para a frente, tocando a cabeça da figura feminina, e o braço direito empurrando o ombro da figura feminina. Figura antropomórfica em pé, imberbe e com cabelos longos, vestindo túnica longa e manto, segura uma vara longa em sua mão direita, com o braço semierguido à frente do corpo. Figura antropomórfica em pé, vestida com túnica longa e manto.

2.2.19.2 Análise iconográfica

No corpo desta hídria, há a cena da competição de luta de Peleu e Atalanta nos jogos funerários do Rei Pélias. O índice que remete a este episódio é a presença de uma figura feminina lutando com figura masculina. Embora esta figura não tenha diferenciação por cor, sua identificação como feminina é possível devido ao uso do *perizoma*, em contraposição ao outro atleta, que está nu. Integram a cena dois juízes (munidos de varas longas) e dois espectadores, que estão nos extremos direito e esquerdo.

A figura do extremo esquerdo é feminina, como se observa em sua pele de cor clara, em contraste com a pele negra de Atalanta. Aqui, há duas possibilidades: 1) a pele de Atalanta também era originalmente de cor clara, mas o engobe branco, por ser mais frágil, soltou-se; ou 2) o pintor deixou a pele de Atalanta intencionalmente negra, a fim de lhe dar um caráter mais virilizante. Como a pele de Atalanta aparenta ter um tom negro bastante uniforme, parece que a segunda hipótese é a correta.

2.2.19.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos braços, com Atalanta puxando Peleu pelo braço esquerdo, indica que a luta já passou de seu estágio

inicial e avança em direção à tentativa de derrubar o oponente (*hedran strephein*). Trata-se de uma postura ativa e agressiva.

2.2.19.4 Interpretação iconológica

O pintor dessa hídria também representou Atalanta e Peleu com grande semelhança entre eles, o que pode ser observado no posicionamento quase espelhado de ambos dentro da cena (apenas a posição dos braços difere) e na similitude da representação anatômica. Do mesmo modo que em Munich 2241 e Adolphseck 6, neste vaso Atalanta possui pernas fortes com coxas grossas, glúteo saliente, cintura fina, torso largo e bíceps fortes, assim como Peleu. Além disso, está ausente a diferenciação bicolor de gênero. Neste exemplar, a heroína se diferencia de seu adversário por seu rosto imberbe e uso de uma túnica curta, em oposição à nudez e à barba de Peleu (ambos estão com os cabelos na altura dos ombros). Mais uma vez, tais diferenças são apenas marcadores de distinção de gênero e não têm o condão de se sobrepor à semelhança ressaltada pela simetria do posicionamento dentro da cena e pela similitude da representação corporal.

Este ponto fica ainda mais claro na comparação com a figura feminina presente no extremo esquerdo da cena, a qual tem cabelos longos e soltos, usa uma túnica longa e manto e tem a pele pintada de cor clara. Novamente, percebe-se que Atalanta foi representada como uma mulher virilizada.

A posição dos lutadores, com Atalanta do lado esquerdo, parece indicar que ela vencerá a disputa, conforme o cânone iconográfico da pintura de vasos.

2.2.20 Munich 1541

Ânfora de figuras negras, datada entre 550–500 A. E. C., atribuído ao Pintor da Atalanta de Munique (*Painter of Munich Atalante*) por Erika Kunze-Gotte (figura 65). É parte do acervo do *Staatliche Antikensammlungen*, de Munique, Alemanha.



Figura 65: Munich 1541
Fonte: *Wikimedia Commons*

2.2.20.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina, de cor negra, vestindo túnica e manto, está em pé e segurando duas varas na mão direita. A figura possui cabelos curtos e barba. Figura antropomórfica masculina nua, de cor negra, com o tronco curvado para a frente e com a perna esquerda à frente, puxando o pulso de uma figura antropomórfica feminina seminua, de cor branca, vestida apenas com um calção, a qual avança com a perna esquerda e segura a figura masculina pelo pescoço. A figura feminina possui uma fita cingindo-lhe a testa. Entre essas duas figuras, figura antropomórfica masculina nua, de cor negra, caída no chão, com as pernas flexionadas e apoiando-se com os braços estendidos, com a cabeça voltada para cima e para a direita. A figura possui cabelos longos e uma barba rala. Figura antropomórfica masculina nua, de cor negra, está em pé, com o punho direito erguido. A figura possui cabelos curtos e barba.

2.2.20.2 Análise iconográfica

Trata-se da cena da luta de Peleu e Atalanta nos jogos funerários do Rei Pélias, o que é indicado pelo próprio tema representado. Em que pese a ausência de legendas, estes personagens são os únicos envolvidos em uma disputa atlética de luta entre um homem e uma mulher. Integram a cena um jovem caído (com uma barba rala) caído entre os lutadores (pode ser algum atleta derrotado em etapa anterior da competição), um juiz no extremo esquerdo (munido de vara longa) e um espectador no extremo direito.

Atalanta usa uma antiga vestimenta atlética, chamada *perizoma* ou *diazoma*, abandonada pelos atletas masculinos desde o século VIII A. E. C. (BONFANTE, 1989), mas comum às acrobatas femininas (GOULAKI-VOUTIRA, 1996). A heroína geralmente aparece vestindo o *perizoma* nas cenas da luta com Peleu.

2.2.20.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos braços indica que Atalanta está segurando seu oponente pelo pescoço, num movimento conhecido como *trachelizein*. Segundo Stephen Miller, o *trachelizein* “era um tipo de golpe no pescoço no qual a força era exercida sobre a parte superior do corpo” (2004, p. 48). Trata-se de uma postura ativa.

Porém, como salienta E. Norman Gardiner, segurar o pescoço é também um meio de defesa contra o ataque que começa com o ato de segurar o pulso do oponente (1905, p. 273 –

274). No caso deste vaso, Gardiner aponta que este seria o caso, pois “Peleu aparentemente tentou agarrar o braço de direito de Atalanta com suas duas mãos, mas ela se move para a frente e o segura pela nuca” (1905, p. 274). Ou seja, trata-se de um movimento defensivo de caráter agressivo.

2.2.20.4 Interpretação iconológica

Nesta ânfora, parece ter sido dado destaque à figura de Atalanta. Isso pode ser observado no modo virilizado como a anatomia de Atalanta foi representada: a altura, o tronco largo, os braços fortes e as pernas grossas, potentes. Sua musculatura é mais bem desenvolvida do que a de Peleu, seu oponente masculino, cujas pernas são mais finas. Apesar disso, a postura defensiva de Atalanta, associada ao seu posicionamento no lado direito da cena, parecem indicar que Peleu será vitorioso.

2.2.21 Ashmolean 1978.49

Fragmento de *Little Master Cup* de figuras negras, datada entre 550–500 A. E. C. (figura 66). Faz parte do acervo do *Ashmolean Museum*, da *University of Oxford*, Reino Unido.



Figura 66: Ashmolean 1978.49

Fonte: Image © Ashmolean Museum, University of Oxford

2.2.21.1 Descrição pré-iconográfica

Esponja suspensa, parcialmente visível devido à fragmentação. Figura antropomórfica feminina, de túnica curta, montada a cavalo. Esponja suspensa. Figura antropomórfica feminina, com cabelos compridos e vestida com túnica curta, está com a perna esquerda à frente e segura ambas as mãos de uma figura antropomórfica masculina nua, com cabelo curto

e barbada, a qual está com perna direita à frente. Esponja suspensa. Figura antropomórfica masculina nua, montada a cavalo, visível apenas até o peito, devido à fragmentação.

2.2.21.2 Análise iconográfica

Trata-se da cena da competição de luta de Peleu e Atalanta nos jogos funerários do Rei Pélias. O índice que remete a este episódio é a presença de uma figura feminina lutando com figura masculina. Apesar de esta figura não ter diferenciação por cor, sua identificação como feminina é possível devido ao uso da túnica curta, em contraposição ao outro atleta, que está nu. Também integram a cena dois espectadores montados a cavalo.

A competição atlética é denotada pela presença das esponjas suspensas, um índice claro da prática atlética na pintura de vasos áticos. A nudez de Peleu também corresponde à prática atlética. Atalanta, por sua vez, está vestindo uma túnica curta, provavelmente como decoro do artista por sua condição feminina e em sintonia com outras cenas deste tipo.

2.2.21.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos braços, com os oponentes ainda apenas segurando as mãos um do outro, indica que se trata da postura da *systasis*, que denota o início da luta (vide GARDINER, 1905, p. 274 e MILLER, 2004, p. 47–48).

2.2.21.4 Interpretação iconológica

Embora o pintor desse vaso, do qual só restou este fragmento, tenha feito uma representação mais esquemática, nota-se grande semelhança entre Peleu e Atalanta, o que pode ser observado no posicionamento espelhado de ambos dentro da cena e na similitude da representação anatômica. Como em Munich 2241, Adolphseck 6 e Manchester 40085, neste vaso Atalanta possui pernas fortes com coxas grossas, glúteo saliente, cintura fina, torso largo e bíceps fortes, assim como Peleu. Também está ausente a diferenciação bicolor de gênero. Aqui, a heroína se diferencia de seu adversário por seu rosto imberbe, cabelos longos e uso de uma túnica curta, em oposição à nudez, à barba e aos cabelos curtos de Peleu. Essas diferenças são apenas marcadores de distinção de gênero que não se sobrepõem à semelhança ressaltada pela simetria do posicionamento dentro da cena e pela similitude da representação corporal. Por fim, a posição dos lutadores, com Atalanta do lado esquerdo, parece indicar que ela vencerá a disputa, conforme o cânone iconográfico da pintura de vasos.

2.2.22 London 1925,12-17.1

Skyphos de figuras negras, datado entre 525–475 A. E. C. (figuras 67 e 68). Integra o acervo do *British Museum*, em Londres, Reino Unido.



Figura 67: London 1925,12-17.1, lado A
Fonte: ©Trustees of the British Museum, CC 4.0



Figura 68: London 1925,12-17.1, lado B
Fonte: ©Trustees of the British Museum, CC 4.0

2.2.22.1 Descrição pré-iconográfica

Lado A: Árvore com quatro galhos espalhados bilateralmente, com folhas e frutos. Figura antropomórfica feminina, imberbe, com a cabeça de cor clara, com cabelos claros e um adereço na cabeça, vestindo um calção curto, avança com a perna esquerda à frente, com o tronco curvado para a frente e cabeça olhando para a frente, com a mão direita segura o pulso esquerdo de uma figura antropomórfica masculina e com a mão esquerda segura o ombro direito da figura antropomórfica masculina, a qual possui cabelos curtos e barba, tem um adereço na cabeça, e avança com a perna esquerda à frente, com o com o tronco curvado para a frente e cabeça olhando para a frente, com o braço direito segura o ombro esquerdo da figura feminina e está com o braço esquerdo estendido à frente, sendo segurado pelo pulso pela figura feminina. Árvore com quatro galhos espalhados bilateralmente, com folhas e frutos.

Lado B: Árvore com quatro galhos espalhados bilateralmente, com folhas e frutos. Figura antropomórfica feminina, imberbe, com partes do cor corpo de cor clara, com cabelos claros e um adereço na cabeça, vestindo um calção curto, avança com a perna esquerda à frente, com o tronco curvado para a frente e cabeça olhando para a frente, com a mão direita segura o pulso esquerdo de uma figura antropomórfica masculina e com a mão esquerda segura o ombro direito da figura antropomórfica masculina, a qual possui cabelos curtos e barba, tem um adereço na cabeça, e avança com a perna esquerda à frente, com o com o tronco curvado para a frente e cabeça olhando para a frente, com o braço direito segura o ombro esquerdo da figura feminina e está com o braço esquerdo estendido à frente, sendo segurado pelo pulso pela figura feminina. Árvore com cinco galhos espalhados bilateralmente, com folhas e frutos.

Sob ambas as alças: figura canídea de cor branca.

2.2.22.2 Análise iconográfica

Em ambos os lados deste *skyphos*, observa-se uma cena da competição de luta entre Atalanta e Peleu nos jogos funerários do Rei Pélias. O índice desse episódio é a presença de uma figura feminina em competição atlética com uma masculina. Atalanta veste apenas um *perizoma* e tem “bastos cabelos loiros presos por uma guirlanda de flores brancas colocada sobre uma faixa vermelha e a guirlanda de Peleu é igualmente alegre” (URE, 1955, p. 95). Esses detalhes aparecem em ambos os lados do vaso. As árvores estão carregadas de frutos brancos e amarelos (URE, 1955, p. 95).

2.2.22.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* de Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos braços, com Atalanta segurando Peleu pelo cotovelo, de um lado, e pelo ombro, do outro lado, indica que a luta já passou de seu estágio inicial. É possível que ela esteja tentando o golpe conhecido como *hedran strephein*, que envolve puxar o oponente para a frente.

2.2.22.4 Interpretação iconológica

O pintor desse *skyphos* representou Atalanta e Peleu de forma muito similar, tanto pelo posicionamento quase espelhado quanto pela semelhança na anatomia corporal. Atalanta foi representada com pés grandes (maiores que os de Peleu), coxas grossas, cintura fina, tronco largo e braços fortes. Ou seja, dentro do cânone artístico de anatomia masculina, equivalente a seu adversário.

Atalanta se diferencia pela sua vestimenta (*perizoma*, que comumente aparece nas cenas atléticas dessa heroína), pelos cabelos louros e pelos traços de tinta branca que ainda restam na imagem, indicando o uso da distinção bicolor de gênero. A tradição de que Atalanta tinha cabelos louros remonta a Theógnis de Mégara (*Theognidea*, v. 1291). Essas diferenças são atribuíveis à distinção de gênero e não têm o condão de apagar a simetria entre os lutadores nessa cena.

O posicionamento de Atalanta no lado esquerdo da cena nos dois lados deste vaso indica que ela vencerá a disputa.

2.2.23 Tessin

Hídria de figuras vermelhas, datada entre 525–475 A. E. C. (figura 69), atribuída a Psiax por Claudia Stein e Bettina Jeske. A cena analisada está no corpo do vaso (figura 70). Faz parte de uma coleção particular de Ticino, Suíça.



Figura 69: Tessin, coleção privada
Fonte: JESKE; STEIN, 1982, *tafel* 1

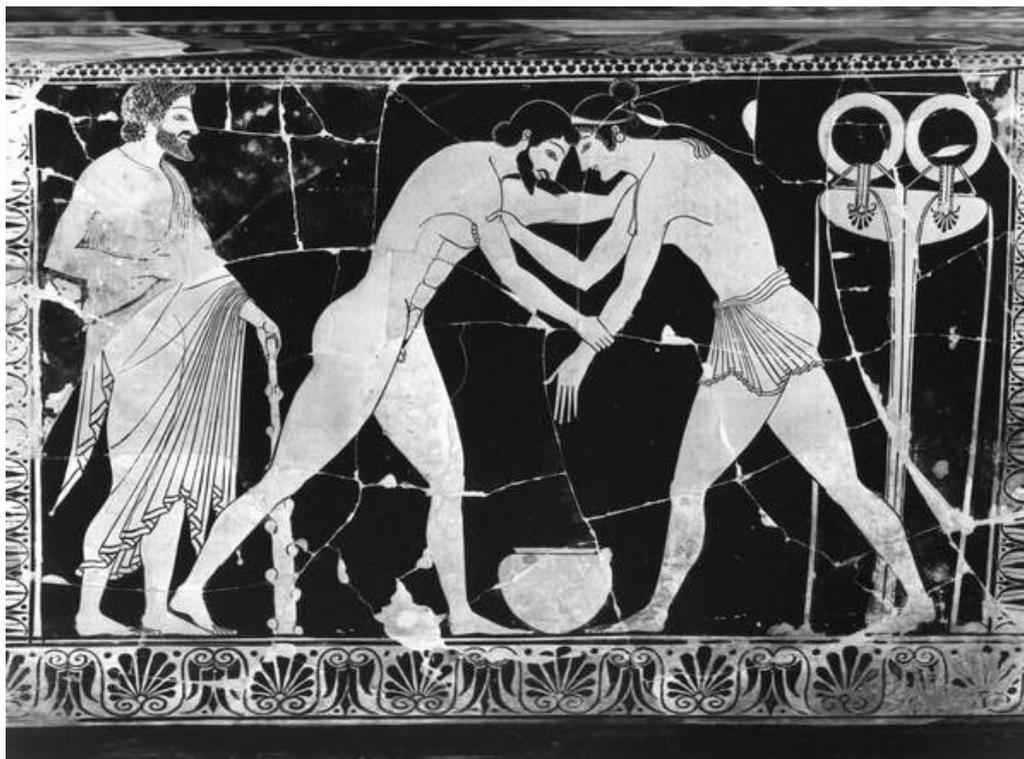


Figura 70: detalhe de Tessin, coleção privada
 Fonte: JESKE; STEIN, 1982, *tafel* 6

2.2.23.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina, com cabelo curto e barba, vestida com um manto, está em pé e segura uma clava, apoiada no chão, com a mão esquerda. Figura antropomórfica masculina nua, com cabelos curtos e barbada, avança com a perna esquerda à frente e o tronco inclinado para a frente, segura com a mão direita o antebraço esquerdo de uma figura antropomórfica feminina seminua, enquanto o seu braço esquerdo segura as costas da figura feminina. A figura feminina está vestida apenas com um saiote, tem os cabelos presos, está cingida com um diadema e usa um brinco redondo. Entre ambas as figuras, um pequeno vaso sem pé, com a borda marcada. Trípode alta.

2.2.23.2 Análise iconográfica

Trata-se da cena da competição de luta de Peleu e Atalanta nos jogos funerários do Rei Pélias, o que é indicado tanto pelo próprio tema representado (homem e mulher se enfrentando em competição atlética) quanto pela presença de um *dinos* entre os lutadores e de uma trípode no extremo direito, prováveis prêmios da competição.

No extremo esquerdo da cena, a figura masculina segurando a clava é Hércules. Ele é identificado pelo porte da clava e é referido como participante dos jogos funerários de Pélias na arca de Cipselo, tal como descrita por Pausânias (*Descrição da Grécia*, 5.17.9).

2.2.23.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos braços de ambas as figuras, com Peleu segurando o pulso esquerdo de Atalanta e procurando a região de seu pescoço com a mão esquerda e Atalanta segurando o braço direito de Peleu próximo à axila, apontam que o herói está tentando derrubá-la por meio de um golpe no pescoço, enquanto ela procura se defender. Sobre este golpe e contragolpe, afirma E. Norman Gardiner:

[...] muitas variedades de golpe no pescoço [*neckhold*]. Algumas vezes o lutador segura o pulso de seu oponente com uma mão e seu pescoço com a outra. [...] O lutador atacado desta forma se defende ao segurar o outro sob a axila esquerda com a sua mão esquerda. (GARDINER, 1905, p. 273)

Ou seja, Atalanta está em uma postura defensiva.

2.2.23.4 Interpretação iconológica

Psiax, o artista responsável por esta hídria, enfatizou diferenças entre Atalanta e Peleu. Apesar da simetria no posicionamento dentro da cena, as distinções na representação corporal e no uso de vestimenta são bem aparentes.

Em relação à anatomia, embora os dois lutadores tenham pernas fortes, glúteos arredondados e torso largo, Psiax deu maior destaque a Peleu, ao detalhar a sua musculatura abdominal. A representação de Atalanta, por sua vez, tem um abdômen que não é musculoso, condizente com o seu pertencimento ao gênero feminino.

Quanto à vestimenta, Peleu, nu, é contraposto a Atalanta, de saio, o que é comum nas representações desse tema. Porém, o saio aqui representado é plissado e possui um caráter esvoaçante, ao mesmo tempo em que deixa os glúteos de Atalanta desnudos, algo inédito na iconografia dessa heroína. Os seios de Atalanta também aparecem representados de uma forma mais naturalística, o que também é pouco comum para essa figura no período arcaico. Além disso, Atalanta possui um diadema na cabeça e um brinco na orelha, itens que parecem ter a função de acentuar a sua feminilidade.

Desse modo, constata-se que Psiax se filiou à tradição que enfatiza a beleza de Atalanta. Ao invés de um caráter viril, Psiax optou por mostrar a heroína como uma figura feminina e sedutora, com roupas mínimas e esvoaçantes.

2.2.24 Würzburg 395

Skyphos de figuras negras, datado entre 525–475 A. E. C. (figuras 71 e 72). É parte do acervo do *Martin von Wagner Museum*, da *Universität Würzburg*, em Würzburg, Alemanha.



Figura 71: Würzburg 395, lado A

Fonte: © *Martin von Wagner Museum der Universität*, Peter Neckermann



Figura 72: Würzburg 395, lado B

Fonte: © *Martin von Wagner Museum der Universität*, Peter Neckermann

2.2.24.1 Descrição pré-iconográfica

Lado A: Árvore com sete galhos espalhados bilateralmente, recobertos de folhas. Figura antropomórfica feminina em pé, de elmo com crista, vestindo túnica longa e a aegis (no formato de escamas e ladeada por cobras), avança com a perna esquerda à frente, portando um escudo no braço esquerdo (com uma cabeça bovina no centro) e carregando uma lança com o braço direito, no movimento de golpear. Figura antropomórfica masculina caída, com a perna direita estendida e a perna esquerda flexionada, com o braço direito flexionado e a mão próxima à cabeça, a qual está voltada para a direita. A figura masculina veste uma túnica curta e um elmo, está com a bainha da espada presa à cintura e porta um escudo no braço esquerdo (com uma cobra e uma cabeça antropomórfica no centro), próximo ao qual está uma espada caída. Árvore com três galhos espalhados bilateralmente, recobertos de folhas.

Lado B: Figura antropomórfica feminina, de cabelos longos e crespos, cingida com um diadema e vestindo apenas um saio amarrado em torno da cintura, avança com a perna esquerda à frente, com o tronco curvado para a frente e ambos os braços estendidos à frente, segurando braço direito de uma figura antropomórfica masculina, de cabelos curtos e barbada, vestindo apenas um saio amarrado em torno da cintura, avança com a perna direita à frente, com o tronco curvado para a frente e o braço direito estendido, segurando o antebraço direito da figura feminina, com o braço esquerdo flexionado, junto à cintura. Entre ambas as figuras, uma árvore com três galhos à esquerda e três galhos à direita, todos cobertos de folhas.

2.2.24.2 Análise iconográfica

O Lado A traz uma cena da deusa Atena derrotando um gigante. Atena pode ser identificada por seus armamentos (elmo, escudo, lança) e por estar vestindo a égide, no formato de capa com escamas. Segundo Alexandra Claudia Villings, na pintura vasos arcaica, é comum a representação da égide como uma capa, coberta de escamas ou de pelos de bode (1992, p. 59).

O Lado B traz uma cena da competição de luta entre Atalanta e Peleu. Isso é indicado pelo próprio tema representado, com um homem e uma mulher envolvidos em uma competição atlética.

2.2.24.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* de Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos lutadores, com Peleu segurando o antebraço direito de Atalanta com sua mão direita e Atalanta segurando o braço esquerdo de Atalanta com ambas as mãos, indica que a luta já passou do começo e os dois lutadores buscam um ponto de apoio para desequilibrar o outro.

2.2.24.4 Interpretação iconológica

O pintor deste *skyphos* adotou uma composição simétrica da cena, similar a de London 1925,12-17.1. Os lutadores estão em posições quase espelhadas (apenas os braços diferem) e a sua representação corporal e vestimentas são semelhantes. Atalanta foi representada com pés grandes, coxas grossas, torso largo e braços fortes, com os músculos marcados. Ela veste um *perizoma*. Peleu tem o mesmo corpo robusto e veste o mesmo tipo de roupa, algo incomum nas representações deste tema, nas quais ele geralmente aparece nu. Assim, sobressai a similitude entre Atalanta e Peleu.

Atalanta tem um diadema na cabeça, do mesmo modo que em na hídria de Tessin. Esse elemento pode ter a função tanto de indicar a sua feminilidade, quanto a sua excelência heroica. Nesse último sentido, seria similar à coroa herbácea com a qual Atalanta é representada no Vaso François, que coroa o seu sucesso na caçada do javali calidônio.

Ao fazer a comparação entre os lados A e B deste vaso, percebe-se que a heroína Atalanta e a deusa Atena se encontram na mesma posição, no lado esquerdo da cena. Esta identificação, somada à clara vitória de Atena sobre o gigante e ao cânone iconográfico que coloca os vencedores no lado esquerdo, parece indicar que Atalanta vencerá Peleu.

2.2.25 Bologna 361

Taça de figuras vermelhas, datada entre 525–475 A. E. C., encontrada em Bolonha, na Itália, atribuída a Oltos por Langlotz (figuras 73 e 74). Integra o acervo do *Museo Civico Archeologico di Bologna*, Itália.



Figura 73: Bologna 361, lado A
Fonte: © *Museo Civico Archeologico di Bologna*



Figura 74: Bologna 361, lado B
 Fonte: © Museo Civico Archeologico di Bologna

2.2.25.1 Descrição pré-iconográfica

Lado A: Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos curtos e barba, vestindo túnica longa e manto, com o braço erguido e a mão esquerda estendida à frente do corpo. Figura antropomórfica masculina nua, com cabelos curtos e barba, com o tronco curvado para a frente e com ambos os braços enlaçando o pescoço de uma figura zoomórfica leonina, a qual está com o corpo esticado para a frente, a pata traseira direita para trás e a pata traseira esquerda adernando no ar. Árvore com quatro galhos para a direita e três galhos para a esquerda. Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos curtos e imberbe, avança para a esquerda com a perna esquerda à frente, o braço esquerdo estendido à frente do corpo e a mão direita apoiada na cintura.

Lado B: Figura zoomórfica equina, com asas junto ao flanco dianteiro, avança para a esquerda com as patas dianteiras semierguidas. Figura antropomórfica masculina em pé, nua, de cabelo curto e barbada, com a perna esquerda à frente, o tronco inclinado para a frente, a cabeça ereta e ambos os braços segurando o braço esquerdo de uma figura antropomórfica feminina (o braço esquerdo segurando o pulso esquerdo e o braço direito segurando o braço esquerdo). Figura antropomórfica feminina seminua, a qual está com a perna esquerda à frente, o tronco inclinado para a frente, a cabeça ereta, o braço direito estendido à frente do corpo e o braço esquerdo sendo puxado pela figura masculina. A figura feminina veste apenas um calção decorado com uma figura zoomórfica e tem uma espécie de toucado, com uma estampa floral, na cabeça, além de um brinco redondo na orelha esquerda. Figura zoomórfica equina, com asas junto ao flanco dianteiro, avança para a direita com as patas dianteiras semierguidas.

2.2.25.2 Análise iconográfica

No Lado A, há uma cena de Hércules enfrentando o Leão de Neméia. Isso é indicado pela composição do herói estrangulando o leão. Também integram a cena dois espectadores, nos extremos esquerdo e direito.

No Lado B, há uma cena da competição de luta entre Atalanta e Peleu nos jogos funerários do Rei Pélias. O índice é o próprio tema, com um homem e uma mulher se enfrentando em uma competição atlética.

2.2.25.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição dos braços, com Peleu segurando o pulso e o antebraço esquerdos de Atalanta, aponta que ele está desenvolvendo o golpe conhecido como *hedran strephein* (vide MILLER, 2004, p. 48). Atalanta está numa postura defensiva, com o braço direito solto no ar, numa atitude mais passiva.

2.2.25.4 Interpretação iconológica

O pintor dessa taça enfatizou a semelhança entre Atalanta e Peleu, o que se percebe tanto por seu posicionamento quase espelhado dentro da cena, quanto na representação anatômica. Atalanta possui pernas fortes com coxas grossas, glúteo saliente, cintura fina e torso largo, assim como Peleu. A heroína se diferencia por seu rosto imberbe, pelos seios e

pelo uso do *perizoma* e de uma touca para os cabelos, em oposição à nudez, à barba, aos cabelos curtos de Peleu. A touca é um equipamento usado por lutadores com cabelos mais longos. As diferenças entre Atalanta e Peleu são apenas marcadores de diferenciação de gênero, de modo que não conseguem afastar a similitude dada pela simetria do posicionamento dentro da cena e pela representação corporal.

Porém, Atalanta tem o caráter viril diminuído por seus adereços, como a touca decorada com um motivo vegetal (parecido com o *sakkos*, um toucado feminino), o brinco na orelha esquerda e o *perizoma* adornado com um leão (no mito, Atalanta é metamorfoseada em leoa). Outro elemento são os seus seios, mais visíveis aqui do que em qualquer dos outros vasos com a iconografia dessa heroína no período arcaico. Isto é, Atalanta agora é apenas uma mulher forte, não mais viril.

A comparação entre os lados A e B desse exemplar a similaridade da composição o entre a cena de Atalanta e Peleu (Lado B) e a de Hércules com o Leão de Neméia (Lado A). Como em Munich 2241, Peleu e Hércules estão no lado esquerdo da cena e Atalanta e o Leão de Neméia no lado direito. A derrota do leão por Hércules parece indicar que Atalanta sofrerá o mesmo destino nas mãos de Peleu, algo reforçado pelo cânone iconográfico que coloca os perdedores do lado direito das cenas na pintura de vasos.

2.2.26 Berlin F1837

Ânfora de figuras negras, datada entre 525–475 A. E. C., atribuída ao Pintor de Diosphos (*Diosphos Painter*) por John Beazley (figura 75). Faz parte do acervo do *Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin*.



Figura 75: Berlin F1837, lado B

Fonte: © Foto: *Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*,
Fotograf/in: Johannes Laurentius, CC 3.0

2.2.26.1 Descrição pré-iconográfica

Trípode alta. Figura antropomórfica masculina nua, em pé, com cabelos curtos e barba, usando um adereço na cabeça, avança com a perna esquerda à frente, o tronco curvado para a frente, o braço direito segurando o pulso de uma figura antropomórfica feminina e o

braço esquerdo segurando o ombro direito da figura antropomórfica feminina, a qual tem cabelos compridos e presos, está seminua, vestindo apenas um calção, e avança com a perna esquerda à frente, com o tronco inclinado para a frente e o braço direito segurando as costas da figura masculina. Trípode alta. Entre as figuras antropomórficas, sete sinais gráficos, semelhantes a letras, sem sentido. Acima das cabeças das figuras antropomórficas, cinco sinais gráficos, semelhantes a letras, sem sentido.

2.2.26.2 Análise iconográfica

Trata-se da cena da competição de luta de Peleu e Atalanta. Os índices aqui são o tema representando, com um homem e uma mulher competindo, e as trípodes, que constituem a premiação da disputa. Atalanta veste um *perizoma*, enquanto Peleu está nu.

2.2.26.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* de Atalanta é de luta corpo a corpo. A posição das mãos das figuras, com Peleu segurando o pulso esquerdo de Atalanta, parece indicar que ele está procurando apoio para o golpe chamado de *hedran strephein*, enquanto Atalanta busca se defender, segurando as costas de seu adversário. Trata-se de uma postura mais defensiva.

2.2.26.4 Interpretação iconológica

O pintor dessa ânfora destacou a semelhança entre Atalanta e Peleu. Eles estão em um posicionamento quase espelhado e a representação de sua anatomia é muito parecida. Atalanta possui pernas fortes com coxas grossas, abdômen musculoso, torso largo e braços fortes. Todos os seus músculos estão claramente delineados por incisões. Por outro lado, Peleu tem pernas mais finas do que as de Atalanta, seu torso não é tão largo e seus músculos abdominais não foram marcados pelo pintor. Em consequência, constata-se que Atalanta é uma mulher virilizada e, de fato, mais viril do que o próprio Peleu.

O posicionamento dentro de cena, com Atalanta do lado direito, parece indicar que ela perderá a disputa. Provavelmente, o fato de ele vencer uma adversária tão forte poderia engrandecer a sua vitória.

2.3 A iconografia arcaica de Atalanta

O exame dos vasos revela que, no período arcaico, a iconografia da heroína Atalanta possui dois temas principais. São eles: 1) a caçada do javali calidônio; e 2) a competição de luta com Peleu nos jogos funerários do Rei Pélias. Para ambos os temas, observa-se a ausência de uma conexão entre o tipo de cena e o formato do vaso. Ou seja, os dois temas aparecem em exemplares dos mais variados formatos, tais como hídrias, crateras, *dinoi*, *skyphoi*, taças, entre outros.

Nas cenas sobre a caçada do javali calidônio, Atalanta foi representada armada, participando ativamente do ataque à besta. Normalmente, ela maneja o arco, como em Munich 8600, Blatter 673, Florence 3830, Rhodes A1934, Boston 34.212. No Vaso François, Atalanta está brandindo uma lança. A diferença aqui provavelmente advém da escolha de um outro momento da caçada pelo pintor Clítias: depois que Atalanta já feriu o javali com suas flechas, ela avança com a lança para os golpes finais, junto com os demais caçadores. Essa hipótese é reforçada pela presença da aljava em suas costas e da coroa herbácea em sua cabeça, um claro índice de seu sucesso.

Em relação às vestimentas, Atalanta foi geralmente representada vestindo um *chitoniskos* (túnica curta), de modo similar aos seus companheiros de caçada. O uso da túnica curta ocorre em virtude da adequação desta roupa para atividades que necessitem de liberdade de movimentos (LEE, 2015, p. 110–111). Por esta razão, no Vaso François, ela é também utilizada pelos caçadores do sexo masculino e pela deusa Íris, a mensageira do Olimpo.

Em alguns casos, a heroína aparece com elementos de vestimenta cita, como as botas com abas recurvas (Rhodes A1934 e Vatican 306), com um elmo com crista (Florence 3830) ou com uma pele de animal sobreposta às roupas (Blatter 673). Os itens de vestimenta cita podem ter a função de ressaltar a função de Atalanta como arqueira, uma vez que a identificação entre o uso do arco e essa etnicidade é comum na pintura de vasos (BARRINGER, 2004).

Por outro lado, eles podem indicar uma associação da heroína com a figura mítica das guerreiras Amazonas, as quais são frequentemente representadas com roupas citas (MAYOR, 2014), em alusão à sua origem étnica. O elmo com crista também faria parte deste contexto, uma vez que é parte da indumentária das Amazonas (BARRINGER, 2004; MAYOR, 2014).

Do mesmo modo, o uso de uma pele de animal poderia conectar Atalanta com as Amazonas. Porém, algumas ressalvas devem ser feitas. Em primeiro lugar, importa lembrar que as mênades também têm a pele de animal como um elemento de sua iconografia

(MCNALLY, 1978). Em segundo lugar, que nas cenas de caçada do javali calidônio os caçadores homens aparecem diversas vezes usando peles de animais (como no Vaso François, Vatican 306 e Florence 3830), o que indica ser este um índice ligado à própria identidade como caçador.

Importa lembrar que tanto mênades quanto Amazonas são figuras femininas ligadas à inversão das normas sociais: mulheres que se comportam fora dos moldes de domesticidade. A conexão com as mênades traz esse elemento com muito força, em razão de sua ligação com o deus Dioniso, o que deixa essa subversão ainda mais forte. Seguindo por esta linha, o uso da pele de animal poderia indicar também a fúria guerreira (*lyssa*) que costuma ser inspirada por esse deus.

Nas cenas da competição de luta entre Atalanta e Peleu, a heroína é representada majoritariamente vestindo o *perizoma* (também chamado *diazoma*). Trata-se de uma roupa de baixo, similar a uma tanga, nas representações mais antigas, ou a um calção, nas mais recentes. Como aponta Larissa Bonfante (1989), Tucídides afirmou que em tempos remotos os atletas gregos utilizavam o *perizoma*, hábito que acabaram por abandonar, passando a se exercitar nus. O *perizoma* aparece na arte grega como vestimenta atlética feminina: “[...] é vestido por atletas mulheres gregas, acrobatas e dançarinas na escultura e na pintura de vasos” (LEE, 2015, p. 98).

Logo, não se trata de uma concessão feita a uma atleta feminina, mas sim de uma tradição artística para este tema iconográfico. Nesse sentido, observa-se que, às vezes, o próprio Peleu foi representado vestindo o *perizoma*, como, por exemplo, no *skyphos* Würzburg 395.

Em outros casos, como NAMA 1590, Munich 2241, Adolphseck 6, Ashmolean 1978.49 e San Antonio 86.135.34, Atalanta aparece lutando, vestida de *chitoniskos*. Dado o caráter mais prático dessa vestimenta, é possível que se tratasse de uma concessão, um meio termo entre o cânone de modéstia nas representações da figura feminina e o contexto de prática atlética.

2.4 As *pathosformeln* arcaicas de Atalanta

Durante o período arcaico, as *pathosformeln* de Atalanta são variadas e estão diretamente conectadas ao tema representado. Dessa forma, podem ser subdivididas entre *pathosformeln* de caça e de luta.

Nas cenas de caçada, há a divisão entre a *pathosformel* do Vaso François e as de arqueira, presentes nos demais exemplares. No Vaso François, Atalanta avança, brandindo a sua lança, numa *pathosformel* bélica. Na pintura de vasos, essa postura é compartilhada pela iconografia das caçadas e a da guerra, como frisa Judith Barringer (2003, p. 10). Trata-se de uma postura ativa, que transmite uma emoção agressiva.

Nos vasos em que Atalanta aparece como arqueira, ela varia entre a *pathosformel* da arqueira em pé (Munich 8600, Blatter 673, Salonica 546 e Vatican 306) e a da arqueira agachada (Manisa P60.599, Rhodes A1934, Boston 34.212 e Florence 3830). O arqueiro é uma figura de caráter ambíguo na arte grega, sendo visto na literatura épica: às vezes de forma positiva em razão de sua habilidade (Teucro, Filoctetes e Odisseu), às vezes de forma negativa, sinônimo de covardia (Páris). Ao longo do período arcaico, o avanço da reforma hoplítica levou a tática militar a se centrar na infantaria, deixando o arco como uma arma secundária (DAVIS, 2013, p. 167; GRZYBOWSKI, 2015, p. 29). Em consequência, na pintura de vasos, essa arma passou a ser associada com estrangeiros, como persas e citas (GRZYBOWSKI, 2015, p. 29).

Nesse contexto, a *pathosformel* da arqueira em pé denota uma atitude mais ativa e agressiva do que a da arqueira agachada. Esta, em virtude de sua posição mais protegida e do caráter furtivo de seu ataque, é associada algumas vezes com uma visão mais negativa. A heroína Atalanta aparece nos exemplares mais antigos na *pathosformel* da arqueira em pé, a qual comunica uma emoção agressiva semelhante à da *pathosformel* bélica. Nos exemplares mais recentes, Atalanta aparece na *pathosformel* da arqueira agachada, que veicula uma emoção mais concentrada e calculista. A *pathosformeln* da arqueira em pé também remete à iconografia da deusa Ártemis, por exemplo, no Vaso dos Niobidas.

Nas cenas de luta, as *pathosformeln* são de enfrentamento corpo a corpo. Por isso, refletem os golpes utilizados na *pále*, esporte atualmente conhecido como luta greco-romana. A heroína Atalanta aparece infligindo ou sofrendo os três golpes mais comuns, que são a *systasis* (posição de começo da luta, com os oponentes se encarando e segurando as mãos um do outro), o *hedran strephein* (posição que envolve segurar o braço do oponente, a fim de puxá-lo sobre a sua perna ou quadril para derrubá-lo) e o *trachelizein* (golpe que envolve segurar o pescoço do oponente).

Na iconografia do confronto entre Atalanta e Peleu, a maior parte dos vasos representa a *systasis* (Munich 2241, Adolphseck 6, Bonn 46, San Antonio 86.134.35, Manchester 40085, Ashmolean 1978.49 e Würzburg 395). Em seguida, vem o *hedran strephein* (NAMA 1590, London 1925,17-12.1, Bologna 361 e Berlin F1837). Em último lugar, o *trachelizein* (Munich

1542 e Tessin) e o *meson echein* (Syracuse 26822 e Ashmolean G137.8). No fragmento Ashmolean G137.8, é possível que o golpe utilizado fosse o *meson echein* (golpe que visa a segurar o oponente pela cintura, para jogá-lo ao chão de ponta cabeça), mas não há como ter certeza, devido ao reduzido tamanho da peça sobrevivente.

Com exceção de NAMA 1590 (600–500 A. E. C.) que retrata um *hedran strephein*, as cenas de *systasis* constituem o tema mais antigo e de maior duração no tema da competição atlética de Atalanta e Peleu, estendendo-se desde 575–525 A. E. C. (Munich 2241, Adolphseck 6, Bonn 46, San Antonio 86.134.35, Manchester 40085) até 525–475 A. E. C. (Würzburg 395)⁵⁰. A partir de meados do século VI A. E. C., as cenas de luta se diversificaram, passando a representar *hedran strephein*, *trachelizein* e *meson echein*.

O que as *pathosformeln* nos mostram sobre Atalanta? Dentro da temática da caçada, a heroína passou das *pathosformeln* bélicas como lanceira e arqueira em pé, ambas com sua energia e agressividade em primeiro plano, para a *pathosformel* da arqueira agachada, com sua conotação mais passiva. Na temática da luta, Atalanta saiu da igualdade inerente à *systasis* para a assimetria dos outros tipos de golpes e, nos três exemplares mais recentes (Syracuse 26822, Berlin F1837, Tessin e Bologna 361), o posicionamento da heroína no lado direito indica que ela perderá a disputa. Portanto, vistas em conjunto, as *pathosformeln* de Atalanta evoluíram em direção a uma maior passividade.

2.5 O corpo arcaico de Atalanta

Como visto na seção 2.1 (*supra*), a análise da anatomia e da representação artística do corpo feminino na pintura de vasos grega ainda é incipiente. Por meio de um exame dos textos acadêmicos e de exemplares listados no *Beazley Archive Pottery Database*, foi possível traçar alguns perfis de representação:

1) entre 600–525 A. E. C.: ausência de delineamento interno dos músculos, quadris estreitos, torso triangular, seios de perfil ou ausentes;

2) a partir de 525 A. E. C.: forma mais esbelta e curvilínea, quadris mais amplos e seios posicionados corretamente;

3) corpo atlético feminino: combinação do aspecto curvilíneo com ombros e peitorais mais largos, pernas grossas e braços fortes, às vezes com delineamento interno de alguns músculos.

⁵⁰ Ashmolean 1978.49 é datado entre 550–500 A. E. C.

Em contraposição, o corpo masculino é representado de forma constante, com ombros e peito largos, quadril estreito, cintura delgada, glúteos salientes, coxas grossas e panturrilhas fortes. Estas características são acompanhadas, em geral, do delineamento interno da musculatura, principalmente no peitoral, nos braços e nas pernas. No abdômen, a demarcação dos músculos é mais infrequente.

A análise dos vasos arcaicos que trazem a iconografia da heroína Atalanta revela que eles podem ser classificados em relação à representação corporal em 4 categorias. São elas:

- 1) Feminina: com traços correspondentes ao gênero feminino;
- 2) Atlética: com traços da anatomia das atletas femininas;
- 3) Incerta: quando não é possível perceber a intencionalidade na representação de traços viris na figura feminina;
- 4) Virilizada: com traços anatômicos correspondentes ao gênero masculino.

Essa classificação resulta no seguinte agrupamento dos vasos analisados:

Quadro 2: Representação corporal de Atalanta na pintura de vasos ática arcaica

Feminina	Atlética	Incerta	Virilizada
Manisa P60.599	Blatter 673 Tessin	Munich 8600 Agora P334 Vatican 306 Ashmolean G137.8 Syracuse 26822 Vatican AST36 San Antonio 86.134.35	Vaso François Rhodes A1934 Salonica 546 Boston 34.212 Florence 3830 NAMA 1590 Munich 2241 Adolphseck 6 Bonn 46 Manchester 40085 Munich 1541 Ashmolean 1978.49 London 1925,12-17.1 Würzburg 395 Bologna 361 Berlin F1837

Apenas em um dos exemplares (Manisa P60.599: figura 41) Atalanta pode ser considerada como tendo sido representada de acordo com as características rotineiras do

gênero feminino. Trata-se de um dos exemplares mais danificados. Embora seu corpo como um todo não esteja visível (apenas a cabeça, os ombros e um dos pés), é possível perceber que ela veste uma túnica longa (*chiton*), que vai até seus pés. Ou seja, mesmo participando de uma caçada, ela foi pintada dentro das convenções inegavelmente concernentes ao feminino.

Em outros dois exemplares (Blatter 673 e Tessin), a heroína foi representada com um corpo feminino atlético. Em Blatter 673 (figura 38), o pintor enfatizou a musculatura dos braços e pernas de Atalanta, expostos por seu *chitoniskos*. Seus membros superiores e inferiores são largos e os músculos foram marcados por meio de incisões, algo pouco comum para as figuras femininas. Entretanto, a heroína encontra-se toda ataviada: tem duas faixas em seus cabelos longos, um brinco na orelha esquerda e um colar no pescoço. Tais adereços funcionam como índices de sua feminilidade e enquadram seu marco musculoso como atlético e não viril.

De igual modo, em Tessin (figura 70), Atalanta tem pernas fortes, glúteos arredondados e torso largo, mas sua musculatura não foi delineada e seus seios foram bem desenhados. Peleu, seu companheiro de cena, tem os músculos abdominais bem marcados. Esse contraste aponta que Atalanta tem um corpo atlético, mas feminino, diferente do corpo viril de Peleu. Sua feminilidade é ressaltada pelo diadema em seus cabelos, o brinco na orelha e seu saiote esvoaçante, o qual lhe dá, inclusive, um caráter sedutor.

Em 7 exemplares (Munich 8600, Agora P334, Vatican 306, Ashmolean G137.8, Syracuse 26822, Vatican AST36, San Antonio 86.134.35), não é possível fazer o enquadramento da representação corporal de Atalanta dentro das distinções de gênero. Em Agora P334, Vatican AST36 e Ashmolean G137.8, isso se deve à fragmentação do exemplar, que não permite visualizar o seu corpo em maiores detalhes. Em Vatican 306, o corpo de Atalanta está totalmente coberto por suas vestimentas (*chitoniskos* e botas longas citas). Em Munich 8600, Syracuse 26822 e San Antonio 86.134.35, os pintores representaram o corpo de todas as figuras de modo mito esquemático. Em consequência, não é possível fazer afirmações sobre distinções anatômicas de gênero.

A maior parte dos exemplares (16 dos vasos: Vaso François, Rhodes A1934, Salonica 546, Boston 34.212, Florence 3830, NAMA 1590, Munich 2241, Adolphseck 6, Bonn 46, Manchester 40085, Munich 1541, Ashmolean 1978.49, London 1925,12-17.1, Würzburg 395, Bologna 361 e Berlin F1837) traz a heroína Atalanta representada com um corpo virilizado. Iconograficamente, o modo como a sua anatomia foi pintada nesses vasos a insere dentro das características identificadas como masculinas no cânone desse tipo de arte e a iguala com os seus companheiros masculinos presentes nestas cenas.

No estudo da pintura de vasos do período arcaico, o desafio reside em discernir os casos nos quais o pintor teve a intenção de representar uma figura feminina com traços viris e aqueles nos quais esse caráter virilizado decorre de uma falta de habilidade técnica. Em alguns casos, a ambiguidade pode ser mitigada ou afastada com o auxílio de outros elementos por vezes presentes na cena, tais como vestimentas, adereços e, para figuras da mitologia grega, as informações que constam do mito e da literatura.

Um caso limite que prova a validade da regra supracitada é o da heroína Cassandra, princesa de Tróia. O mito de Cassandra envolve seu estupro por Ájax durante o saque da cidade. Ájax teria invadido o templo de Atena, local onde Cassandra havia procurado abrigo, e arrancado a princesa de perto da estátua da deusa, à qual ela estava abraçada. Em seguida, ele teria estuprado Cassandra. É um tema pouco popular na literatura grega antiga, sendo referido diretamente apenas no Fragmento Cologne do poeta lírico Alceu (Frag. 298 Voigt – vide a tradução para o inglês em LLOYD-JONES, 1968, p. 127–128), ativo entre os séculos VII e VI A. E. C.

Porém, na arte grega, os momentos que precedem a agressão sexual tornaram-se um tema iconográfico por si mesmo. Ele apareceu “na Arca de Cipselo e em vários adornos de escudos [*shield-bands*] peloponésios que mostram uma correspondência admirável com a versão ática mais antiga” (JACKSON, 1996, p. 55). Na pintura de vasos ática do século VI A. E. C., esse tema é indicado com o posicionamento de Ájax no lado esquerdo da cena, Cassandra, em pequenas dimensões, no centro, e a deusa Atena no lado direito. No período clássico, o tema evoluiu para mostrar Cassandra abraçada na estátua de Atena e Ájax puxando a princesa para longe.

Em alguns exemplares, Cassandra foi representada nua, o que permite observar e testar nossas análises sobre a aplicação de noções de gênero na representação anatômica, a intencionalidade e a habilidade técnica dos pintores. Isso é especialmente visível na comparação entre o vaso GpA 1:3 (figura 77), do Museu da Universidade de Melbourne, com Munich 2017A (figura 76). Ambos trazem cenas com o tema do estupro de Cassandra e a heroína foi representada nua. Contudo, a representação corporal dela é muito diferente nos dois exemplares:



Figura 76: Munich 2017A
 Taça de figuras negras, c. 550 A. E. C.
 Staatliche Antikensammlung München
 Fonte: Wikimedia Commons



Figura 77: Geddes GpA 1:3
 Ânfora de figuras negras, c. 550 – 500 A.E. C.
 Melbourne University Museum
 Fonte: JACKSON, 1996, pl. 17.1

Em Munich 2017A, Cassandra foi representada de acordo com as convenções para o corpo feminino no começo do século VI A. E. C., tal como vistas na seção 2.1 (*supra*), com quadris estreitos, torso triangular, seios incipientes e ausência de delineamento interno dos músculos. Em contraste, em Geddes GpA 1:3, ela aparece com um corpo viril. Na descrição de Heather Jackson:

Seu corpo totalmente exposto tem as marcas anatômicas de um garoto: curvas peitorais rasas ao invés de seios, marcas nas costelas (apenas de um lado) e pernas bem musculosas. Porém, uma única pincelada negra na virilha indica seu pelos pubianos e sua feminilidade. (JACKSON, 1996, p. 54).

No mito de Cassandra, não há nenhum elemento conectando-a com virilidade ou transgressões de gênero. Heather Jackson aponta que alguns pintores são melhores do que outros na representação do corpo feminino no século VI A. E. C. (1996, p. 64–65). Para explicar os traços viris da princesa em Geddes GpA 1:3, Jackson sugere que “Cassandra não era percebida com totalmente adulta neste período” (1996, p. 65). No entanto, diante da falta de elementos a indicar que houvesse um cânone de representação pré-pubescente de Cassandra, o mais provável é que a singularidade de sua representação anatômica nesse vaso se deva à inabilidade técnica de seu pintor. Essa dificuldade técnica fica mais evidente na comparação com outros exemplares, tais como Munich 2017A, nos quais o corpo feminino foi representado de modo feminino, e indica que o pintor de Geddes GpA1:3 socorreu-se do *schemata* do corpo masculino, adaptando-a para a função feminina ao marcar os pelos pubianos.

Retornando para o caso de Atalanta, importa lembrar que o seu mito gira em torno do questionamento das fronteiras de gênero, com o desenvolvimento de atividades masculinas, como a caça e a prática atlética, e a recusa em se casar, negando-se ao *telos* da vida feminina. Somando a isso o fato de que a sua representação corporal é virilizada na maioria de seus vasos arcaicos (16 de 26), executados por diferentes pintores ao longo de muitas décadas, constata-se que essa virilidade é intencional. Isso é especialmente visível no Vaso François (figura 32) e em muitas das cenas de luta, como em Würzburg 395 (figura 72), Munich 1541 (figura 65) e Berlin F1837 (figura 75).

Cronologicamente, a Atalanta viril aparece desde os exemplares mais antigos, do começo do século VI A. E. C., permanece mesmo após a invenção da técnica de figuras vermelhas, no final desse mesmo século, e ainda está lá nas primeiras décadas do século V A. E. C. Ela convive com as representações femininas e femininas atléticas.

2.6 A iconologia arcaica de Atalanta

O estudo dos vasos arcaicos de Atalanta revela uma iconografia e uma iconologia alicerçadas no mito dessa heroína, centradas nos episódios da Caçada do Javali Calidônio e da competição de luta com Peleu nos Jogos Funerários do Rei Pélias. Em razão das temáticas, a figura de Atalanta aparece de modo ambíguo, pois as atividades da caçada e da luta eram consideradas, na Grécia antiga, como pertencentes ao domínio masculino.

A Atalanta caçadora foi pintada armada, com lança ou, mais comumente, com o arco. O uso do arco, principalmente quando associado à postura ereta, liga-a diretamente à iconografia da deusa Ártemis, como, por exemplo, no Vaso dos Niobidas (Louvre G341). Isso está de acordo com o mito de Atalanta, muito relacionada a esta deusa em particular.

As vestimentas de Atalanta, especialmente, a pele de animal sobreposta, a aproximam da iconografia de mênades e de Amazonas e conotam a transgressão das normas sociais gregas. Além disso, a pele de animal também é um elemento de conexão com o dionisismo e o furor guerreiro (*lýssa*).

A Atalanta lutadora foi representada no espaço atlético, marcadamente masculino. Ao invés da nudez atlética, tradicional na iconografia dos atletas homens, a heroína foi pintada com o *perizoma* (calção de uso atlético) e às vezes de túnica curta. As cenas representam diferentes momentos da luta e a aplicação de diferentes golpes da *pále* (luta greco-romana). O vencedor da disputa nunca é indicado de forma direta. No entanto, pela tradição iconográfica ática, o vencedor costuma estar do lado esquerdo da cena.

As *pathosformeln* de Atalanta são agressivas e ativas. Em conexão direta com as temáticas arcaicas dessa heroína, englobam ataques com a lança ou o arco e diversos golpes da *pále* (competição de luta). Mesmo assim, é possível observar nos vasos mais recentes desse período uma transição da arqueira em pé para uma arqueira agachada e da posição de igualdade na luta (*systasis*) para a aplicação de golpes variados e um posicionamento no lado direito (perda da disputa). Ou seja, verifica-se uma tendência de evolução em direção à passividade.

Quanto à representação corporal, a maioria dos vasos arcaicos apresenta Atalanta com um corpo virilizado: seu pertencimento ao gênero feminino é sinalizado principalmente com o uso da cor clara e da presença dos seios e isso é combinado com elementos do padrão masculino de representação corporal (ombros e peitoral largos, quadril estreito, coxas muito grossas, pernas fortes, delineamento interno de musculatura). Todavia, os vasos mais recentes exibem um corpo feminino atlético, apontando uma tendência de mudança.

A razão para essa consistente representação de uma heroína mulher com um corpo virilizado reside precisamente na singularidade mítica de Atalanta e em sua capacidade de transgredir as fronteiras das condições de gênero existentes na Grécia arcaica. Ela corresponde à sua qualidade heroica, inscrita em seu nome, Atalanta, literalmente, “A Equivalente”⁵¹, ou seja, aquela que é igual a seus companheiros. Iconograficamente, traduz-se em uma heroína mulher que é pintada frequentemente com um corpo viril, o que corresponde à noção grega de que a aparência do corpo reflete a natureza interior dos indivíduos.

Numa análise iconológica, percebe-se que Atalanta foi pintada em consonância com o seu mito, mesmo que isso a colocasse em atividades socialmente consideradas masculinas. Iconograficamente, os pintores traduziram tal situação pintando uma heroína de corpo virilizado. Tal resultado pictórico está conformidade com a noção grega de que o corpo reflete a natureza interior do indivíduo. Iconologicamente, Atalanta é uma heroína que demonstrou a sua *arísteia* (excelência) em feitos de teor masculino, em termos de *andreía*⁵² (virtude). Em decorrência, seu corpo exibe as marcas desta condição que atravessa as fronteiras das codificações de gênero. Este processo semiológico dominou o trabalho dos pintores de vasos arcaicos dedicados ao tema de Atalanta.

Porém, a hídria de Tessin (figura 70), com a Atalanta atlética, mas ataviada e com seu mínimo saiote esvoaçante, é um sintoma que prenuncia uma mudança. Seu autor, Psiax, pertencia ao grupo dos Pioneiros, os criadores da técnica de figuras vermelhas e grandes experimentadores, responsáveis não apenas por essa inovação técnica, mas também por iniciar a diversificação do repertório iconográfico, com a introdução de cenas ligadas à vida cotidiana e uma maior preocupação na representação do corpo feminino.

⁵¹ *Atalante* é derivado do adjetivo *atálantos*, que significa “de igual peso, equivalente” (LIDDELL E SCOTT, 1940, *online*), que, por sua vez, tem origem no substantivo *talanton* “balança” (LIDDELL E SCOTT, 1940, *online*), conforme visto no Capítulo 1.

⁵² *Andreía* (virtude) é um termo derivado diretamente da palavra grega antiga para homem (*andros/áner*).

CAPÍTULO 3 – Atalanta clássica

Nesse capítulo, são apresentados os parâmetros de representação artística de corpo e gênero arte grega do período clássico, entre 475 e 330 A. E. C. Primeiramente, são abordadas as características anatômicas na pintura de vasos. Em seguida, são analisadas as representações clássicas da heroína Atalanta na cerâmica ática.

3.1 A representação de corpo e gênero na pintura de vasos clássica

No período que John Boardman (2001) e Robert Cook (2013) designam como clássico inicial (Early Classical: 475–450 A. E. C.), o corpo continuou sendo representado de modo semelhante ao que ocorria no final do período arcaico. Em relação ao corpo masculino, ele apresenta “detalhes anatômicos antiquados [...] (os enfáticos padrões abdominais)” (BOARDMAN, 2001, p. 12). Aos poucos, “a anatomia foi representada de modo um pouco mais impressionista, mas ainda com cuidadosa observação dos padrões” (BOARDMAN, 2001, p. 12). As distorções corporais diminuíram, com gradual alcance da representação em perspectiva, o que é observável no desenho dos olhos e no escorço dos membros.

Os detalhes são melhor trabalhados, pois “Os artistas arcaicos tinham tornado clara a estrutura e o funcionamento do corpo, seus sucessores clássicos estavam interessados na sua superfície e aparência” (COOK, 2013, p. 169). Por esta razão, ao referir-se à representação das partes do corpo, Cook anota que “no desenho da anatomia humana a transição de uma parte para a outra é feita de forma menos definida” (2013, p. 170).

No período que esses autores referem como alto classicismo (*High Classical*: 450–425 A. E. C.), a qualidade do desenho da figura humana desenvolveu-se grandemente. Segundo John Boardman, “os bons artistas são totalmente competentes nas representações anatômicas” (2001, p. 60). Os pintores de vasos tentaram adaptar ao seu meio os parâmetros do tipo escultórico clássico (ROBERTSON, 1992, p. 180), consistente no tratamento ao mesmo tempo idealizado e “naturalístico do corpo, do rosto e dos olhos em conjunto” (WALSTON, 1926, p. 19), a exemplo das esculturas de Fídias para o Partenon (vide figura 79).

Na escultura, “corpos esguios, firmes e de contornos marcados” (STEWART, 1997, p. 82) do clássico inicial sofreram mudanças no alto clássico, com a nova tendência de “dissolver a forma anatômica em um fluxo livre de superfície” (STEWART, 1997, p. 82). Na pintura de vasos, isso apresentou alguns problemas, inerentes à modalidade técnica:

O estilo de figuras vermelhas, baseado no enfático desenho de linhas, teve dificuldades para traduzir na sua técnica tradicional as tranquilas e harmônicas poses nas quais a unidade orgânica da figura era atingida por meio de transições sutis entre suas partes [...] (COOK, 2013, p. 171)

O desenho da figura humana perde o caráter robusto que prevalecia no período arcaico, o que é especialmente marcante na figura masculina. É o que se vê na obra do Pintor de Aquiles (*Achilles Painter*), um grande expoente desta época: “Seus homens e mulheres esbeltos e de ossatura fina ficam em pé ou se sentam com tranquila dignidade” (COOK, 2013, p. 2013). Em relação à figura masculina, Andrew Stewart (1997, p. 84) sublinha que elas lembram a descrição de Aristófanes sobre a degradação dos jovens, com “ombros estreitos, peito acanhado, [...] quadris pequenos” (*As Nuvens*, v. 1018–1019, tradução de Gilda Maria Reale Starzynski).

No período alto clássico, já estão bem ativos os pintores de vasos maneiristas, para os quais “a maestria técnica parece se tornar um fim em si mesmo, virtuosidade, ao invés da necessária fundação para a expressão de algo novo” (ROBERTSON, 1992, p. 191). Os maneiristas buscaram inspiração nas obras do período arcaico e desenharam figuras humanas “altas e esbeltas com cabeças pequenas” (MANNACK, 2001, p. 5). Segundo Thomas Mannack:

Os Maneiristas normalmente não davam muita atenção ao desenho de detalhes anatômicos. Os músculos do pescoço às vezes são indicados por uma ou duas linhas marrons; quatro, e depois seis, ovais representam os músculos do abdômen, mas os pintores geralmente preferiram desenhar figuras com drapeados. (MANNACK, 2001, p. 118)

No período clássico tardio (425–375 A. E. C.), o modo de desenhar mudou, com o abandono do contraste entre linhas de relevo e linhas de detalhe, substituído pelo “desenho de linha simples” (BOARDMAN, 2001, p. 145). Em consequência, a “anatomia é esboçada ao invés de bem definida” (BOARDMAN, 2001, p. 145) e o desenho passa “um novo senso de rotundidade” (BOARDMAN, 2001, p. 145). Como explica Robert Cook: “[...] o desenho é mais diligente na modelagem de formas arredondadas, nos corpos nus por meio de curvas sutis de contorno e das linhas anatômicas esparsas” (2013, p. 174). Vide figura 80.

Um grande expoente deste período é o Pintor de Meidias (*Meidias Painter*), um maneirista. Ele era um “desenhista delicado” (COOK, 2013, p. 174), “caracterizado por sua exuberância decorativa e figuras estilizadas com membros alongados” (MANNACK, 2001, p. 7). Em contraste, os trabalhos do Grupo de Polignotos são “mais robustos, viris e de aspiração monumental” (BOARDMAN, 2001, p. 147). Robert Cook sublinha que o artista mais influente deste grupo era o Pintor de Dinos (*Dinos Painter*): “Suas figuras, mais cheinhas e sinuosas mas ainda sólidas, são modeladas de forma econômica por linhas firmes” (2013, p. 174).

A partir do século IV A. E. C., a pintura de vasos em Atenas já se encontrava em franca decadência, em sincronia com a decadência política e econômica da cidade. A produção terminou por volta de 300 A. E. C. Ela é caracterizada pelo retorno ao uso da cor branca, tanto para o corpo feminino quanto para indicar diferenças de posicionamento dentro da cena, e pelo uso ocasional de sombreados. As figuras são delineadas por linhas curvas (vide figura 81).

Dois expoentes deste período são o Pintor de Jena (*Jena Painter*) e o Pintor de Meléagro (*Meleager Painter*). O Pintor de Jena recebeu este nome porque os exemplares resultantes da escavação de sua oficina fazem parte, em sua maioria, do acervo da Universidade de Jena, na Alemanha. Conforme Robert Cook, “ele é atento às silhuetas e ao balanço entre claro e escuro em seus desenhos. Para os detalhes internos, ele faz uso esparsos e hábil de linhas finas, as quais efetivamente sugerem as formas plásticas do corpo” (2013, p. 176). O Pintor de Meléagro deve o seu nome ao tema mais pintado por ele, que é a relação entre Meléagro e Atalanta. As figuras humanas deste pintor são consideradas “desleixadas e com corpos fora de proporção” (GETTY, 2018, *online*).

O final do período é dominado pelo chamado *Kerch Style*, que se refere a um grupo de vasos encontrados na região de Kerch, no Sul da Rússia. Os vasos kerch apresentam “um retorno a e uma maior elaboração dos estilos do final do século V, acompanhados de fina atenção aos detalhes e aos ornamentos, um aumento no uso de cor, relevo e douração” (BOARDMAN, 2001, p. 190).

Em relação às distinções de gênero, Kenneth Dover afirma que, a partir de meados do século V A. E. C., “os homens foram gradativamente assimilados às mulheres” (1989, p. 71) na pintura de vasos. Essa afirmação parece ser um pouco exagerada. Vamos a seguir examiná-la, à luz das representações de Atalanta.

É inegável que os pintores do período clássico foram gradualmente se distanciando dos corpos masculinos vigorosos e robustos do final do período arcaico e criaram uma figura

masculina com ombros mais estreitos e musculatura menos marcada. Porém, não é possível afirmar que tenha ocorrido uma equiparação à representação da figura feminina.

Isso é visível no exame das pinturas de mulheres nuas efetuadas durante o período clássico. Uma pesquisa no *Beazley Archive Pottery Database* com os critérios “fabricação ateniense” (*Fabric: Athenian*), decoração com “mulher” ou “mulheres” e “nua” e período entre “475–425” ou “450–400” ou “425–375” ou “400–300” apontou 233 vasos que correspondiam a esses critérios, dos quais 160 continham imagens. Dentre essas 160 imagens, 31 correspondem ao período entre 475–425, 48 ao período entre 450–400, 10 ao período entre 425–375 e 71 do período de 400–300. Todos os vasos são da técnica de figuras vermelhas.

A análise detalhada de todos esses 160 vasos foge ao escopo deste trabalho. Destes, foram escolhidas amostras de 10 vasos aleatórios para os períodos de 475–425, 450–400 e 400–300 e 6 para o período de 425–375 (nesse último caso, devido à qualidade das imagens), para um estudo mais atento (Apêndice D). Eles foram utilizados apenas para observar, em linhas gerais, a representação corporal feminina no período clássico.

A análise iconográfica das coleções vasculares áticas revela uma preocupação com a representação anatômica, desenvolvida como uma linguagem visual. Nota-se marcado interesse na representação das regiões peitoral e abdominal, refletindo a continuidade de uma longa memória cultural da representação anatômica, procedente do neolítico. As variações nesta linguagem correspondem a mudanças culturais importantes na comunidade em exame, o que permite levar a análise iconográfica também para o plano da interpretação iconológica.

As figuras femininas do período clássico inicial podem, às vezes, ainda apresentar algum delineamento interno de músculos, (figura 82) especialmente da prega inguinal, como em BAPD 12276. Em geral, os músculos não são mais delineados e os seios são posicionados de forma natural. A conformação anatômica é formada por ombros estreitos, pernas e braços finos, glúteos e seios arredondados, cintura delgada, mas o torso que ainda pode ser um pouco largo demais (como em BAPD 214617).

No período alto clássico, o delineamento interno da musculatura praticamente desaparece (figura 83). Às vezes são marcados os limites laterais do abdômen, em forma de arco, como em BAPD 214974 e BAPD 9024856. A conformação anatômica permanece a mesma do período clássico inicial.

No período clássico tardio, a delineação interna de músculos está ausente (figura 84). Às vezes, há dois traços verticais nas laterais do abdômen, como em BAPD 32482. Todo o corpo é representado de forma bem arredondada e as figuras tendem a ser mais gordinhas, exemplo BAPD 430006.

Por conseguinte, constata-se que permanece a distinção anatômica entre o masculino e o feminino na pintura de vasos do período clássico. As figuras masculinas são identificáveis pela representação de sua musculatura interna e pelos ombros e torso mais largos, enquanto as figuras femininas tendem a não apresentar o delineamento interno da musculatura, terem ombros mais estreitos e pernas e braços mais finos.

A evolução na representação do corpo masculino e do corpo feminino pode ser percebida na sequência das figuras 78 a 84:



Figura 78: figura masculina do final do período arcaico
 Detalhe do Lado A de London 1850,0302.2

Taça de figuras vermelhas, c. 490–480 A. E. C.

British Museum

Fonte: © Marie Lan-Nguyen, / Wikimedia Commons

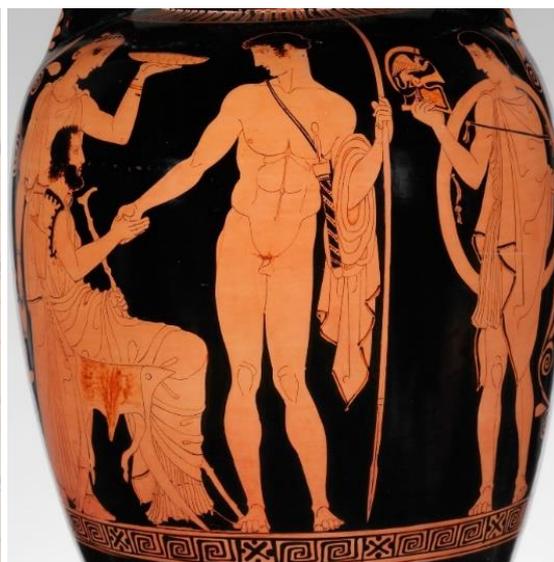


Figura 79: figura masculina do período alto clássico
 Met 06.1021.116

Ânfora de figuras vermelhas, c. 440 A. E. C.

Metropolitan Museum of Art NY

Fonte: site do museu



Figura 80: figura masculina do período clássico tardio
Pélike de figuras vermelhas, c. 420–410 A. E. C.
Metropolitan Museum of Art NY
 Fonte: site do museu



Figura 81: figura masculina, século IV
 Walters 48.263
Pélike de figuras vermelhas, c. 380–360 A. E. C.
Walters Art Museum
 Fonte: site do museu



Figura 82: figura feminina do período clássico inicial
 Met 23.160.54
 Ânfora de figuras vermelhas, pintor: Douris, c. 470 A. E. C.
Metropolitan Museum of Art NY
 Fonte: Flickr © Sharon Mollerus



Figura 83: figura feminina do período alto clássico
Munich 2411

Stamnos de figuras vermelhas, c. 440 A. E. C.

Staatliche Antikensammlungen München

Fonte: *Wikimedia Commons*

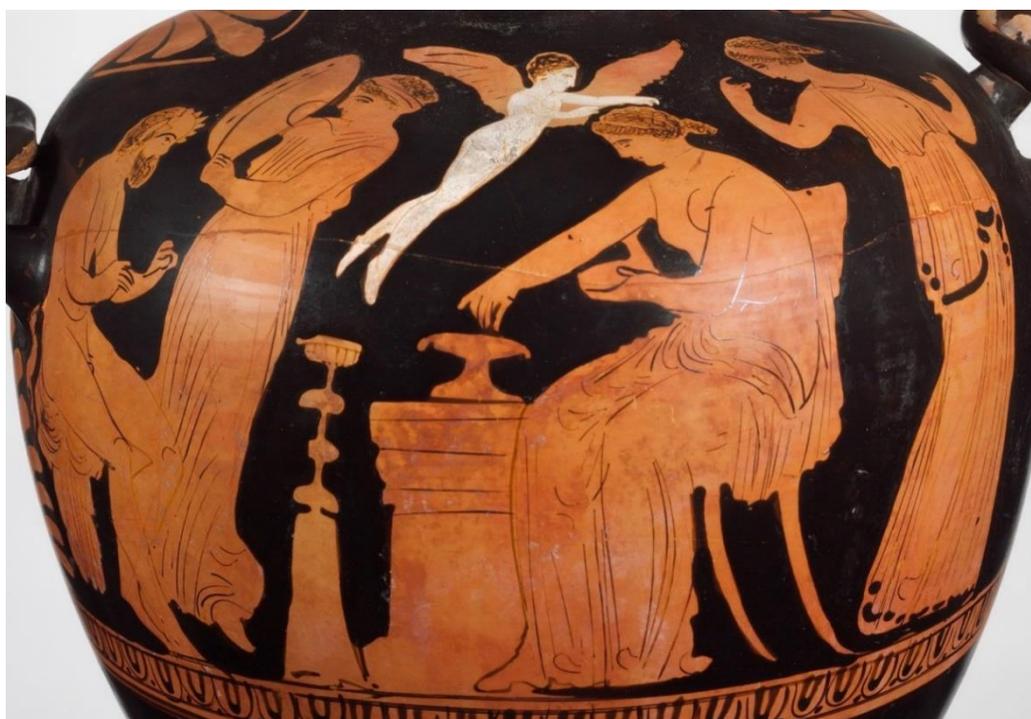


Figura 84: figura feminina do período clássico tardio
Met 26.60.75

Kalpis de figuras vermelhas, c. século IV A. E. C.

Metropolitan Museum of Art NY

Fonte: site do museu

As características de representação dos corpos masculino e feminino ao longo do período clássico podem ser comparadas no quadro abaixo:

Quadro 3: Representação corporal na pintura de vasos clássica

MASCULINO	FEMININO
<p>Anatomia: Ombros mais estreitos, peito largo, quadril estreito, cintura delgada, coxas e pernas mais finas do que no período clássico</p> <p>Músculos: Marcação do peitoral e dos músculos abdominais</p>	<p>Anatomia: Ombros estreitos, pernas e braços finos, glúteos e seios arredondados, cintura delgada.</p> <p>Clássico inicial: o torso pode ser um pouco largo. Clássico tardio: figuras mais arredondadas e gordinhas</p> <p>Músculos: Em geral, ausência de delineamento interno.</p>

Na próxima seção, é examinado o corpo de Atalanta nos vasos áticos clássicos.

3.2 Os vasos áticos clássicos de Atalanta

A heroína Atalanta é representada em 16 vasos do período clássico. A seguir, a iconografia de cada um deles é analisada. Em todos estes vasos a ação representada ocorre da esquerda para a direita, sentido que orienta a descrição aqui realizada.

3.2.1 Basel KA404

Trata-se de uma cratera de sino (*bell krater*) de figuras vermelhas, datada entre 475–425 A. E. C., atribuída ao Pintor de Barclay (*Barclay Painter*) por John Beazley (figura 85). Atualmente faz parte do acervo do *Antikenmuseum und Sammlung Ludwig*, em Basileia, na Suíça.

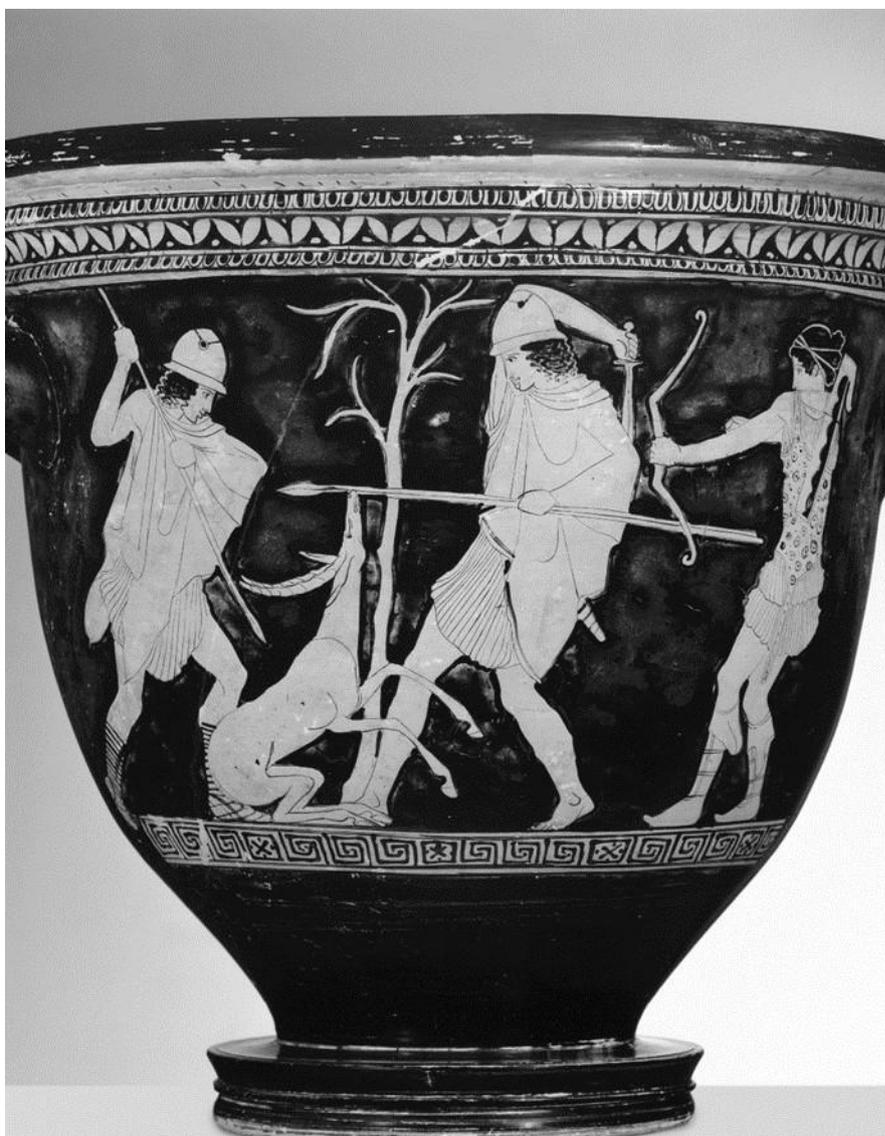


Figura 85: Basel KA404, lado A

Fonte: © Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig

3.2.1.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina em pé, imberbe, com cabelos cacheados na altura dos ombros, com um chapéu de abas curtas na cabeça, vestindo uma túnica curta, um manto preso no ombro, que cai sobre a parte da frente de seu corpo, com sandálias de tiras que lhe sobem pelas canelas, avança com a perna esquerda à frente, um pouco flexionada, com o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça e o braço esquerdo flexionado e à frente do peito, segurando com ambas as mãos uma lança com a ponta para baixo, na iminência de golpear. Figura zoomórfica caprina, com dois chifres longos, recurvos e cobertos de saliências nodosas que os circundam, está com as patas traseiras dobradas, com o traseiro quase tocando o solo, o tronco esticado para cima, as patas dianteiras erguidas no ar, o pescoço e a cabeça esticados para cima. Árvore alta, com galhos desfolhados e ramificados, distribuídos bilateralmente. Figura antropomórfica masculina em pé, imberbe, com cabelos cacheados na altura dos ombros, com um chapéu de abas curtas na cabeça, vestindo uma túnica curta, um manto preso no ombro, que cai sobre a parte da frente de seu corpo, com uma bainha de espada na cintura, descalça, avança com a perna direita à frente, com o braço esquerdo flexionado e, na altura do quadril, segurando com a mão esquerda uma lança em posição horizontal, e o braço direito flexionado e erguido para trás da cabeça, segurando com a mão direita uma espada, na iminência de golpear. Figura antropomórfica feminina em pé, com cabelos cacheados longos e presos, com três fitas entrecruzadas sobre os cabelos, vestindo uma túnica curta com uma pele de leopardo sobreposta, com uma aljava pendurada nas costas, calçando botas decoradas com listras e com abas laterais, que lhe chegam à metade das canelas, avança com a perna esquerda à frente, com ambos os braços à frente do corpo, no movimento de retesar um arco de pontas recurvas.

3.2.1.2 Análise Iconográfica

Trata-se de uma cena de caçada com a heroína Atalanta. A heroína Atalanta é identificável pelo porte do arco e por estar caçando em companhia masculina. A presa é uma cabra selvagem, identificável pelos seus chifres, espécie comum na Europa. Os companheiros de caça de Atalanta estão vestindo clâmides (mantos) e *piloi* (chapéus de abas curtas, de feltro), os paramentos básicos dos jovens que passam tempo ao ar livre. A árvore indica que o cenário é selvagem, não urbano.

3.2.1.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta é a da arqueira em pé. Trata-se de postura agressiva, comum às cenas de caçada, no universo de Ártemis.

3.2.1.4 Interpretação Iconológica

A cena deste vaso é singular, pois é o único no qual Atalanta é representada em uma cena de caçada à cabra selvagem. Dos 12 vasos com cenas de caçada, em 11 a presa é o javali. O fato de a presa aqui ser uma cabra parece colocar esta caçada em um contexto ordinário, em oposição ao caráter heroico das caçadas de animais portentosos, como o leão ou o Javali Calidônio.

Os companheiros de Atalanta são efebos (adolescentes), o que é denotado pela ausência de barba e pelo uso da clâmide e do *pilos*. Fazia parte da educação dos jovens participar de expedições de caça: “A caça era educadora e por isso constituía um elemento essencial da *paidéia*. Ela auxiliara em tempos remotos os homens a distanciar-se do mundo selvagem controlando seus excessos e, também por isso, pôde-se erigir uma sociedade.” (PELOSO, 1999, p. 122). Ou seja, era esperado que os jovens praticassem a caça como parte de sua educação para a vida adulta e a iconografia da pintura de vasos reflete a importância dada a essa atividade.

Outro elemento que chama a atenção é a presença de companheiros masculinos para Atalanta em uma caçada ordinária. Os textos literários costumam referir que ela caçava sozinha nas florestas, procurando fugir do casamento. Isso é um traço comum às figuras que, na mitologia grega, evitam se casar, como, por exemplo, Hipólito e Melânio. Na *Fedra* de Eurípedes, Hipólito, filho de Teseu, pratica a castidade de forma exacerbada, ao se dedicar inteiramente à caça e ao culto de Ártemis. Assim, ele infringe as normas de comportamento sexual e ofende a Afrodite, que fala sobre ele nestes termos:

AFRODITE: O filho de Teseu, criança da Amazona
 – Hipólito – pupilo do casto Piteu,
 é o único entre os habitantes de Trezena
 que ousa chamar-me de pior das divindades;
 ele foge do amor e evita o casamento.
 Seu culto se dirige à irmã de Febo, Ártemis
 filha de Zeus, maior das deusas para ele.
 Pela floresta verde vai exterminando
 as feras da região, com seus cães inquietos,
 sempre com a deusa virgem, nessa convivência
 muito elevada para um ser humano.
 (EURÍPEDES, *Hipólito*, v. 10–20, tradução de Mário da Gama Khury)

Do mesmo modo, na *Lísistrata* de Aristófanes, Melânio é citado como um jovem que detesta a companhia feminina e que busca nas montanhas e na caçada a manutenção de sua castidade:

CORO DOS VELHOS: Quero vos contar uma história, que quando ouvi eu ainda era criança. Assim, havia um jovem Melânio, que fugindo do casamento foi para um deserto, e as montanhas habitava; e então caçava lebre depois de trançar a rede e tinha um cão, e jamais voltou para casa por ódio. Tanto aquele tinha horror às mulheres, e nós, os sábios, nada menos do que Melânio. (ARISTÓFANES, *Lísistrata*, v. 784–796, tradução de Ana Maria César Pompeu)

Como salienta Marcel Detienne, no imaginário grego, a caçada se tornou um espaço para a inversão das regras sociais, especialmente aquelas ligadas ao campo sexual:

Proibido para as meninas e atravessado por meninos antes que eles acedam ao status de guerreiros e adultos, o terreno do caçador [...] constitui um espaço fora do casamento que acolhe formas desviantes de sexualidade ou aquelas que são consideradas apenas estranhas pela cidade-Estado. Então, um sistema de relações parece se formar entre a caça e o sexo. [...] Em um espaço no qual as regras sociais estão silentes, o desvio se articula e as transgressões acontecem. [...] o terreno do caçador ganha a sua capacidade para se tornar o espaço privilegiado no mito para o comportamento sexual marginal, seja ele a negativa masculina ou feminina do casamento ou, inversamente, experimentação com comportamento sexual censurado. (DETIENNE, 1979, p. 25–26)

O mito de Atalanta se encaixa perfeitamente neste contexto. Assim como Hipólito e Melânio, ela também busca a floresta para evadir-se das normas sociais pertinentes ao casamento. Sua transgressão parece ainda maior por uma razão dupla: em primeiro lugar, porque o casamento é visto socialmente como a finalidade da vida feminina; e, em segundo lugar, porque a caça é uma atividade considerada masculina.

A cena retratada neste vaso não traz nenhuma conotação erótica direta, mas sim a infração às regras sociais. Atalanta quebra as convenções ao caçar acompanhada de rapazes. O fato de a cabra ser a sua presa sinaliza uma caçada rotineira, sem representação em qualquer episódio mítico canônico. Isso parece mostrar que esta heroína habitualmente caça junto aos jovens, o que acaba por fazer dela o equivalente de um efebo, de um jovem prestes a se tornar adulto. A associação aos mitos de Ártemis e sua relação com as iniciações de jovens na vida adulta parece alimentar este imaginário.

Apesar disso, a heroína Atalanta está representada de forma bem feminina, com um corpo esbelto e os cabelos ataviados. A pele de leopardo sobre a sua túnica a aproxima tanto de mênades quanto de Amazonas e também têm o condão de indicar a sua perícia como

caçadora. As botas com abas são um elemento da vestimenta cita e provavelmente servem para reforçar o seu status de arqueira.

Essa aproximação visual com mênades e Amazonas pode estar relacionada ao processo semiológico de apresentar uma figura feminina realizando uma atividade masculina. Em consequência, o pintor se utiliza de elementos iconográficos de seu repertório que indicam figuras femininas as quais transitam nesse espaço limítrofe entre os gêneros, como as adoradoras de Dioniso e as temidas guerreiras estrangeiras. E assim chega-se ao resultado que ora se vê, uma heroína grega que exhibe uma conjunção de elementos iconográficos ressignificados em um processo semiológico e iconológico de contiguidade.

3.2.2 Hermitage B4528

Trata-se de um *pélike* de figuras vermelhas ao estilo de Kerch (com adição de tinta branca), datado em 400–300 A. E. C., encontrado em Benghazi, na Líbia (figura 86 e 87). Atualmente faz parte do *State Hermitage Museum*, de São Petesburgo, na Rússia.



Figura 86: Hermitage B4528, lado A
The State Hermitage Museum, St. Petersburg
Fonte: Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova



Figura 87: desenho do detalhe de Atalanta
Fonte: desenho da autora

3.2.2.1 Descrição pré-iconográfica

Partindo da linha de base: Figura antropomórfica masculina em pé, imberbe, com cabelos cacheados curtos, com uma fita nos cabelos, com um manto (preso ao pescoço por um medalhão circular) que passa por suas costas e pela frente de seu corpo, cobrindo o braço esquerdo, avança com a perna esquerda à frente, flexionada, com a perna direita estendida e para trás, está com o tronco inclinado para frente, a cabeça voltada para a direita, está com ambos os braços flexionados e erguidos na altura do quadril, segurando com ambas as mãos duas lanças, no movimento de golpear. Figura zoomórfica canídea caída, com o ventre para cima, o pescoço estendido para trás, com as patas dianteiras flexionadas e balançando no ar. Figura zoomórfica suídea grande, avança para a esquerda com a boca aberta, com as patas

dianteiras erguidas no ar. Figura zoomórfica canídea, de cor branca, avança para a esquerda, com as patas dianteiras erguidas no ar e o pescoço esticado. Figura antropomórfica masculina em pé, imberbe, com cabelos cacheados curtos, com uma fita nos cabelos, vestindo um manto (preso ao pescoço por um medalhão circular) que cobre as suas costas, avança com a perna direita à frente, flexionada, com a perna esquerda um pouco para trás, também flexionada, está com o tronco inclinado para esquerda e para a frente, a cabeça voltada para a esquerda, está com ambos os braços flexionados e erguidos na altura do quadril, segurando com ambas as mãos duas lanças, no movimento de golpear. Na parte central inferior, há artefatos que parecem ser pedras e um cajado.

Acima: Figura antropomórfica feminina em pé, com cabelos ondulados na altura dos ombros, com um chapéu na cabeça, decorado com círculos, que tem uma ponta curvada para a frente e uma aba na parte traseira, veste uma túnica que lhe escorregou pelo corpo, deixando ambos os seios à mostra, tem um aljava nas costas, está com o torso e a cabeça voltados para a direita, com ambos os braços à frente do corpo, no movimento de retesar o arco. Figura antropomórfica masculina seminua em pé, imberbe, com cabelos cacheados curtos, com uma fita nos cabelos, com um manto (preso ao pescoço por um medalhão circular), o qual passa por suas costas e pela frente de seu corpo, cobrindo o braço esquerdo, está com o torso em corpo em posição frontal, com cabeça voltada para a direita e para baixo, com a perna direita flexionada e a perna esquerda estendida, com o braço direito flexionado e erguido acima da cabeça, segurando na mão direita uma clava, com o braço esquerdo estendido e afastado do corpo, para a direita. Figura antropomórfica masculina seminua em pé, imberbe, com cabelos lisos curtos, com uma fita nos cabelos, com um manto nas costas, está com o torso em posição frontal, com a cabeça voltada para a esquerda e para baixo, com as pernas bem afastadas, a perna esquerda flexionada e à frente e a perna direita estendida e para trás, com ambos os braços erguidos e flexionados para trás da cabeça, segurando com ambas as mãos um machado de gume duplo. Figura antropomórfica masculina seminua em pé, imberbe, com cabelos cacheados curtos, com uma fita nos cabelos, com um manto (preso ao pescoço por um medalhão circular) que passa por suas costas e pela frente de seu corpo, cobrindo o braço direito, está com as pernas bem afastadas, a perna esquerda flexionada e para trás e a perna direita estendida e à frente, com o braço direito estendido para a esquerda, segurando na mão direita uma lança na posição horizontal, no movimento de golpear, com o braço esquerdo flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando na mão esquerda uma lança na posição diagonal, no movimento de arremessar. Abaixo dos pés dessa figura, dois ramos de planta. Figura antropomórfica masculina seminua em pé, com cabelos cacheados na altura dos

ombros, com um chapéu de abas curtas na cabeça, vestindo um manto (preso ao pescoço por um medalhão circular) que cobre as suas costas, está com o tronco voltado para a direita, com a cabeça voltada para a direita e para cima, com a perna direita estendida e em direção à direita, com a perna esquerda um pouco para trás, com o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, com o braço esquerdo estendido ao longo do corpo, segurando na mão esquerda um objeto longo e recurvo.

No topo: figura zoomórfica canídea, com o corpo voltado para a direita e a cabeça voltada para a esquerda, está visível apenas na parte superior do corpo (as patas não estão visíveis). Figura antropomórfica feminina de cor branca, sentada, visível apenas até os joelhos, está vestindo uma túnica, tem um chapéu de cor negra na cabeça, decorado com círculos, que tem uma ponta curvada para a frente, uma aba na parte traseira e duas abas laterais, está com o corpo voltado para a esquerda e a cabeça voltada para a direita, com o braço esquerdo flexionado e erguido à frente do peito, com o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, com a mão direita segurando duas lanças, próxima às pontas das lanças. À direita, dois ramos de planta.

3.2.2.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da caçada do Javali Calidônio. Isso é indicado pela figura central do javali, sendo açoitado por cães e por grupos de caçadores. A figura feminina que porta um arco é a heroína Atalanta. A figura masculina abaixo dela, que enfrenta o javali de frente, pode ser Meléagro. A figura que porta uma clava pode ser Teseu, pois ele é costumeiramente retratado com a clava da qual se apossou após matar Perifetes (vide *Vida de Teseu*, em Plutarco, *Vidas Paralelas*, 8.1). A figura que porta um machado duplo provavelmente é Anceu, porque se diz que ele portava esta arma ao enfrentar o javali e que assim foi representado em uma pintura na Santuário de Atena Alea, na Tegéia (vide Pausânias, *Descrição da Grécia*, 8.45.4).

A figura feminina de cor branca, que está no topo da cena, é a deusa Ártemis, a responsável por enviar o javali para assolar Cálidon. A adição de cor branca é típica do estilo Kerch, usado no século IV A. E. C. As duas figuras femininas usam barretes frígios (também chamado de barrete trácio – vide SANEV, 2011, p. 159). Para Ártemis, isso indica a sua condição de Ártemis-Bendis. Bendis era uma deusa cujo culto é originário da Trácia e foi introduzido na Ática durante o século V A. E. C. (vide PLANEAUX, 2000). As similaridades entre o culto de Ártemis e de Bendis levaram ao surgimento de uma figura mista, identificada

como Ártemis-Bendis e que aparece iconograficamente como Ártemis vestindo um barrete trácio (vide JANOUCOVÁ, 2013 e USTINOVA, 1999, p. 62).

Por fim, as figuras masculinas são imberbes e vestem clâmides (mantos), o que indica a sua condição de efebos (jovens).

3.2.2.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* de Atalanta é a da arqueira em pé.

3.2.2.4 Interpretação iconológica

Trata-se de uma composição que segue o cânone de colocar o javali como figura central, sendo atacado por ambos os lados. Como este vaso foi pintado no século IV A. E. C., as figuras não aparecem mais presas à linha de base e estão espalhadas em diversos níveis dentro da cena, numa tentativa de passar a impressão de perspectiva linear. Sobre este avanço na técnica artística, leciona Martin Robertson:

O fermento artístico do final do século VI conduz na escultura ao abandono do convencionalismo mais significativo da tradição arcaica: a estátua frontal de postura grave e tradicional. [...] Na pintura ocorre uma mudança paralela e não menos seminal: o abandono da linha de base sobre a qual se apoiam todas as figuras da composição, inovação que faz com que a pintura deixe de ser um mero ornamento de uma superfície plana para se converter em uma janela fictícia que se abre para um mundo tridimensional. (ROBERTSON, 1991, p. 134–135)

No topo da cena, Ártemis observa calmamente o desfecho de sua praga sobre a terra de Cálidon. A deusa havia enviado o javali para assolar aquela região como punição para o Rei Eneu, pai de Meléagro, que havia se esquecido de fazer um sacrifício em sua honra na época da colheita:

Tendo surgido os frutos anuais no campo, Eneu sacrificava as primícias a todos os deuses, mas se esquecera apenas de Ártemis. Ela irou-se e mandou um javali excepcional em força e tamanho, que deixou a terra sem arar, destruiu os rebanhos e quem quer que encontrasse. Contra este javali [Eneu] convocou os melhores de toda a Hélade; ao matador da fera prometeu que daria a pele como prêmio de valor. (PSEUDO-APOLODORO, Biblioteca, 1.8.1–3)

Atalanta tem na cabeça um barrete trácio ou frígio, veste uma túnica curta e tem uma aljava nas costas. O *chitoniskos* (túnica curta) é uma vestimenta habitual para cenas de caçada e de luta, em razão de sua mobilidade. Ele era utilizado inclusive por figuras masculinas, como se vê nos companheiros de Atalanta em Hermitage B4528. Já o barrete trácio ou frígio

em sua cabeça a aproxima da iconografia das Amazonas. Ele também pode servir para reforçar o seu status como arqueira (vide BARRINGER, 2004, p. 22) e acaba por aproximá-la iconograficamente da figura da deusa Ártemis-Bendis, no topo da cena, que usa o mesmo tipo de chapéu. Essa semelhança pode ser explicada pela forte conexão entre o mito de Atalanta e a deusa da caçada.

A heroína Atalanta foi representada com o corpo mais arredondado, típico da pintura de vasos do século IV A. E. C. A túnica e a danificação no vaso impedem a apreciação de maiores detalhes. Mesmo assim, observa-se que os seios são pequenos e firmes. A túnica de Atalanta escorregou durante a caçada e os deixou à mostra, o que dá à figura desta heroína um tom erótico.

Esse elemento está ausente em relação às figuras masculinas, que seguem os padrões iconográficos da caçada dos efebos, estando nus e vestindo apenas a clâmide (vide DURAND; SCHNAPP, 1989, p. 62). Essa nudez masculina não é erótica, pois está relacionada à expressão iconográfica da caçada e à sua ligação com o vigor atlético juvenil: “[...] os pintores valorizavam o caráter atlético da caça: eles fizeram do ato de estar caçando uma arte de ‘valor divino’” (DURAND; SCHNAPP, 1989, p. 62).

Portanto, temos uma cena da caçada do Javali Calidônio que segue os padrões iconográficos pertinentes a esse tema. O único elemento dissonante é a figura de Atalanta com o seu teor erótico demarcado por meio da nudez de seus seios em razão do deslocamento da sua túnica durante a caçada. Essa conotação erótica pode decorrer da associação entre a caçada e a floresta como ambientes de subversão das normas sociais, principalmente daquelas ligadas ao sexo (vide DETIENNE, 1979, p. 25–26).

3.2.3 Cleveland 66.114

Trata-se de um lécito de fundo branco com técnica de figuras vermelhas, datado entre 500–450 A. E. C., encontrado na Itália (figuras 88, 89, 90 e 91). Hoje é parte do acervo do *Cleveland Art Museum*, em Cleveland, nos Estados Unidos.



Figura 88: Cleveland 66.114, detalhe 1
Fonte: *Wikimedia Commons*



Figura 89: Cleveland 66.114, detalhe 2
Fonte: *Wikimedia Commons*



Figura 90: Cleveland 66.114, detalhe 3
Fonte: *Wikimedia Commons*



Figura 91: Cleveland 66.114, detalhe 4
Fonte: *Wikimedia Commons*

3.2.3.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica alada nua, com cabelos longos cacheados que caem sobre os ombros, está voando com o tronco em uma diagonal ascendente, com a perna direita esticada para trás e a perna esquerda flexionada para a frente, com a cabeça voltada para a direita, com o braço direito esticado para trás e segurando um ramo floral e o braço esquerdo flexionado e à frente do corpo, erguido acima da altura da cabeça, segurando na mão esquerda uma guirlanda de flores em direção a uma figura antropomórfica feminina. Acima dele, a legenda: Eros. Figura antropomórfica feminina em pé, com cabelos cacheados e presos, com um diadema decorado e um véu na cabeça, vestindo uma túnica longa diáfana e semitransparente ricamente decorada, com um manto que passa pela sua cintura e pelo ombro direito, está com o corpo voltado para a direita, avançando com a perna esquerda flexionada e semierguida, com a perna direita esticada e atrás, segurando a barra da túnica com a mão esquerda, com a cabeça voltada para a esquerda e para baixo, com o braço direito esticado para trás e a mão direita espalmada em direção à figura antropomórfica alada. Acima dela, a legenda: Atalante. Figura antropomórfica masculina alada nua, com cabelos longos cacheados que caem sobre os ombros, está voando com ambas as pernas flexionadas para trás, com o tronco erguido e voltado para a esquerda, com a cabeça voltada para a esquerda, com o braço esquerdo esticado para baixo, segurando na mão esquerda um longo ramo floral, com o braço direito flexionado e erguido acima da cabeça, segurando na mão direita um ramo floral. À frente do peito da figura alada, a legenda: Eros. Figura antropomórfica masculina alada nua, com cabelos longos cacheados, está voando com o tronco na horizontal, com ambas as pernas flexionadas e os pés voltados para cima, com o braço direito esticado para baixo, segurando um longo ramo floral e o braço esquerdo para frente, segurando um longo ramo floral, com a cabeça voltada para a direita. À frente de sua cabeça, a legenda: Eros.

3.2.3.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta correndo, sendo perseguida por três erotes. Ela está ricamente ataviada, com as vestimentas semitransparentes tipicamente criadas pelos pintores a partir do final do período arcaico.

3.2.3.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está correndo e olhando para trás, com o braço erguido em um gesto de súplica. Trata-se de uma *pathosformel* de fuga, de caráter passivo e que expressa medo (vide MCNIVEN, 2000, p. 125 e 127).

3.2.3.4 Interpretação iconológica

A heroína Atalanta foi representada de forma bem feminina, com ombros estreitos, seios arredondados, tronco delgado e cintura fina, embora ainda com pernas fortes. Ela também está vestindo uma túnica longa, ricamente decorada, e um manto drapeado. A túnica diáfana e quase transparente possui conotações eróticas e não costumava ser utilizada para representar cidadãs respeitáveis, as quais apareciam com túnicas não transparentes, como aponta Andrew Stewart (1997, p. 128). Em contraste, o véu nos cabelos é um elemento diretamente ligado à modéstia, ao resguardo da figura feminina e à sacralidade.

A postura de Atalanta, ao correr olhando para trás, com o braço erguido em um gesto de súplica, é característica do tema iconográfico da perseguição (*pursuit scenes*), no qual a figura feminina é perseguida por uma figura masculina. Trata-se de um tema muito explorado na iconografia da pintura de vasos áticos do período clássico, que envolve deuses, deusas, heróis e homens comuns e que totaliza, em uma das contagens, pelo menos 700 vasos do século V A. E. C. (MCNIVEN, 2000, p. 126). Este tema é predominantemente associado às mênades fugindo de sátiros ou, mais raramente, de Dioniso.

O gesto com o braço erguido e a mão espalmada em direção ao perseguidor é de súplica e expressa o medo da vítima (vide MCNIVEN, 2000, p. 125 e 127). Uma *pathosformel* muito semelhante (suplicando com a mão direita e segurando a barra da túnica com a esquerda) está no vaso London 1772,0320.384. O gesto com a mão é feito até mesmo por figuras masculinas que sofrem perseguição, como Céfalos fugindo de Aurora em Karlsruhe B1904.

Contrariamente às expressões mais comuns do tema iconográfico da perseguição erótica, neste vaso Atalanta é açoitada por três erotes. O Eros que está à esquerda de Atalanta (e que tenta colocar uma guirlanda na cabeça dela) carrega na mão direita o que hoje vemos como um ramo floral. Porém, John Boardman aponta que este ramo é um acréscimo feito pelo restaurador do vaso: “esta flor foi colocada lá pelo restaurador moderno, pois o objeto original que ele estava carregando estava muito mal preservado para que ele pudesse entendê-lo. Era, de fato, um chicote, traços do qual ainda estão bem visíveis no vaso” (BOARDMAN, 1983, p. 4).

Ou seja, Atalanta não só está sendo perseguida por múltiplos Eros, ela está inclusive sendo ameaçada de ser chicoteada por um deles e foge desesperada. Trata-se de uma representação visual do conceito tipicamente grego de Eros como uma força que ataca os humanos desprevenidos. Nas palavras de Claude Calame: “o golpe de Eros é primeiramente apreendido, pelo intermédio de uma metáfora de ordem militar, como um ataque;” (2013, p. XIX). Como cantava Hesíodo, o Amor é uma força primordial:

Eros: o mais belo dentre os Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.
(HESÍODO, Teogonia, v. 120–122, tradução de Jaa Torrano)

Portanto, Atalanta foge do temido jugo de Eros. A cena presente neste vaso trabalha com a mesma tradição preservada no *Catálogo das Mulheres*, segundo a qual a heroína não desejava se casar, “recusando os dons da dourada Afrodite” (frag. 48 Most). Apesar de estar bem feminina, ela apresenta pés grandes e ainda conserva as pernas fortes de corredora, essenciais para tentar escapar de Eros.

3.2.4 Bologna 300

Trata-se de uma cratera de cálice (*calyx krater*), datada entre 450–400 A. E. C., encontrada em Bolonha, na Itália. Atribuída ao Pintor de Dinos (*Dinos Painter*) por John Beazley (figuras 92 e 93). É parte do acervo do *Museo Civico Archeologico di Bologna*, Itália.

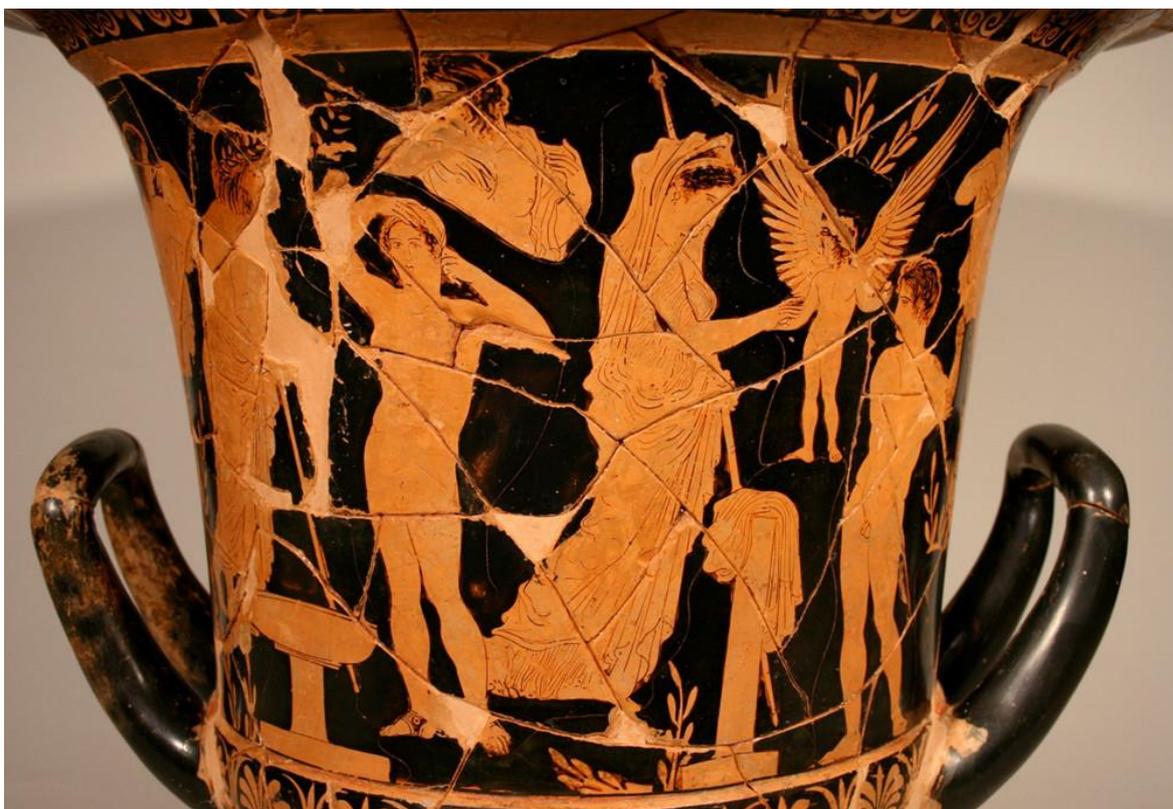


Figura 92: Bologna 300

Fonte: © *Museo Civico Archeologico di Bologna*



Figura 93: detalhe de Bologna 300
Fonte: © Museo Civico Archeologico di Bologna

3.2.4.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina, barbada, em pé, com cabelos curtos e lisos, com uma coroa herbácea na cabeça, vestindo um manto que lhe passa pelas costas e ao redor da cintura e cobre as pernas, está com o corpo e a cabeça voltados para a direita, com os braços um pouco à frente do corpo, segurando na mão direita um cajado. Acima, um ramo de ervas. Abaixo, uma pia assentada sobre um pedestal. Figura antropomórfica feminina nua, em pé, em posição frontal, com as pernas em contraposto, com sandálias nos pés, está com ambos os braços erguidos, ajustando um toucado que prende os seus cabelos cacheados. Acima, figura antropomórfica masculina imberbe, com cabelos ondulados e curtos, visível apenas da metade do abdômen para cima, está com o torso em posição frontal e a cabeça voltada para a esquerda e para baixo, vestindo um manto que passa por suas costas e por seus braços, está com o braço direito erguido e flexionado, com a mão direita na frente do peitoral direito, e o braço esquerdo flexionado e erguido, com a mão esquerda na altura do ombro esquerdo. Abaixo, figura antropomórfica feminina em pé, vestida com túnica longa, com um diadema sobre os cabelos ondulados e um manto sobre a cabeça, com um brinco na orelha direita, está com o corpo voltado para a direita, com a cabeça voltada para a direita e para baixo, avança com o pé esquerdo à frente, segura um longo cetro na mão esquerda e está com o braço direito flexionado e à frente do corpo, com a mão direita soltando um objeto esférico na mão direita de uma pequena figura antropomórfica alada nua, a qual está em posição frontal, com as pernas em contraposto, as asas abertas, com o braço direito estendido em direção à figura antropomórfica feminina e o braço esquerdo flexionado e erguido na altura do ombro, segurando dois objetos esféricos na mão esquerda. Atrás da figura alada, dois ramos de ervas. Abaixo, um pilar baixo assentado sobre um pedestal retangular, que têm em seu topo um manto dobrado, que cai para ambos os lados. Do lado esquerdo do pedestal, dois ramos de ervas. À direita, figura antropomórfica masculina nua, imberbe, com cabelos curtos ondulados, está em pé, com o torso em posição frontal, as pernas em contraposto, com a cabeça voltada para a esquerda, com o braço direito estendido em direção ao antebraço esquerdo, com o braço esquerdo flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando em ambas as mãos um objeto fino e ligeiramente recurvo. Três ramos de ervas. Acima, figura antropomórfica masculina seminua, imberbe, com cabelos curtos cacheados, sentada sobre um manto, o qual cobre o seu corpo desde a cintura, está com o corpo voltado para a direita e a cabeça voltada para a esquerda, o braço direito flexionado, com a mão direita à frente do peitoral direito, com o braço esquerdo estendido ao longo do corpo, com as pernas cruzadas.

3.2.4.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena da corrida pré-nupcial de Atalanta e Hipômenes ou Melânio. Isso é indicado pela presença de um *louthérion* (pia sobre pedestal), um índice iconográfico de espaços atléticos, e, mais especificamente, de um *kampter* (pilar sobre pedestal), cuja função era marcar a linha de chegada para as provas de corrida a pé. Atalanta está no lado esquerdo da cena, ajeitando um toucado na cabeça. Este tipo de toucado é comum na iconografia atlética grega e está associado ao treino (MILLER, 2004, p. 17). Hipômenes ou Melânio está do lado direito da cena, segurando um estrígilo (raspador), um dos elementos do equipamento do atleta (MILLER, 2004, p. 16). Também estão presentes Afrodite e Eros, manipulando as maçãs douradas.

3.2.4.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está utilizando as duas mãos para ajeitar um toucado em sua cabeça para proteger os cabelos. O gesto é ambíguo e traz também ecos das cenas de toilette feminina (*adornment scenes*), nas quais as mulheres aparecem mexendo nos cabelos, colocando faixas (como em Brussels A717) ou o *sakkos* (“um toucado, capuz ou saco fechado, feito de pelo de cavalo áspero ou de um *sprang*⁵³ elástico” – FISCHER, 2008a, p. 1) ou mitra (“faixa ou turbante usado para prender os cabelos para cima” – FISCHER, 2008a, p. 1). A postura em frontalidade também evoca as cenas de banho. Há elementos de *pathosformel* afrodisíaco. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.6.4 Interpretação Iconológica

Trata-se de uma representação bem completa da corrida pré-nupcial de Atalanta e Hipômenes ou Melânio. Do lado esquerdo, a figura masculina barbada é provavelmente o pai de Atalanta, Esqueneu ou Íaso, uma vez que se trata de uma figura mais velha, o que é indicado pela barba, e porta um cajado, um símbolo de autoridade. Ele olha diretamente para Atalanta, a qual está nua, ajeitando um toucado específico da prática atlética. A nudez de Atalanta torna este vaso bem singular, pois nas representações desta heroína vinculadas ao mundo atlético ela geralmente aparece vestindo o *perizoma* ou o *chitoniskos*.

O corpo de Atalanta apresenta uma conformação intermediária: os ombros são mais estreitos e as pernas são finas, mas os braços são fortes e os quadris são bem estreitos. Os

⁵³ *Sprang* é uma técnica de tecelagem na qual os fios são torcidos, o que confere uma elasticidade natural ao tecido. Por esta característica, foi utilizada na construção de toucados, desde a Idade do Bronze, tanto na Europa quanto no Egito (vide BARBER, 1991, p. 122).

seios também são pequenos. Ou seja, mais do que um corpo atlético, seu corpo apresenta simultaneamente características anatômicas associadas ao gênero feminino e ao masculino. As maiores concessões à feminilidade de Atalanta são as sandálias decoradas que ela está calçando, a *pathosformel* de ajustar o toucado e a exposição frontal do corpo. Esses dois últimos elementos evocam a sensualidade das cenas de banho e de toilette femininas. Trata-se de uma composição calcada na ambiguidade entre o feminino e o masculino. Como é natural a este episódio mítico, Afrodite domina o centro da cena e, com sua descomunal, reina sobre as demais figuras ali presentes.

3.2.5 Louvre CA2259

Trata-se de uma taça sem haste, de figuras vermelhas, datada entre 475–425 A. E. C., proveniente de Kerch, no sul da Rússia. Atribuída ao Pintor de Euaion (*Euaion Painter*) por John Beazley (figuras 94 e 95). Integra o acervo do *Musée du Louvre*, em Paris, França.



Figura 94: Louvre CA2259

Fonte: © *Musée du Louvre*, Dist. *RMN-Grand Palais/Les frères Chuzeville*



Figura 95: desenho de Louvre CA2259

Fonte: desenho da autora

3.2.5.1 Descrição pré-iconográfica

Pilar baixo sobre um pedestal retangular. Acima, pilar que se projeta da borda circular da imagem, ao qual estão amarrados um pequeno vaso arredondado e um objeto recurvo. Figura antropomórfica feminina em pé sobre um piso liso, em com o torso e as pernas em posição frontal e a cabeça voltada para a esquerda, com os cabelos presos por um toucado amarrado sob o queixo, com alguns fios escapando por baixo dele, vestindo um bustiê de tiras finas, decorado, sob a borda do qual aparece a parte de baixo de ambos os seios, e um calção decorado, está com o braço direito flexionado e a mão direita apoiada no quadril e o braço esquerdo estendido ao lado do corpo, segurando com a mão esquerda uma picareta, a qual está apoiada no chão. Sobre a cabeça da figura, a legenda: Αταλαντη (Atalante).

3.2.5.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena atlética de Atalanta. Isso é indicado pela presença de seu nome e dos equipamentos atléticos, suspensos ao seu lado (aríbalo e estrígilo) e em sua mão (picareta), ainda não utilizados.

3.2.5.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está em uma *pathosformel* de relaxamento, antes de praticar o exercício. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.5.4 Interpretação Iconológica

A heroína Atalanta aparece com vestimentas peculiares: seu bustiê difere do strophion, que era uma faixa de tecido amarrada em torno dos seios (LEE, 2015, p. 98), pois ele possui alças que passam pelos ombros, “assemelhando-se a um sutiã esportivo moderno” (LEE, 2015, p. 100); seu perizoma também apresenta uma modelagem mais cavada do que o usual. Ambas as peças são decoradas, o que acrescenta um toque feminino a elas. É provável que a adição deste bustiê, pouco comum nas cenas esportivas de Atalanta, seja uma concessão do artista para representar uma mulher atleta, a fim de não a deixar totalmente nua.

O corpo de Atalanta foi representado de forma atlética, mas feminina. Ela tem ombros estreitos, braços fortes, cintura fina, quadris estreitos e pernas fortes. Os seios são bem redondos e foram representados corretamente na posição frontal. A habilidade do artista pode ser observada no escorço feito em ambos os pés da figura. Isso demonstra que este corpo atlético feminino é intencional. O fato de que a porção inferior dos seios é visível sob a borda inferior do bustiê dá um tom de sensualidade à cena. O caráter afrodisíaco da frontalidade de sua postura é atenuado pelo olhar desviado para a esquerda.

O cenário é tipicamente masculino: um misto de palestra (indicada pela picareta utilizada para preparar o solo para a luta ou para a competição de salto – vide MILLER, 2004, p. 66 e SWEET, 1987, p. 46) e pista de corrida, demarcada pela *terma* ou *kampter* (o marcador do ponto final das pistas de corrida). Também estão presentes os equipamentos atléticos: o aríbalo e o estrígilo. O artista conseguiu reunir elementos das duas modalidades atléticas mais associadas ao mito de Atalanta: a luta e a corrida.

Portanto, o artista teve sucesso em sintetizar muitos dos principais elementos de Atalanta, uma atleta que luta e corre, mas ainda assim é uma mulher. Como aponta Thomas Scanlon, esta cena é um “oxímoro de elementos femininos e masculinos, evocando o incomum e o erótico” (2002, p. 194). Trata-se de um dos poucos exemplares de Atalanta em contexto atlético que retoma a beleza dessa heroína, celebrada no *Catálogo das Mulheres*, de Hesíodo.

3.2.6 Boston 03.820

Taça de figuras vermelhas, datada entre 475–425 A. E. C., encontrada em Suessula, na Itália, atribuída ao Pintor de Aberdeen (*Aberdeen Painter*) por John Beazley (figura 96). Faz parte do acervo do *Boston Museum of Fine Arts*.



Figura 96: Boston 03.820, tondo

Fonte: Photograph © 2018 Museum of Fine Arts, Boston

3.2.6.1 Descrição pré-iconográfica

Pia com a borda e a base decoradas com motivos circulares, assentada sobre um pilar estriado e um pedestal. Figura antropomórfica masculina nua, imberbe, com cabelos curtos e ondulados, está em pé, com o torso em posição frontal, a cabeça voltada para a direita e para baixo, com a perna direita à frente e a perna esquerda um pouco para trás, com o pênis amarrado com a ponta voltada para cima, com o braço direito flexionado e à frente do peitoral, com a mão direita aberta e o polegar direito erguido, com o braço esquerdo um pouco flexionado, segurando na mão esquerda um objeto recurvo próximo à parte inferior do abdômen e à parte superior da coxa esquerda. Figura antropomórfica feminina seminua,

sentada sobre um banco, vestindo um calção decorado, com um turbante na cabeça, está com o corpo voltado para a esquerda, com as pernas cruzadas, com a ponta do pé esquerdo sobre a ponta do pé direito da figura masculina, com ambos os braços apoiados nas pernas, com a mão direita sobre o joelho direito, com a cabeça voltada para a esquerda e para cima.

3.2.6.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta e Peleu em ambiente de palestra. O ambiente é indicado pela presença do *louthérion* (pia sobre pedestal) e pelo fato da figura masculina estar manipulando um estrígilo (raspador corporal). A interação entre uma figura masculina e uma feminina em ambiente atlético sinaliza o tema de Atalanta e Peleu, pois Atalanta é a única figura feminina a competir com homens na mitologia grega.

Peleu está com o pênis infibulado (amarrado com um kynodesme, “uma fina tira de couro passada ao redor do *akrosposthion* [prepúcio] que puxava o pênis para cima e era amarrada com um laço, presa ao redor da cintura” – HODGES, 2001, p. 381), prática comum dos atletas gregos. De acordo com Stephen Miller (2004), o significado da prática da infibulação não é completamente compreendido. Frederick Hodges afirma que há preocupação com a respeitabilidade do atleta, a fim de “evitar a exposição indesejada da glândula” (2001, p. 381), bem como uma preocupação estética ligada a um “ethos que exaltava o *akrosposthion* de boas proporções, elegante, delgado, protetor, embelezador e preservador da modéstia” (2001, p. 405).

Atalanta está vestindo um *perizoma* decorado, uma de suas vestimentas habituais nas cenas atléticas. Na cabeça, ela tem uma *mitra*, uma espécie de turbante. Isso está em contraste com outras cenas atléticas, nas quais ela aparece com um toucado de exercício (por exemplo, Louvre CA2259). Marina Fischer destaca que os adereços de cabeça (*headdresses*) “não podem ser relacionados a cenários específicos e parecem aparecer aleatoriamente” (2008b, p. 243).

3.2.6.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está numa *pathosformel* de ouvinte. Ela está sentada, numa postura relaxada, com a cabeça erguida em direção a Peleu, o qual faz um gesto retórico com a mão direita. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.6.4 Interpretação Iconológica

A heroína Atalanta foi representada neste vaso com um corpo que ainda apresenta elementos anatômicos viris. Suas coxas são muito grossas, inclusive mais grossas que as de Peleu. Seus bíceps são fortes. A musculatura abdominal foi levemente delineada. O seu torso é largo e os seios são pequenos.

Embora seja um corpo viril, é possível que ele fosse considerado bonito. Segundo James Robson, um dos componentes da beleza feminina na Atenas clássica são os “seios firmes (e pequenos)” (2013, p. 48).

Em oposição à virilidade de seu corpo, Atalanta assume uma postura passiva, de ouvinte, diante de um companheiro masculino que está em pé e que fala, fazendo um gesto retórico com a mão direita. Peleu domina a cena, fazendo algum discurso para sua companheira. Importa lembrar que o discursivo persuasivo possui natureza erótica, no campo da iconografia de Afrodite. Ao mesmo tempo, Peleu passa o estrígilo pela parte inferior de seu abdômen para limpá-la do óleo de oliva e da sujeira antes do banho, ato chamado de apoxyomenos (vide MILLER, 2004, p. 15). Este gesto dirige o olhar do espectador para o seu pênis infibulado, muito próximo do estrígilo.

Atalanta e Peleu trocam olhares, o que acrescenta uma conotação erótica à cena. Como salienta Margaret Toscano, “Textos literários gregos do período arcaico até o helenístico atestam o poder do olhar como o local onde o desejo é gerado e então perpetuado” (TOSCANO, 2013, p. 5). Mais do que isso, a troca de olhares pode significar o próprio momento do apaixonamento, tendo como paradigma o mito do herói Aquiles e da Amazona Pentésiléia. Eles lutavam em lados opostos da guerra de Tróia e se enfrentaram no campo de batalha. Quando Aquiles desferiu o golpe mortal os olhares de ambos se encontraram e eles se apaixonaram. A cena é representada em uma bela pintura de Exékias, no famoso vaso London 1836,0224.127. O tema dos oponentes que se apaixonam parece estar retratado na taça ora analisada.

Além disso, a intenção erótica também é sinalizada pelos pés que se tocam, fechando o círculo iniciado na troca de olhares e acompanhando o formato do tondo da taça. A posição do pé de Atalanta, por cima, dá a ela a iniciativa do contato amoroso.

3.2.7 Villa Giulia 48234

Trata-se de uma taça de figuras vermelhas, datada entre 475–425 A. E. C., encontrada em Cerveteri, na Itália, atribuída ao Pintor de Aberdeen (*Aberdeen Painter*) por Parabeni (figura 97). Integra o acervo do *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*.



Figura 97: Villa Giulia 48234, tondo
Fonte: © *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*

3.2.7.1 Descrição pré-iconográfica

Na borda esquerda, objeto semelhante a uma pia com a borda decorada, do qual estão visíveis apenas metade da parte superior, uma pequena parte do pilar de sustentação e uma pequena parte do pedestal (o resto do objeto está fora da cena, de modo que não está visível). Figura antropomórfica masculina em pé, imberbe, com cabelos ondulados curtos, está com o torso em posição frontal, com a cabeça voltada para a direita e para baixo, com o braço direito flexionado e erguido à frente do peitoral direito, com o braço esquerdo flexionado e à frente da porção inferior do abdômen, com a mão esquerda segurando um objeto recurvo, está com o pênis amarrado, com a perna direita dando um passo à frente e a perna esquerda um pouco

para trás. Figura antropomórfica feminina seminua, sentada sobre uma superfície (parcialmente visível, porque o resto do objeto está fora da cena), vestindo um calção decorado, com um turbante na cabeça, está com o corpo voltado para a esquerda, com as pernas cruzadas, com a ponta do pé esquerdo sobre a ponta do pé direito da figura masculina, com ambos os braços apoiados nas pernas, com a mão direita sobre o joelho direito, com a cabeça voltada para a esquerda e para cima.

3.2.7.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta e Peleu em ambiente de palestra. A palestra é indicada pelo *louthérion* (pia sobre pedestal) no canto esquerdo da cena, bem como pelo estrígilo (raspador corporal) na mão de Peleu. A presença de uma figura masculina e uma feminina em ambiente atlético sinaliza o tema de Atalanta e Peleu.

A composição da cena é praticamente idêntica àquela de Boston 03.820. As diferenças estão na pia, que está quase fora da cena, no assento de Atalanta, que agora é uma pedra, e no posicionamento dos braços de Peleu. A figura de Atalanta é idêntica nos dois vasos. Ambos estes vasos são obras atribuídas ao Pintor de Aberdeen (*Aberdeen Painter*).

Atalanta veste um perizoma decorado e uma *mitra* (turbante). O *perizoma* é uma de suas vestimentas habituais nas cenas atléticas. A *mitra* é um adereço de cabeça comumente usado pelas figuras femininas, mas distoa do cenário atlético, no qual é mais comum com um toucado de exercício (por exemplo, Louvre CA2259).

Peleu está mais uma vez com o pênis infibulado. A prática de amarrar o pênis parece ser comum aos atletas da Grécia antiga e foi retratada em diversos vasos (vide HODGES, 2001).

3.2.7.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está numa *pathosformel* de ouvinte. Ela está sentada, numa postura relaxada, com a cabeça erguida em direção a Peleu. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.7.4 Interpretação iconológica

Tal como em Boston 03.820, Atalanta foi representada neste vaso com um corpo que ainda apresenta elementos anatômicos viris: coxas muito grossas (inclusive mais grossas que as de Peleu), bíceps fortes, musculatura abdominal delineada (mesmo que levemente), torso largo. Os seios são pequenos.

Essa virilidade corporal está em dissonância com a passividade de sua postura de ouvinte. Ela está sentada, olhando para Peleu, que, de pé, domina a cena. Ele passa o estrígilo pelo seu abdômen para limpá-lo do óleo de oliva e da sujeira antes do banho. Este gesto dirige o olhar do espectador para a musculatura de seu abdômen.

Mais uma vez, Atalanta e Peleu trocam olhares. Esta cena possui uma conotação erótica à cena, expressa pelos olhares que se encontram (vide CALAME, 2013; TOSCANO, 2013) e pelos pés que se tocam. Isso acaba por fechar o círculo iniciado na troca de olhares e acompanha o formato do tondo da taça. Apesar do dano no ponto os pés se encontram, é provável que, como em Boston 03.820, o pé de Atalanta esteja por cima do de Peleu, o que daria a ela a iniciativa do contato amoroso.

3.2.8 Greifswald 336

Trata-se de fragmento de uma taça de figuras vermelhas, datada entre 475–425 A. E. C., atribuída ao Pintor de Aberdeen (*Aberdeen Painter*) por John Beazley (figura 98). Fazia parte do acervo da *Universität Greifswald*, atualmente cedido ao *Heinrich-Schliemann-Institut der Universität Rostock*, em Rostock, Alemanha.

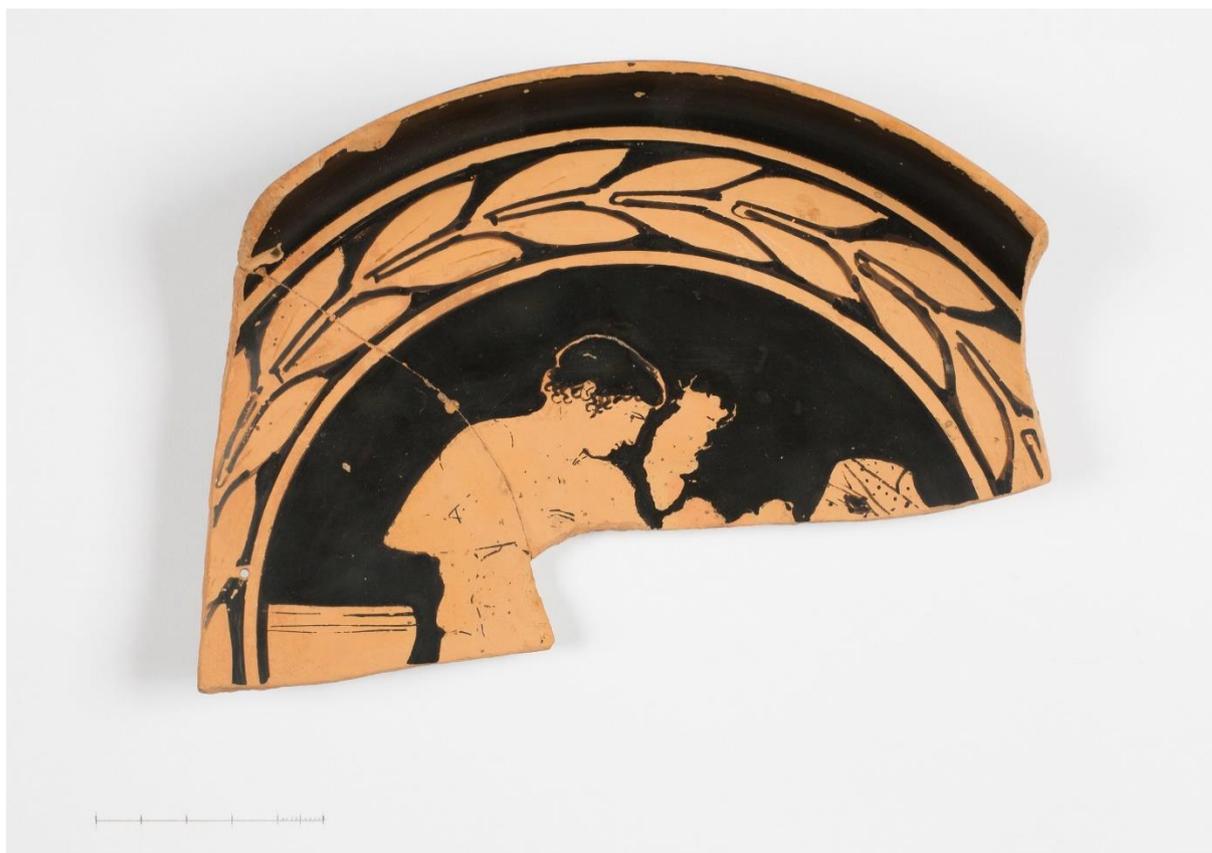


Figura 98: Greifswald 336, tondo

Fonte: *Archäologische Studiensammlung der Universität Greifswald Inv. 336*
 Photo: *Heinrich-Schliemann-Institut der Universität Rostock*

3.2.8.1 Descrição pré-iconográfica

Objeto com formato semelhante a uma pia (a parte inferior não está visível em razão da fragmentação do vaso). Figura antropomórfica masculina nua em pé, imberbe, com cabelos curtos cacheados, está com o torso em posição frontal e a cabeça voltada para a direita, com o braço direito flexionado e à frente de seu abdômen, segurando na mão direita um objeto recurvo (o braço esquerdo e o resto do corpo abaixo do abdômen não estão visíveis em razão da fragmentação do vaso). Figura antropomórfica, da qual só está visível parte da cabeça, do topo até o nariz, está com a cabeça voltada para a esquerda, em um nível mais baixo do que a figura masculina, com os cabelos presos em uma espécie de turbante.

3.2.8.2 Análise iconográfica

Apesar da fragmentação ter deixado apenas cerca de metade desta taça, pode-se afirmar que se trata de uma cena de Atalanta e Peleu em ambiente de palestra. O objeto no lado esquerdo da cena tem formato e altura compatíveis com um *louthérion* (pia sobre pedestal), comum em cenas atléticas. O objeto recurvo que está na mão da figura masculina, em que pese a danificação do desenho, tem formato compatível com um estrígilo (raspador corporal). A figura que está à direita pode ser identificada como feminina em razão do turbante em sua cabeça, um adereço comumente utilizado por mulheres, denominado mitra (faixa ou turbante usado para prender os cabelos para cima” – FISCHER, 2008a, p. 1). A composição da cena é típica do Pintor de Aberdeen (*Aberdeen Painter*), que pintava cenas de Peleu e Atalanta na palestra, como Villa Giulia 48234, Ferrara 1340 e Boston 03.820.

3.2.8.3 Análise de *pathosformel*

A *pathosformel* da heroína Atalanta neste vaso é difícil de aferir, devido à sua fragmentação. A posição e a altura de sua cabeça dentro da cena indicam que ela provavelmente está sentada, talvez em uma postura de ouvinte.

3.2.8.4 Interpretação iconológica

A interpretação da cena é dificultada pela fragmentação do vaso. Como afirmado na análise iconográfica, trata-se de uma cena Atalanta e Peleu em ambiente de palestra. A figura de Atalanta foi consumida pelo tempo, restando apenas a parte superior de sua cabeça. É provável que ela esteja sentada, em contraste com Peleu, que está em pé e ganha proeminência dentro da cena. A troca de olhares entre os dois acrescenta um tom erótico à representação.

3.2.9 Ferrara 1340

Trata-se de uma taça de figuras vermelhas, datada entre 475–425 A. E. C., atribuída ao Pintor de Aberdeen (*Aberdeen Painter*) por John Beazley (figura 99). Faz parte do acervo do *Museo Archeologico Nazionale di Ferrara*, Itália.



Figura 99: Ferrara 1340, tondo
Museo Archeologico Nazionale di Ferrara
Fonte: © su concessione del MIBACT – Polo Museale dell'Emilia Romagna

3.2.9.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina nua em pé, imberbe, com cabelos cacheados curtos, está com o torso quase em posição frontal, um pouco voltado para a direita, com a cabeça voltada para a direita e para baixo, com o braço direito estendido ao lado do corpo, com o braço esquerdo flexionado e erguido, com a mão esquerda na altura do ombro, aberta e com o polegar erguido, com o pênis amarrado com a ponta voltada para cima, com a perna direita à

frente e a perna esquerda um pouco para trás. Figura antropomórfica feminina seminua em pé, vestindo um calção de cor negra, com as bordas claras e decoradas com círculos negros, com um toucado na cabeça, preso por uma corda amarrada embaixo do queixo, está com o tronco voltado para a esquerda, um pouco curvado, com a cabeça voltada para a esquerda e para cima, com o braço direito estendido à frente do corpo e para baixo e o braço esquerdo flexionado, segurando com ambas as mãos uma picareta com um cabo longo, com a perna esquerda à frente e a perna direita um pouco flexionada e para trás, com a ponta do pé esquerdo tocando a ponta do pé direito da figura masculina.

3.2.9.2 Análise iconográfica

Trata-se de cena de Atalanta e Peleu em ambiente de palestra. O dano na parte esquerda inferior do tondo impede que se descubra se havia um *louthérion* neste vaso, como é comum nos outros tondi do Pintor de Aberdeen (*Aberdeen Painter*). O ambiente atlético é denotado pela picareta que Atalanta segura em suas mãos. Este instrumento era utilizado para preparar o solo para a luta ou para a competição de salto (vide MILLER, 2004, p. 66 e SWEET, 1987, p. 46). A interação entre uma figura masculina e uma feminina em ambiente atlético indica o tema de Atalanta e Peleu, pois ela é a única figura feminina a competir com homens na mitologia grega.

3.2.9.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está numa *pathosformel* de ouvinte. Diferentemente de Boston 03.820 e Villa Giulia 48234, ela não está sentada: enquanto ela maneja a picareta que é utilizada para preparar o solo para as competições de luta, ergue a cabeça para escutar Peleu, que faz um gesto retórico com a mão esquerda. Trata-se de uma postura passiva, mas que também denota a sua interrupção no meio da tarefa.

3.2.9.4 Interpretação iconológica

Este vaso é singular pelo modo incomum como a representação de Atalanta combina elementos viris e femininos. Suas coxas são muito grossas, o torso é largo, os bíceps são fortes. Os seios são grandes e empinados. Mesmo assim, há pelos espalhados por seu peito, especialmente na área entre os seios. Ela inclusive tem mais pelos do que Peleu, que possui apenas alguns na linha entre os músculos peitorais (figura 100).



Figura 100: detalhe de Ferrara 1340
 Museo Archeologico Nazionale di Ferrara
 Fonte: © su concessione del MIBACT – Polo Museale dell’Emiglia Romagna

Este é um traço muito incomum na pintura de vasos, na qual a adição dos pelos do peito é rara mesmo para as figuras masculinas (LEE, 2015, p. 78; YOUNGER, 2005, p. 75). Como salienta Kenneth Dover, “A quase universal ausência de pelos no torso de ambos os sexos na pintura de vasos [...] reflete não tanto a assimilação dos homens às mulheres mas sim um tendência consistente de assimilar homens adultos a homens jovens” (1989, p. 71).

No entanto, no presente vaso, vê-se claramente uma mulher com pelos no peito diante de um homem que quase não os têm. Trata-se de um detalhe acrescentado intencionalmente pelo pintor, com linhas de verniz diluído, em pinceladas deliberadas. Seu efeito é tornar Atalanta mais viril do que Peleu e, ao mesmo tempo, assinalar sua condição de mulher com a aposição de grandes seios.

Ao contrário do que afirma Andrew Stewart, este vaso não traz “uma exibição única de animosidade pictórica” (1997, p. 120) contra Atalanta. A condição de Atalanta como lutadora é expressa pela picareta que ela carrega (usada para preparar o solo para a luta), pelo perizoma e pelo toucado de exercícios. Como esta é uma atividade tipicamente masculina, isso pode explicar a peculiar opção pictórica do pintor neste exemplar: uma mulher lutadora, cujo corpo reflete a sua conexão com esta prática viril. Logo, a pintura ora discutida está de acordo com a noção grega de que o corpo reproduz a natureza interior do indivíduo.

Como em Boston 03.820 e Villa Giulia 48234, neste exemplar também há uma conotação erótica expressa pela troca de olhares (vide CALAME, 2013; TOSCANO, 2013). Os pés que se tocam também enfatizam a conexão amorosa e conduzem o olhar do espectador em uma rota circular ao longo do tondo, acompanhando o formato do vaso.

Ao discutir a questão das Amazonas como objetos de desejo na Grécia antiga, Margaret Toscano destaca que

Mulheres masculinas como Pentésiléia eram sensuais para os homens gregos porque elas possuíam características masculinas admiráveis [...] A conquista pelos homens das mulheres que não conheciam o seu lugar apropriado é erótica porque a masculinidade destes homens deve ser intensificada para poder controlar forças femininas tão poderosas. (TOSCANO, 2013, p. 27)

Este elemento pode explicar a convivência entre a Atalanta de corpo viril-feminino deste vaso e a conotação erótica dada pela troca de olhares e de toques. Ela também se coaduna parcialmente com a tradição mitológica, que coloca Atalanta como o objeto de desejo de muitos pretendentes.

3.2.10 Ferrara 2865

Trata-se de fragmentos de uma cratera com volutas, datados entre 440–430 A. E.C., encontrados em Spina, na Itália (figuras 101 e 102). Atribuídos ao Pintor de Peleu (*Peleus Painter*) por John Beazley (1960, p. 221). As inscrições que existem nestes fragmentos não aparecem nas fotografias fornecidas pelo museu. John Beazley comenta que, durante a restauração, as mesmas haviam sido repintadas e que foram limpas para que ele pudesse examiná-las (BEAZLEY, 1960, p. 221). Para examiná-las em detalhe, vide BEAZLEY, 1960, *plates* 53–54.



Figura 101: Ferrara 2865, fragmento Z (lado A)

Museo Archeologico Nazionale di Ferrara

Fonte: © *su concessione del MIBACT – Polo Museale dell'Emilia Romagna*

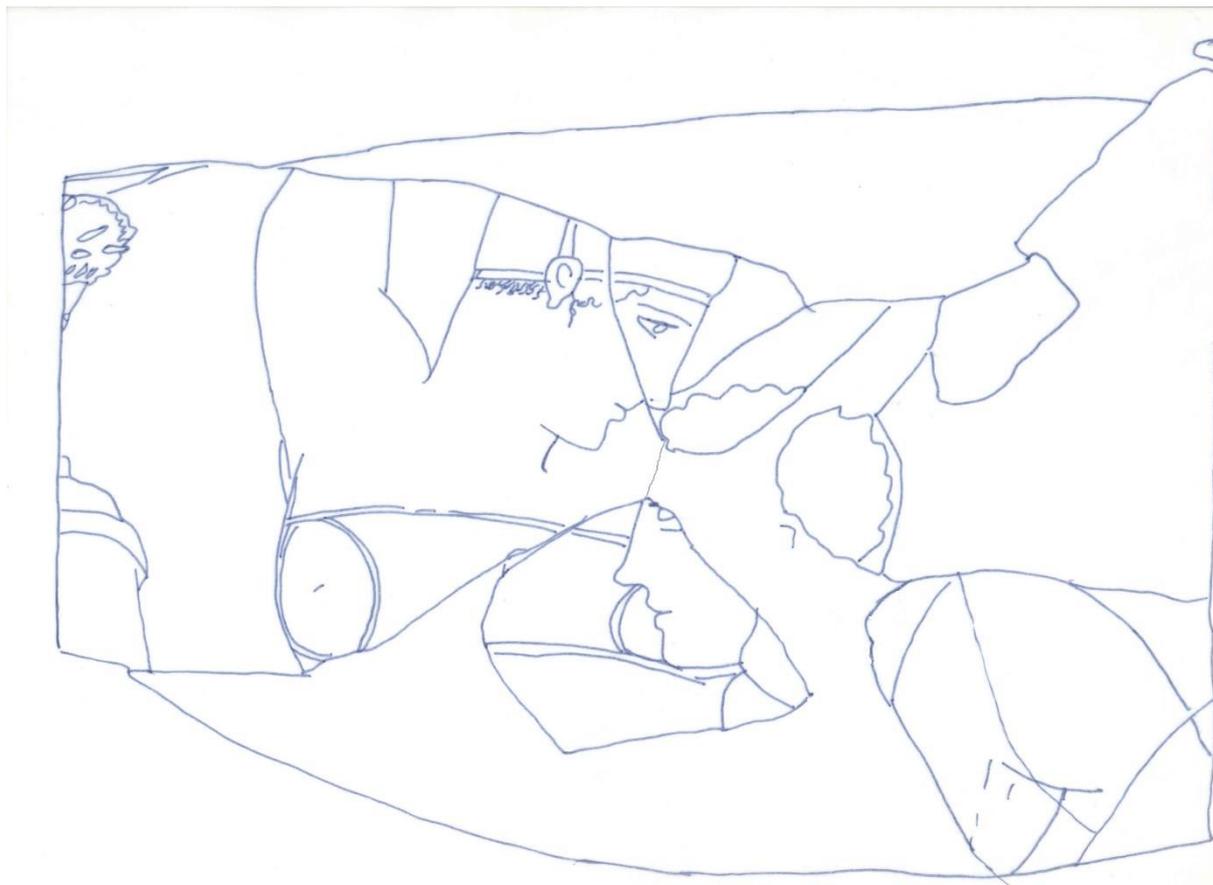


Figura 102: Ferrara 2865, detalhe do fragmento Z (lado A)

Museo Archeologico Nazionale di Ferrara

Fonte: © *su concessione del MIBACT – Polo Museale dell'Emilia Romagna*

3.2.10.1 Descrição pré-iconográfica

Lado A: Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos cacheados e curtos e uma barba cacheada, com uma coroa de louros na cabeça, um chapéu de abas largas preso ao pescoço e um manto nas costas, preso ao pescoço por um medalhão circular, está com o torso em posição frontal e a cabeça voltada para a direita e para baixo. Acima dela, a legenda: Kleomolpos. Figura antropomórfica feminina seminua em pé (só está visível até a parte superior do abdômen), com o torso em posição frontal, a cabeça voltada para a direita e para baixo, com os braços erguidos acima da cabeça, um pouco flexionados (só está visível a parte superior de ambos os braços, mas não os antebraços), vestindo uma espécie de bustiê de cor negra, com recortes redondos que deixam os seios à mostra. Figura antropomórfica masculina, imberbe, com cabelos cacheados e curtos, está com o torso voltado para a esquerda, curvado para a frente, com os ombros para a frente, com a cabeça voltada para a esquerda e para cima (só está visível até a parte superior do tronco). À direita, a legenda: Hipômenes. Figura antropomórfica masculina em pé, imberbe, com cabelos cacheados e curtos, está com o torso

em posição quase frontal, com a cabeça voltada para a esquerda e para baixo, com ambos os braços flexionados, com o braço direito à frente do peitoral e o braço esquerdo à frente do abdômen, com ambas as mãos envolvidas por faixas em múltiplas voltas, com os dedos de fora (a figura só está visível até o abdômen). À direita, a legenda: Amykos. Parte superior de um pilar baixo. Uma mão antropomórfica segura um elmo com crista.

3.2.10.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta e Hipômenes. A presença de uma *terma* ou *kampter* no extremo direito da cena sinaliza o ambiente atlético. A cena é ambígua, pois contém elementos do mito da corrida pré-nupcial de Atalanta (como a *terma* ou *kampter* e a presença de Hipômenes) e ao mesmo tempo um boexador, chamado Amykos. A condição de boxeador de Amykos é indicada pelas faixas em mãos, denominadas *himantes*, que “consistiam em tiras de couro enroladas ao redor das mãos” (MILLER, 2004, p. 51). A figura do extremo esquerdo da cena é denominada Kleomolpos e tem preso ao pescoço um *petaso*, um chapéu de uso típico ao ar livre. Atalanta veste uma espécie de bustiê, chamado *strophion* (LEE, 2015, p. 98–100). Emma Stafford afirma que os bustiês são utilizados por mulheres ativas, sendo uma roupa prática (2005, p. 104).

3.2.10.3 Análise de *pathosformel*

É difícil aferir com precisão a *pathosformel* de Atalanta em razão da fragmentação do vaso. Os braços erguidos acima da cabeça podem indicar que ela estaria ajeitando o toucado em seus cabelos, como em Bologna 300. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.10.4 Interpretação iconológica

A interpretação desta cena têm sido objeto de bastante debate. O principal foco é a presença de Hipômenes na cena do fragmento do lado, uma vez que o fragmento do lado B indicaria que o tema representado é o dos jogos funerários do Rei Pélias. Nesse sentido, John Beazley sugere que talvez Atalanta esteja sendo erguida por Hipômenes em golpe de luta similar ao meson echein (ser erguido pelo adversário e depois jogado ao solo) e que “Ou a luta em si mesma estaria representada, ou um aquecimento divertido antes da disputa” (1960, p. 225). Para isso, Beazley parte da premissa de que o pintor nomeou a figura como Hipômenes incorretamente e que a intenção era representar Peleu (1960, p. 224).

Porém, como salienta Judith Barringer, “é arriscado assumir que os pintores de vasos cometeram erros quando as suas ilustrações do mito diferem das versões que esperamos encontrar; o Pintor de Peleu pode muito bem ter pretendido colocar Hipômenes e não Peleu.” (1996, p. 69). Ou seja, não se pode começar a interpretação da imagem desconsiderando aqueles pontos de que não se gosta ou não se compreende.

Em relação à interação entre as figuras de Atalanta e Hipômenes, concorda-se com Barringer no sentido de que não se trata de uma cena de luta. Devido ao estado fragmentário do vaso, o elemento que se tem é a posição dos ombros de Hipômenes: “um exame mais apurado dos fragmentos sugere que o ombro de Hipômenes deve ser lido como estando à frente, e não atrás, de Atalanta” (BARRINGER, 1996, p. 69). A postura dele, com o tronco curvado e ambos os ombros para a frente, parece indicar que ele está abaixado, talvez mexendo em algum tipo de calçado.

Quanto à composição da cena, a impressão é de um pout-pourri mítico. Ninguém sabe o que fazer com o enigmático Kleomolpos, à cujo nome não há referência na mitologia grega que chegou até nós. A referência a Kleomolpos indica que o artista contava com fontes míticas diversas da literatura supérstite. Sua barba indica que ele é um homem adulto e sua posição na cena é similar à da figura identificada como Esqueneu ou Íaso (pai de Atalanta) em Bologna 300. O conjunto de Atalanta e Hipômenes, associado ao *kampter* ou *terma* do lado direito da cena evoca o mito da corrida pré-nupcial de Atalanta.

E então há o boxeador Amykos. De acordo com a tradição, Amykos era um rei bárbaro que desafiava aqueles que chegavam às suas terras para lutar boxe. Durante a sua viagem, os Argonautas chegaram às terras de Amykos, que os desafiou. Amykos enfrentou Polideuce e perdeu. Nos fragmentos do lado B deste vaso, há uma figura masculina acompanhada da legenda Polideuce sendo coroada com louros por um grupo de juízes. Isso tornaria Amykos a figura que conecta os dois lados do vaso. A presença de Amykos afasta a representação dos jogos funerários do Rei Pélias, nos quais ele não estava presente (assim como Hipômenes).

Aqui cabe lembrar que há uma tradição que conecta Atalanta com a viagem dos Argonautas, presente em Pseudo-Apolodoro e em Apolônio Ródio. Assim, talvez Atalanta seja a personagem que torna mais coeso esse apanhado mítico.

Como em Bologna 300, a *pathosformel* de ajustar o toucado e a exposição frontal do corpo, com o uso de um bustiê que deixa os seios à mostra, evocam a sensualidade das cenas de banho e de toilette femininas. Em contraste com outros exemplares, neste vaso não há a troca de olhares. Hipômenes olha para cima em direção a Atalanta, mas ela olha em outra

direção, indiferente. Isso se coaduna com o conteúdo dos textos literários gregos, segundo os quais ela não tinha interesse em seus pretendentes (HESÍODO, *Catálogo das Mulheres*, PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*).

3.2.11 DeRidder.818

Trata-se de uma taça de figuras vermelhas, datada entre 400–300 A. E. C., encontrada em Vulci, na Itália (figuras 103 e 104). Atribuída ao Pintor de Jena (*Jena Painter*) por John Beazley. Integra o acervo do *Cabinet des Médailles*, da *Bibliothèque Nationale de France*, Paris, França.



Figura 103: DeRidder.818, tondo

Fonte: © *Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale de France*



Figura 104: detalhe de DeRidder.818
Fonte: desenho da autora

3.2.11.1 Descrição pré-iconográfica

Pia sobre pedestal, parcialmente fora da cena. Figura antropomórfica feminina nua, em pé, com cabelos cacheados e curtos, está com o torso em posição quase frontal, voltado para a direita, com a cabeça voltada para direita e para cima, com o braço direito flexionado e erguido, com a mão direita mexendo nos cabelos, com o braço esquerdo estendido ao lado do corpo, com a mão esquerda tocando a coxa direita da figura masculina, com a perna direita flexionada e um pouco para trás e a perna esquerda estendida e à frente. Sobre a cabeça da figura, a legenda: Atalante. Figura antropomórfica masculina nua, imberbe e com cabelos ondulados e curtos, está sentada, com os braços estendidos para frente e para baixo, com ambas as mãos segurando o joelho direito, com a perna direita flexionada e com a perna esquerda levemente estendida, com o pé esquerdo por cima do pé esquerdo da figura feminina. Sobre a cabeça da figura, a legenda: Peleu.

3.2.11.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta e Peleu em ambiente de palestra. Isso é indicado pelo *louthérion* (pia sobre pedestal) e pelos nomes que constam nas legendas acima das cabeças das figuras.

3.2.11.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está numa *pathosformel* compósita, pois o gesto de mexer nos cabelos evoca as cenas de banho, enquanto a posição de seu braço direito, flexionado e erguido na altura da cabeça, a qual está voltada para cima, é igual à das mônades em transe extático (como, por exemplo, em Ashmolean 1912.1165). Trata-se de uma postura ativa.

3.2.11.4 Interpretação iconológica

A heroína Atalanta foi representada neste vaso com um corpo bem feminino. Ele é esbelto, suave e arredondado, com seios pequenos e firmes. A musculatura é praticamente inexistente, com exceção das fracas linhas que definem o contorno do abdômen. A única concessão do pintor à atividade atlética de Atalanta são os pés grandes, o que é provavelmente é uma alusão à sua fama de corredora.

Em contraposição às taças do Pintor de Aberdeen (*Aberdeen Painter*), nas quais Atalanta e Peleu estão em ambiente de palestra, com ela sentada e ele de pé, nesta obra do Pintor de Jena (*Jena Painter*) os papéis foram invertidos: ela está em pé e ele está sentado.

Isso coloca a figura de Atalanta em lugar proeminente compatível com a exposição de seu corpo em uma frontalidade quase total. Essa postura lembra a das esculturas do período, com as pernas em contraposto, como a Afrodite de Praxíteles, e dá à cena uma forte sensualidade, evocando elementos das cenas de banho, especialmente o gesto de mexer nos cabelos (como, por exemplo, em Munich 2241). Considerando-se o impacto das representações do mesmo episódio pelo Pintor de Aberdeen, pode-se especular quanto a uma reação do Pintor de Jena, invertendo os papéis apresentados pelo antecessor.

Além disso, o toque de Atalanta na coxa de Peleu reforça a conotação erótica da cena. Trata-se também de uma inversão: normalmente este tipo de toque é de iniciativa masculina, como nas cenas de simpósio com hetairai (cortesãs, por exemplo, Fitzwilliam Loan. Ant. 103.18) e nas cenas de Atalanta e Meléagro produzidas pelo Pintor de Meléagro (*Meleager Painter*). Ou seja, Atalanta se exhibe e inicia o contato amoroso, reciprocado por Peleu, que está olhando os seios dela e tocando o pé esquerdo dela.

Ao mesmo tempo, a postura de Atalanta com o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, que está voltada para cima, sinaliza o transe extático do mesmo tipo experienciado pelas mênades ao celebrar Dioniso (como, por exemplo, em Ashmolean 1912.1165). De acordo com Sheila McNally, a mênade aparece com frequência “perdida em uma experiência privada, [...] em um abandono selvagem, com a cabeça jogada para trás” (1978, p. 121), uma “pose que tão efetivamente sugere o frenesi religioso” (1978, p. 121) e a “absorção espiritual” (1978, p. 121). Nota-se que esta representação do transe menádico e mais um aspecto da iconologia de Dioniso associado a iconografia de Atalanta.

Desde o período arcaico, o êxtase menádico causado pelo vinho e pela dança adquiria uma feição erótica, representada visualmente como prelúdio às “preliminares sexuais” (MCNALLY, 1978, p. 127). Há também que se considerar que, como frisa Claude Calame (2013, p. 127), Dioniso rege a transgressão das normas sociais, o que inclui os desvios do comportamento sexual, especialmente por meio do delírio orgiástico.

Por conseguinte, o transe báquico de Atalanta pode ajudar a contextualizar visualmente a sua iniciativa no contato amoroso. A heroína que originalmente, no mito, procurou manter a sua virgindade, nesta narrativa pictórica parece se render ao jugo de Eros e aos dons de Afrodite. A ausência de correspondência nos olhares pode indicar uma relação puramente sexual, sem *phília*, pois é “o olhar que atinge a alma” (CALAME, 2013, p. xix).

3.2.12 NAMA 15113

Trata-se de uma ânfora de figuras vermelhas, datada entre 400 – 300 A. E. C., atribuída ao Pintor de Meléagro (*Meleager Painter*) por John Beazley (figura 105). Parte do acervo do *National Archaeological Museum of Athens*, Grécia.

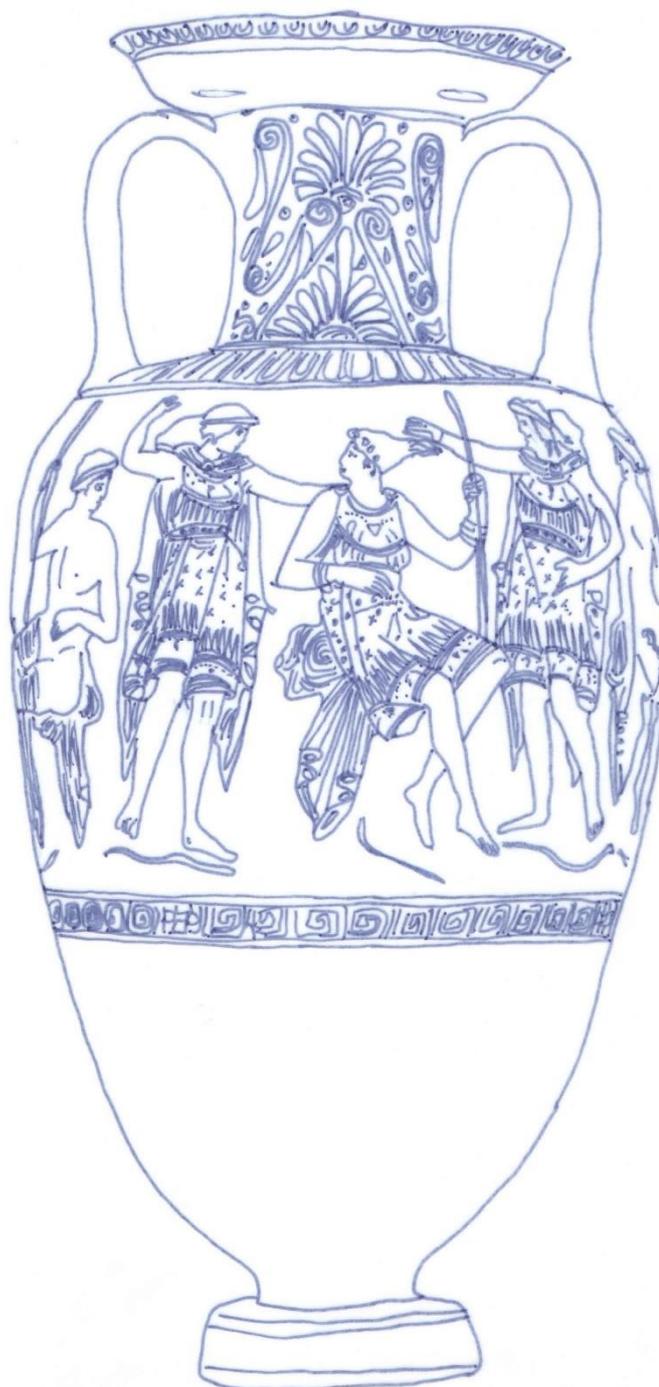


Figura 105: NAMA 15113, lado A
National Archaeological Museum, Athens

A partir de © *Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund* – Photo: Irina Minari

3.2.12.1 Descrição pré-iconográfica

Lado A: Figura antropomórfica masculina seminua imberbe, com cabelos cacheados curtos, sentada, com um manto em torno dos quadris, com o corpo voltado para a esquerda, está com as pernas cruzadas, segurando uma lança em pé na mão direita com o braço flexionado e semierguido, com o braço esquerdo flexionado e a mão na altura do abdômen, com a cabeça voltada para a direita, adornada com um diadema na cor branca. Figura antropomórfica masculina imberbe, com cabelos cacheados curtos, em pé, vestindo uma túnica curta decorada, um cinto e um manto, preso ao pescoço por um medalhão circular, e um chapéu preso ao pescoço, com um diadema na cabeça na cor branca, está com as pernas em contraposto, o braço esquerdo flexionado e erguido na altura da cabeça, mexendo os dedos, a cabeça voltada para a direita e para baixo e o braço direito estendido e apoiado no ombro de uma figura antropomórfica feminina. Figura antropomórfica feminina sentada sobre um manto, com cabelos cacheados longos, vestindo túnica curta decorada e um cinto, com um diadema de cor branca na cabeça, um brinco branco na orelha direita e três pulseiras no braço direito (duas brancas e uma negra), está com as pernas cruzadas e o corpo voltado para a direita, com o braço direito flexionado na altura do abdômen e o braço esquerdo flexionado e semierguido, segurando uma lança em pé, a cabeça voltada para a esquerda e para cima, em direção à figura antropomórfica masculina que está com a mão em seu ombro. Figura antropomórfica masculina imberbe, com cabelos cacheados na altura dos ombros, em pé, vestindo uma túnica curta decorada, um cinto e um manto, preso ao pescoço por um medalhão circular, e um chapéu preso ao pescoço, com um diadema na cabeça na cor branca, está com as pernas em contraposto, o braço esquerdo flexionado, com a mão esquerda apoiada no quadril, o braço direito estendido para a esquerda, à frente do corpo e a cabeça voltada para a esquerda. Figura antropomórfica masculina seminua imberbe, com cabelos cacheados curtos, sentada, com um manto em torno dos quadris, com o corpo voltado para a direita, está com as pernas cruzadas, com o braço direito ao lado do corpo e o braço esquerdo flexionado, com a mão esquerda sobre o regaço, com a cabeça voltada para a esquerda, adornada com um diadema na cor branca. Sob os pés de cada uma das figuras, uma linha na cor branca.

3.2.12.2 Análise Iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta e Meléagro, provavelmente antes da Caçada do Javali Calidônio. Isso é indicado pelas duas figuras masculinas centrais que trazem *petasoi*, um chapéu utilizado para tarefas externas, a fim de mitigar a exposição ao sol, bem como

pelas duas figuras nos extremos da cena, que portam lanças. Atalanta é a única mulher na mitologia grega a participar de uma caçada junto com um grupo de homens.

3.2.12.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está sentada, com a cabeça voltada para cima e direita, numa posição típica de ouvinte. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.12.4 Interpretação Iconológica

A heroína Atalanta está vestida de forma bem feminina, relacionada a beleza afrodisíaca, com uma túnica ricamente decorada, e adornada com um cinto, um diadema, brincos e pulseiras. Seu corpo tem ombros estreitos, braços arredondados e pernas finas. Ela está bem feminilizada, mas seu papel de caçadora é sinalizado pela lança que ela segura na mão esquerda. Sua postura, de ouvinte, é passiva. Seu olhar volta-se para o herói Meléagro, que, em pé, domina a cena com o gesto retórico de sua mão direita e exerce sua dominância sobre Atalanta ao colocar a mão esquerda em seus ombros, efeito que é acentuado pela assimetria dos olhares que se dirigirem, respectivamente, de cima para baixo e de baixo para cima.

Essa correspondência de olhares acresce teor erótico à cena, pois, como recorda Claude Calame, na iconografia, a “correspondência no olhar poderia remeter à relação de *philotês* buscada pelos poetas” (2013, p. 67). Ela também possui ligações com o tema iconográfico do casamento, no qual está presente a troca de olhares entre os noivos e o toque do noivo sobre a noiva (SUTTON, 1997, p. 30).

A assimetria dos olhares parece fazer prevalecer a conotação erótica sobre a nupcial. Isso é indicado pela associação dessa assimetria com o contexto da caçada. Segundo Alain Schnapp, há uma conexão direta entre a caçada e o mundo erótico, de modo que “Em um nível iconográfico, a cena erótica é a conclusão natural do retorno da caçada” (1989, p. 81).

Neste vaso, o conteúdo erótico é sinalizado antes mesmo de a caçada acontecer. Dessa forma, o pintor parece ter seguido a versão que mais tarde foi registrada por Pseudo-Apolodoro, no sentido de que Meléagro havia se apaixonado por ela antes de a caçada começar:

Tendo eles se reunido, Eneu os entreteve durante nove dias; no décimo, Cefeu, Aneu e alguns outros, julgaram indigno sair para caçar a fera com uma mulher, mas Meléagro, querendo ter filhos com Atalanta embora tivesse como esposa

Cleópatra, filha de Idas e Marpessa, compeliu-os a sair para caçar a fera com ela.
(PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 1.8.2, séc. II E. C.)

Atalanta foi representada numa postura entronada e o gesto com o qual ela segura a lança evoca aquele de segurar o cetro. São dois indicativos iconográficos de expressão de poder. Observa-se que ela não está acuada por Meléagro, diferentemente de outras imagens, nas quais ela repele ou suplica diante avanços amorosos (por exemplo, Cleveland 66.114).

Por fim, observa-se que a figura masculina que está em pé no lado direito da cena também parece buscar atrair a atenção de Atalanta, fazendo um gesto retórico com a sua mão direita. Poderia ser Peleu? No entanto, ele resta ignorado. A atenção de Atalanta está totalmente voltada para Meléagro.

3.2.13 Würzburg 522

Trata-se de uma cratera de cálice (calyx-krater), datada entre 400–300 A. E. C., atribuída ao Pintor de Meléagro por John Beazley (figura 106). Atualmente faz parte do acervo do *Martin von Wagner Museum*, da *Univeristät Würzburg*, em Wurtzburgo, Alemanha.



Figura 106: Würzburg 522, lado A
Fonte: © *Martin von Wagner Museum der Universität*, Christina Kiefer

3.2.13.1 Descrição pré-iconográfica

Lado A: Acima, figura antropomórfica masculina seminua imberbe, com cabelos cacheados curtos e com um diadema branco na cabeça, sentada, com um manto sobre a coxa direita, está com o corpo voltado para a esquerda e a cabeça voltada para a direita, com o braço esquerdo flexionado e posicionado ao lado do quadril e o braço esquerdo flexionado e com o antebraço erguido de forma paralela à altura da cabeça. Embaixo, figura antropomórfica masculina nua imberbe, com cabelos cacheados curtos e com uma coroa herbácea na cabeça, e um manto no ombro esquerdo, está em pé e segura uma lança em pé com a mão direita, apoiando-a na cintura, com o braço esquerdo flexionado e a mão ao lado do quadril, com as pernas em contraposto. Figura antropomórfica alada, nua, com cabelos cacheados curtos e com uma coroa herbácea na cabeça, está agachada e olhando para baixo, com a perna esquerda flexionada à frente do corpo, com ambos os braços estendidos em direção à cabeça e ao peito de uma figura zoomórfica leporídea. Em cima, figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos cacheados e um diadema de cor branca na cabeça, vestindo uma túnica curta decorada, um cinto e um manto, preso ao pescoço por um medalhão circular, está com as pernas em contraposto, com o braço direito flexionado e erguido acima da cabeça, segurando uma lança em pé, com a cabeça voltada para a direita, com o braço esquerdo estendido, tocando a coxa direita de uma figura antropomórfica feminina que está sentada sobre um manto, com cabelos cacheados longos e presos, com um colar formado por contas redondas e brancas, vestindo túnica curta decorada, um cinto e botas com cano na metade da canela, amarrados com um cadarço em ziguezague, com as pernas cruzadas e o corpo voltado para a esquerda, com o braço esquerdo flexionado na altura do abdômen e o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando duas lanças em pé, com a cabeça voltada para a direita, em direção à figura antropomórfica masculina que está com a mão em seu ombro. Figura antropomórfica masculina em pé, com cabelos cacheados curtos e uma coroa herbácea na cabeça, vestindo uma túnica curta decorada, um cinto e um manto, o qual passa por seu ombro direito, pelas suas costas e pelo seu pulso esquerdo, está com as pernas em contraposto, com o braço esquerdo flexionado e na altura da cintura, segurando duas lanças em pé, com a cabeça voltada para a esquerda, com o braço direito estendido, tocando os ombros da figura antropomórfica feminina. Acima, entre as duas figuras, objeto suspenso, em forma de U, com dois furos circulares posicionados simetricamente nas laterais, próximos à borda superior. Abaixo, entre as duas figuras, pedestal com capitel jônico. Figura antropomórfica masculina nua imberbe, com cabelos cacheados curtos e com uma coroa herbácea na cabeça, sentada, com um manto sobre a coxa direita, está

com o corpo e a cabeça voltados para a esquerda, olhando para cima, com o braço esquerdo estendido ao lado do corpo e o braço direito com o antebraço erguido de forma paralela à altura da cabeça. Acima, figura antropomórfica masculina nua imberbe, com cabelos cacheados curtos e com uma coroa herbácea na cabeça, sentada, com um manto sobre a coxa esquerda, está com o corpo voltado para a direita e a cabeça voltada para a esquerda, com o braço esquerdo flexionado e posicionado sobre a coxa esquerda e o braço direito flexionado e com o antebraço erguido de forma paralela à altura da cabeça. Figura antropomórfica masculina seminua imberbe, com cabelos cacheados curtos e com um diadema branco na cabeça, sentada, com um manto sobre a coxa direita, está com o corpo e a cabeça voltados para a esquerda, com o tronco curvado para a frente, com a perna direita flexionada à frente do corpo, o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, com o braço direito estendido e a perna direita visível apenas até o joelho.

3.2.13.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta e Meléagro, o que é indicado pelo grupo de caçadores armados com lanças, acompanhados de uma mulher também armada (Atalanta). A ausência do próprio javali ou dos prêmios da caçada indica que este é um momento interior ao começo da caçada.

No centro da cena, há um altar na parte inferior e um objeto suspenso, em forma de U, com dois furos circulares posicionados simetricamente nas laterais, próximos à borda superior. Nas publicações sobre este vaso, não foram encontrados elementos que permitissem a identificação desse objeto. Foi feito contato com a equipe do *Martin von Wagner Museum*, a qual também não possuía informações sobre esse objeto.

3.2.13.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está numa *pathosformel* de ouvinte. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.13.4 Interpretação iconológica

A heroína Atalanta está vestida de forma bem feminina, com uma túnica ricamente decorada, e adornada com um cinto e um colar. Seu corpo tem ombros estreitos, braços arredondados e pernas finas. Ela está bem feminilizada, mas seu papel de caçadora é sinalizado pela lança que ela segura na mão esquerda. Sua postura, de ouvinte, é passiva. Seu

olhar volta-se para o herói Meléagro, que, em pé, domina o centro da cena e exerce sua dominância sobre Atalanta ao colocar a mão direita em seus ombros.

A conotação erótica está expressa pela troca de olhares, acentuada pela presença de um Eros, que está acariciando uma lebre. Como lembra Alain Schnapp, a lebre é uma presença comum em cenas de conteúdo erótico vinculadas à caçada, pois costuma ser dada de presente à figura amada e é um dos símbolos do desejo sexual (1989, p. 79). Aqui, a lebre e Eros interagem diretamente, o que torna este vínculo mais explícito. O fato de ambos estarem aos pés de Atalanta parece colocá-la como a detentora deste desejo.

Diferentemente de NAMA 15113, cuja composição é muito parecida com a deste vaso, aqui, os olhares de Atalanta e Meléagro estão no mesmo nível, o que implica um sentido de reciprocidade e simetria. Em consequência, a conotação erótica da troca de olhares é acrescida de uma dimensão conexa à iconografia ática clássica do casamento, na qual “noiva e noivo trocam profundos e significativos olhares que significam a sua união em um nível espiritual” (SUTTON, 1997, p. 30).

O próprio toque da figura masculina sobre a feminina é parte integrante do esquema iconográfico do casamento no período clássico. Porém, nas cenas de casamentos, o noivo normalmente “segura-a [a noiva] pelo pulso ou pela mão” (SUTTON, 1997, p. 30), enquanto neste vaso Meléagro a toca nos ombros. Esta diferença pode ser mais um indicativo da simetria entre este par.

Como em NAMA 15113, aqui Atalanta também foi pintada numa postura entronada e com o gesto evocando o uso do cetro, uma figura poderosa que expressa poder. Ela não está acuada por Meléagro e parece reprecicar o avanço amoroso.

Outro elemento interessante é a diferença de altura entre Atalanta e Meléagro. Seus olhares estão no mesmo nível, mas ele está de pé e ela sentada. Se ela estivesse em pé também, seria muito mais alta do que ele. Isso pode decorrer tanto da própria composição da cena, para colocar as figuras no mesmo nível, quanto uma diferença hierárquica, para atribuir maior importância à figura com maiores dimensões.

A composição central do vaso é finalizada pela presença de uma figura masculina em pé no lado esquerdo da cena, a qual também parece buscar atrair a atenção de Atalanta, ao tocar a coxa direita de Atalanta. Poderia ser Peleu? Como em NAMA 15113, aqui ele também resta ignorado, pois a atenção de Atalanta está totalmente voltada para Meléagro.

3.2.14 Vienna 158

Trata-se de uma cratera com volutas de figuras vermelhas, datada entre 400–300 A. E. C., atribuída ao Pintor de Meléagro (*Meleager Painter*) por John Beazley (figura 107). Faz parte do acervo do Kunsthistorisches Museum, de Viena, na Áustria.

Fotografia disponível em: <https://www.khm.at/objektdb/detail/54247/?offset=6&lv=list>

Figura 107: Vienna 158, lado A

Fonte: © *KHM-Museumsverband*

3.2.14.1 Descrição pré-iconográfica

Figura antropomórfica masculina seminua, com cabelos curtos e cacheados e barba cacheada, com uma coroa herbácea na cabeça, está sentada sobre um manto, que passa sobre sua coxa direita, com o corpo voltado para a esquerda e a cabeça voltada para a direita, com as pernas cruzadas, com o braço esquerdo estendido ao longo do corpo e o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando uma lança em pé. Figura antropomórfica masculina imberbe em pé, com cabelos curtos e cacheados, com uma coroa herbácea na cabeça, vestindo uma túnica curta decorada, um cinto e um manto, preso ao pescoço por um medalhão circular, está com as pernas em contraposto, com o braço direito um pouco flexionado, segurando uma lança com a ponta voltada para baixo, com a cabeça voltada para a direita, com o braço esquerdo estendido, tocando os ombros de uma figura antropomórfica feminina que está sentada sobre um manto, com cabelos cacheados longos e presos e com uma coroa herbácea na cabeça e duas pulseiras brancas em cada pulso, vestindo túnica curta decorada e um cinto, com as pernas cruzadas e o corpo voltado para a direita, com o braço direito flexionado na altura do abdômen e o braço esquerdo flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando uma lança em pé, com a cabeça voltada para a direita, olhando para baixo, em direção à figura antropomórfica masculina que está com a mão em sua coxa esquerda. Figura antropomórfica masculina imberbe em pé, com cabelos curtos e cacheados, com uma coroa herbácea na cabeça, vestindo uma túnica curta decorada, um cinto e um manto, preso ao pescoço por um medalhão circular, está com as pernas em contraposto, com o braço esquerdo um pouco flexionado, segurando uma lança com a ponta voltada para baixo, com a cabeça voltada para a esquerda, com o braço direito estendido, tocando a coxa esquerda da figura antropomórfica feminina. Figura antropomórfica masculina imberbe seminua, com cabelos curtos e cacheados, com uma coroa herbácea na cabeça, está sentada sobre um manto, que passa sobre sua coxa esquerda, com o corpo voltado para a direita e a cabeça voltada para a esquerda, com as pernas cruzadas, com o braço direito estendido ao longo do corpo e o braço esquerdo flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando uma lança em pé.

3.2.14.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta e Meléagro. o que é indicado pelo grupo de caçadores armados com lanças, acompanhados de uma mulher também armada (Atalanta). A ausência do próprio javali ou dos prêmios da caçada indica que este é um momento interior ao começo da caçada.

3.2.14.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está numa *pathosformel* de ouvinte. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.14.4 Interpretação iconológica

A heroína Atalanta está caracterizada de forma bem feminina, com uma túnica ricamente decorada, e adornada com um cinto e quatro pulseiras. Seu corpo tem ombros estreitos, braços arredondados e pernas finas. Ela está bem feminilizada, mas seu papel de caçadora é sinalizado pela lança que ela segura na mão direita. Sua postura, de ouvinte, é passiva. Diferentemente de NAMA 15113 e Würzburg 522, neste vaso o seu olhar não se para o herói Meléagro, que está em pé no lado direito, mas sim para baixo, sem fazer contato com nenhum dos participantes da cena.

Desse modo, neste vaso está ausente a conotação de reciprocidade erótica contida no olhar, diante da inexistência de troca de olhares. A composição acentua a assimetria entre Atalanta e Meléagro, ao colocar a heroína em um nível mais baixo dentro do plano da cena.

Agora, Meléagro toca a coxa de Atalanta, o que contrasta com NAMA 15113 e Würzburg 522, nos quais ele toca os ombros dela. E a figura masculina em pé no lado esquerdo da cena, a qual também parece buscar atrair a atenção de Atalanta, é que faz o toque nos ombros da heroína. Tais toques aparecem na iconografia de vasos áticos como indicadores de uma intenção erótica por parte da figura que faz o toque.

Como em NAMA 15113 e Würzburg 522, Atalanta está numa postura entronada e segura a lança com um gesto que evoca aquele de segurar o cetro. Há, então, dois indicativos iconográficos de expressão de poder. Ela não está acuada por Meléagro. Com efeito, Atalanta não corresponde a nenhuma das duas figuras masculinas centrais, desviando o seu olhar para baixo. Nenhum deles atrai a sua atenção. Assim, parece que o pintor representou Atalanta com o comportamento apontado por Hesíodo no catálogo das mulheres, como aquela que

divina Atalanta dos pés-ligeiros,
tendo o brilho das Graças,
recusou os semelhantes de sua tribo [dos humanos]
querendo fugir do casamento com [os homens] que trabalham pelo pão
(Hesíodo, *Catálogo das Mulheres*, frag. 47 Most)

3.2.15 Ontario 919.5.35

Trata-se de uma ânfora de figuras vermelhas, datada entre 400–300 A. E. C., atribuída ao Pintor de Meléagro (*Meleager Painter*) por John Beazley (figuras 108 e 109). Faz parte do acervo do *Royal Ontario Museum*, de Ontario, no Canadá.



Figura 108: Ontario 919.5.35, parte 1
Fonte: *Courtesy of the Royal Ontario Museum* © ROM.



Figura 109: Ontario 919.5.35, parte 2
Fonte: *Courtesy of the Royal Ontario Museum* © ROM.

3.2.15.1 Descrição pré-iconográfica

Lado A: Figura antropomórfica masculina nua, imberbe, com cabelos curtos e cacheados e com uma coroa herbácea na cabeça, com um manto preso ao pescoço por um medalhão circular, está em pé, com a perna direita quase estendida e a perna esquerda flexionada e à frente do corpo, o tronco um pouco curvado para frente, o braço direito flexionado, com a mão direita apoiada no quadril, e o braço esquerdo estendido ao longo do corpo, com a cabeça voltada para a direita. Abaixo, figura antropomórfica masculina nua, imberbe, com cabelos curtos e cacheados e com uma coroa herbácea na cabeça, está sentada sobre um manto, o qual passa por sua coxa direita, com o corpo voltado para a esquerda e a cabeça voltada para a direita, com as pernas cruzadas, com o braço esquerdo flexionado e na altura do abdômen, com o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando na mão direita uma lança em pé. Acima, figura antropomórfica masculina nua, imberbe, visível apenas do abdômen para cima, tem cabelos curtos e cacheados e com uma coroa herbácea na cabeça, com um manto preso ao pescoço por um medalhão circular, está em pé, com o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça e o braço esquerdo estendido à frente do corpo. No centro, figura antropomórfica feminina, com cabelos cacheados longos e presos, com uma coroa herbácea na cabeça, um brinco na orelha direita, um colar de contas no pescoço e uma pulseira no pulso direito, vestindo uma túnica curta ricamente decorada, com um cinto e com um manto preso ao pescoço por um medalhão circular, está em pé sobre um pedestal de cor branca, com a perna direita quase estendida e o pé direito apoiado no degrau mais baixo, o tronco um pouco curvado para a frente, com a cabeça voltada para a direita, com a perna esquerda flexionada e à frente do corpo, com o pé esquerdo apoiado sobre o degrau mais alto do pedestal, com o braço esquerdo estendido um pouco à frente do corpo e o braço direito estendido à frente, segurando com a mão direita uma lança em pé, apoiada no degrau mais alto do pedestal. Figura antropomórfica masculina nua, imberbe, com cabelos curtos e cacheados e com uma coroa herbácea na cabeça, está sentada sobre um manto, o qual passa por sua coxa esquerda, com o corpo voltado para a direita e a cabeça voltada para a esquerda, com as pernas cruzadas, com o braço direito estendido ao lado do corpo, com o braço esquerdo flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando na mão esquerda uma lança em pé. Acima, figura antropomórfica masculina nua, imberbe, visível apenas do abdômen para cima, tem cabelos curtos e cacheados e com uma coroa herbácea na cabeça, com um manto preso ao pescoço por um medalhão circular, está em pé, com o braço direito estendido à frente do corpo e o braço esquerdo flexionado e na altura do abdômen. Abaixo, figura antropomórfica imberbe, com cabelos curtos e cacheados e com uma coroa herbácea na

cabeça, com um manto, preso ao pescoço por um medalhão circular, que lhe cai sobre a frente do corpo, está em pé, com a perna esquerda flexionada e à frente do corpo e a perna direita estendida e para trás, com a cabeça voltada para a direita, com o braço direito estendido para trás e o braço esquerdo flexionado e à frente do corpo, segurando com a mão esquerda um lança em pé. Figura antropomórfica masculina nua, imberbe, com cabelos curtos e cacheados e com uma coroa herbácea na cabeça, com um manto preso ao pescoço por um medalhão circular, está em pé sobre um pedestal de cor branca, com a perna esquerda quase estendida e o pé esquerdo apoiado no degrau mais baixo, o tronco um pouco curvado para a frente, com a cabeça voltada para a esquerda, com a perna direita flexionada e à frente do corpo, com o pé direito apoiado sobre o degrau mais alto do pedestal, com o braço direito estendido um pouco à frente do corpo e o braço esquerdo flexionado e à frente do corpo, com a mão na altura do ombro.

3.2.15.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta e Meléagro, o que é indicado pelo grupo de caçadores armados com lanças, acompanhados de uma mulher também armada (Atalanta). A ausência do próprio javali ou dos prêmios da caçada indica que este é um momento interior ao começo da caçada.

3.2.15.3 Análise de pathosformel

A heroína Atalanta está numa *pathosformel* de ouvinte, em oposição à figura de Meléagro, que fala, fazendo um gesto retórico com a mão esquerda. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.15.4 Interpretação iconológica

A heroína Atalanta está vestida de forma bem feminina, com uma túnica ricamente decorada, e adornada com um cinto, um brinco, um colar e uma pulseira. Seu corpo tem ombros estreitos, braços arredondados e pernas finas. Ela está bem feminilizada, mas seu papel de caçadora é sinalizado pela lança que ela segura na mão esquerda. Sua postura, de ouvinte, é passiva. Seu olhar volta-se para o herói Meléagro, o qual está falando, ato denotado pelo gesto retórico de sua mão esquerda. Atalanta e Meléagro estão em pé de igualdade, o que é denotado pelo seu posicionamento quase espelhado sobre os pedestais brancos.

A conotação erótica está praticamente ausente, pois Atalanta e Meléagro estão separados pelas outras figuras masculinas, que se interpõem entre eles. Meléagro não parece pronto para caçar, uma vez que sequer está armado. Ao invés disso, parece estar argumentando com Atalanta, que está armada com uma lança.

O formato da composição coloca Atalanta no centro da cena, com todas as figuras masculinas olhando para ela. Além de Meléagro, as duas figuras masculinas que estão no plano superior da cena também fazem gestos retóricos, procurando atrair a atenção de Atalanta. Ela parece indiferente. Pode ser que o pintor tenha mais uma vez se referido à tradição preservada nos versos de Hesíodo, no *Catálogo das Mulheres*, frag.47 Most, segundo o qual Atalanta tinha muitos pretendentes, mas se recusava a se casar.

3.2.16 Ruvo 1418

Trata-se de uma hídria de figuras vermelhas, datada entre 400 – 300 A. E.C., encontrada em Ruvo, Itália. Foi atribuída ao Pintor de Meléagro (*Meleager Painter*) por John Beazley (figuras 110 e 111). Atualmente faz parte do *Museo Jatta*, em Ruvo, Itália. Diante da ausência de resposta desse museu, foi consultado o desenho publicado no *Bulletino Archeologico Napolitano, nuova serie, anno V, tavola I*.



Figura 110: desenho de Ruvo 1418

Desenho da autora, feito a partir daquele no *Bulletino Archeologico Napolitano, nuova serie, anno V, tavola I*



Figura 111: detalhe de Meléagro e Atalanta
Desenho da autora, feito a partir daquele no *Bulletino Archeologico Napolitano, nuova serie, anno V, tavola I*

3.2.16.1 Descrição pré-iconográfica

Abaixo, próximo da alça lateral do vaso: figura antropomórfica masculina imberbe nua, com cabelos lisos na altura dos ombros, com um chapéu cônico na cabeça amarrado sob o queixo e com um manto nas costas, preso ao pescoço por um medalhão circular, avança com a perna esquerda flexionada e à frente do corpo, com a perna direita para trás, está com o braço direito flexionado e apoiado no quadril, a cabeça voltada para a direita e o braço esquerdo flexionado, portando duas lanças com as pontas voltadas para baixo. Um tronco de árvore desnudo. Acima, figura antropomórfica masculina imberbe nua, com cabelos curtos e cacheados e com uma coroa herbácea na cabeça e com um chapéu largo atrás do pescoço, está sentada sobre um manto, o qual passa sobre a sua coxa esquerda, com o corpo e a cabeça voltados para a direita, as pernas cruzadas, o braço direito flexionado e erguido um pouco abaixo do peitoral, o braço esquerdo flexionado e semierguido, segurando na mão esquerda duas lanças com as pontas voltadas para baixo. Abaixo, figura antropomórfica masculina imberbe, com cabelos curtos e cacheados, com uma coroa herbácea na cabeça, com um chapéu largo atrás do pescoço, com um manto, preso ao pescoço por um medalhão circular, que lhe cai sobre a frente do corpo, está montada em uma figura zoomórfica equina, a qual

avança com as patas dianteiras erguidas, e segura com a mão direita as rédeas da figura equina e com a mão esquerda duas lanças com as pontas voltadas para baixo. Árvore com dois galhos recobertos de pequenas folhas. Figura antropomórfica masculina imberbe, com cabelos curtos e cacheados, com uma coroa herbácea na cabeça, com um chapéu largo atrás do pescoço, com um manto, preso ao pescoço por um medalhão circular, que lhe cai sobre a frente do corpo, está com a cabeça voltada para trás e está montada em uma figura zoomórfica equina, a qual avança com as patas dianteiras erguidas, e segura com a mão esquerda as rédeas da figura equina e com a mão direita duas lanças com as pontas voltadas para baixo. Acima, figura antropomórfica masculina imberbe, com cabelos curtos e cacheados e com uma coroa herbácea na cabeça, com um manto nas costas, preso ao pescoço por um medalhão circular, está em pé, com a perna esquerda flexionada, o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando na mão direita uma boleadeira e com o braço esquerdo flexionado à frente do corpo, apoiado em uma superfície. Figura antropomórfica feminina, com cabelos cacheados longos e presos, com uma coroa herbácea na cabeça, um brinco na orelha esquerda, um colar de contas no pescoço e uma pulseira em cada braço, vestindo uma túnica curta ricamente decorada, está sentada sobre um manto, com o corpo voltado para a direita, com as pernas cruzadas, com a cabeça voltada para a esquerda, com o braço direito flexionado e na altura de seu cinto, com o braço esquerdo flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando duas lanças com as pontas voltadas para baixo. Figura antropomórfica imberbe alada, com cabelos cacheados e curtos e com uma coroa herbácea na cabeça, está com o corpo e a cabeça voltados para a esquerda, com a perna direita flexionada e à frente do corpo, com a perna esquerda quase toda estendida, com o braço esquerdo flexionado e na altura da cintura e com o braço direito estendido ao lado do corpo. Abaixo, figura antropomórfica masculina imberbe, com cabelos curtos e cacheados, com uma coroa herbácea na cabeça, com um manto, preso ao pescoço por um medalhão circular, que lhe cai sobre a frente do corpo, avança com a perna esquerda flexionada à frente, com a perna direita estendida e atrás, com o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, segurando uma boleadeira, com o braço esquerdo flexionado, segurando na mão esquerda duas lanças com as pontas voltadas para baixo. Árvore com galhos desnudos.

3.2.16.2 Análise iconográfica

Trata-se de uma cena de Atalanta e Meléagro. o que é indicado pelo grupo de caçadores armados com lanças, acompanhados de uma mulher também armada (Atalanta). A ausência do próprio javali ou dos prêmios da caçada indica que este é um momento interior ao

começo da caçada. Os caçadores vestem clâmides (mantos), três deles estão com *petasoi* (chapéus largos para a lida no campo) e um está com um *pilos* (chapéu pequeno, de formato cônico). Todos estes elementos são típicos de uma cena de caçada. Os caçadores a cavalo são comuns em cenas de caça ao javali, mas, aqui, a presa não está presente.

3.2.16.3 Análise de *pathosformel*

A heroína Atalanta está em uma *pathosformel* de ouvinte. Trata-se de uma postura passiva.

3.2.16.4 Interpretação iconológica

A heroína Atalanta novamente está vestida de forma bem feminina, com uma túnica ricamente decorada, e adornada com um cinto, um colar e pulseiras. Seu corpo tem ombros estreitos, braços arredondados e pernas finas. Ela está bem feminilizada, mas seu papel de caçadora é sinalizado pelas lanças que ela segura na mão esquerda. Sua postura, de ouvinte, é passiva. Seu olhar volta-se para o herói Meléagro, que está em pé. Meléagro apoia seu braço em uma superfície, tocando o braço de Atalanta, seu gesto é ativo e expressa sua condição de erastés, o amante, que persegue ativamente a sua amada.

Como em Würzburg 522, aqui a conotação erótica está expressa pela troca de olhares, acentuada pela presença de um Eros que olha diretamente para o casal. Outro ponto de semelhança é o fato de os olhares de ambos estarem no mesmo nível, o que traz um sentido de reciprocidade e simetria e associa a cena a um aspecto nupcial, da cumplicidade de olhares entre noivos (vide SUTTON, 1997, p. 30).

Mais uma vez, Atalanta foi representada numa postura entronada e o gesto com o qual ela segura a lança evoca aquele de segurar o cetro, indicando uma figura com expressão de poder. A heroína não está acuada por Meléagro e parece reprecicar a atenção dada por ele.

Também como Würzburg 522, no vaso ora examinado está presente a diferença de altura entre Atalanta e Meléagro: seus olhares estão no mesmo nível, mas ele está de pé e ela sentada. Em consequência, se ela estivesse em pé seria muito mais alta do que ele. Essa diferença é ambígua e pode decorrer tanto da própria composição da cena quanto corresponder a uma diferença hierárquica entre as figuras.

Em contraste com NAMA 15113, Würzburg 522 e Vienna 158, aqui está ausente a segunda figura masculina que tenta atrair a atenção de Atalanta. O foco da cena está todo no

casal formado por Atalanta e Meléagro. As demais figuras masculinas estão presentes apenas para denotar o contexto da caçada do javali.

3.3 A iconografia clássica de Atalanta

O exame dos vasos revela que, no período clássico, a iconografia da heroína Atalanta possui quatro temas principais. São eles: a caçada, a corrida, a relação com Peleu e a relação com Meléagro. Para os temas da caçada, da corrida e de Atalanta e Meléagro, não há uma correlação com um tipo específico de vaso. Já para o tema de Atalanta e Peleu, no período clássico, ele aparece nos tondi das taças, em diferentes pintores (Pintor de Aberdeen e Pintor de Jena).

Dos 16 vasos do período clássico, a caçada aparece em 2 deles (Basel KA404 e Hermitage B4528). Em Basel KA404, foi representada a caçada a uma cabra montanhosa, o que indica uma atividade mais rotineira. Em contraste com as fontes literárias, que afirmam que ela caçava sozinha, neste vaso Atalanta está acompanhada de dois efebos. A vestimenta dela, com botas de abas recurvas e uma pele de leopardo sobreposta à túnica, a aproxima de mônades e de Amazonas. Em Hermitage B4528, há uma cena da caçada do Javali Calidônio, ou seja, uma caçada de cunho heroico. Este vaso segue o padrão iconográfico para este tema, com o javali na posição central e os caçadores e cães acoçando-o por ambos os lados. Um detalhe interessante é o tom erótico dado à figura de Atalanta, cuja túnica escorregou durante a caçada e deixou seus seios à mostra.

O tema da corrida aparece em 3 vasos (Bologna 300, Ferrara 2865 e Cleveland 66.114). Em Bologna 300, foi representado o mito da corrida pré-nupcial de Atalanta e Hipômenes, inclusive com a presença de Afrodite, Eros e das maçãs douradas. Atalanta foi representada nua, com um corpo feminino e atlético, ajeitando sobre os cabelos a touca usada para exercícios. Em Ferrara 2865, novamente vê-se Atalanta e Hipômenes, cercados por outros personagens. Ela novamente parece estar mexendo na touca sobre os cabelos, em gesto similar ao de Bologna 300. Hipômenes parece estar calçando sandálias. Em Cleveland 66.114, a corrida foi reelaborada para um novo tema: Atalanta corre para fugir dos erotes que lhe perseguem e faz um gesto de medo com as mãos.

Em Louvre CA2259, Atalanta está sozinha. Ela está em um ambiente atlético, demarcado pela presença de uma *terma* ou *kampter*, pelo conjunto de estrígilo, esponja,

aríbalo, pelo uso de uma touca de exercícios e por segurar uma picareta, ferramenta usada para preparar o solo para a prática atlética.

Atalanta e Peleu foram representados em 5 vasos (Boston 03.820, Villa Giulia 48234, Greifswald 336, Ferrara 1340 e DeRidder.818). Os 4 primeiros são taças do Pintor de Aberdeen e o último é uma taça do Pintor de Jena. Em todos eles, os dois personagens estão em ambiente de palestra, o que é denotado pela presença de um *louthérion* (pia) ou pela manipulação de equipamentos atléticos (picareta em Ferrara 1340). A troca de olhares e os discretos toques entre Atalanta e Peleu dão a estas cenas uma conotação erótica, a qual acentuada em DeRidder.818, em cujo tondo a heroína foi pintada completamente nua e em posição de frontalidade.

O tema de Atalanta e Meléagro foi representado em 5 vasos (NAMA 15113, Würzburg 522, Viena 158, Ontario 919.5.35 e Ruvo 1418). Trata-se de cenas nas quais Atalanta e Meléagro estão juntos antes da caçada (ausência dos prêmios da caçada), cercados por companheiros. Como nos vasos de Atalanta e Peleu, aqui também a troca de olhares têm uma conotação erótica e, em Würzburg 522, NAMA 15113 e Viena 158, isso é reforçado pelo toque.

Ou seja, com exceção do tema da caçada, todas as demais cenas giram em torno da preocupação com o mundo de Eros. Em especial, os pintores examinaram as relações de Atalanta com as figuras masculinas de Hipômenes, Peleu e Meléagro, retratados como seus pretendentes.

O exame das vestimentas demonstra uma feminilização da heroína Atalanta. O perizoma aparece em apenas 6 dos 16 vasos deste período (Louvre CA2259, Boston 03.820, Villa Giulia 48234, Ferrara 1340 e, provavelmente, Greifswald 336 e Ferrara 2865, se não estivessem danificados). Nos outros 10 vasos, em 9 deles Atalanta está de túnica longa (*chitón*, em Cleveland 66.114) ou curta (*chitoniskos*) e em DeRidder.818 ela está completamente nua. Tanto em Cleveland 66.114 quanto nos vasos do Pintor de Meléagro (NAMA 15113, Würzburg 522, Viena 158, Ontario 919.5.35 e Ruvo 1418) ela está ricamente ataviada, inclusive com brincos, pulseiras e colares. Todos estes adornos reforçam a sua feminilidade.

Por conseguinte, constata-se uma mudança de foco em relação ao período arcaico, no qual a iconografia de Atalanta possui um tom marcadamente viril. Os temas da caçada e da competição atlética perderam espaço e foram substituídos pela temática erótica. Em sintonia com este novo tom, a figura de Atalanta teve sua condição feminina reforçada pelas vestimentas e pelos adornos apostos a ela.

3.4 As *pathosformeln* clássicas de Atalanta

Durante o período clássico, as *pathosformeln* de Atalanta são variadas e estão diretamente conectadas ao tema representado.

Nas cenas de caça, ela está na *pathosformel* do arqueiro em pé. Como visto no capítulo 2, esta postura é ativa e agressiva e possuía uma conotação positiva, em oposição ao arqueiro agachado, visto de forma negativa por sua postura resguardada.

Nas cenas de corrida, há uma bipartição. Em Bologna 300 e Ferrara 2865, a *pathosformel* é a de ajeitar o toucado no cabelo, com os braços erguidos, de forma similar às cenas de adorno feminino e de banho. Em Cleveland 66.114, a *pathosformel* é de fuga, pois Atalanta corre olhando para trás e com dos braços estendidos em direção ao seu perseguidor, num gesto de súplica. Essa postura é passiva e típica das cenas de perseguição (vide MCNIVEN, 2000).

Nas representações dos temas de Atalanta e Peleu e Atalanta e Meléagro, a *pathosformel* de Atalanta é, em geral, de ouvinte. Ela está sentada (Peleu: Boston 03.820, Villa Giulia 48234, Greifswald 336; Meléagro: NAMA 15113, Würzburg 522, Viena 158 e Ruvo 1418) ou em pé (Peleu: Ferrara 1340; Meléagro: Ontario 919.5.35) e olha para cima, em direção a Peleu ou Meléagro, o qual está falando, algumas vezes fazendo um gesto retórico com uma das mãos (Peleu: Boston 03.820 e Ferrara 1340; Meléagro: NAMA 15113). É uma postura passiva.

A situação é diferente em DeRidder.818, no qual Atalanta está numa *pathosformel* compósita. Sua postura de gesto de mexer nos cabelos com uma das mãos é evocativa das cenas de banho e, ao mesmo tempo, o braço direito flexionado e erguido na altura da cabeça, com essa voltada para cima e o olhar perdido é igual à das mênades em transe dionisíaco (como, por exemplo, em Ashmolean 1912.1165). Trata-se de uma postura ativa.

Em conjunto, há uma modificação nas *pathosformeln* de Atalanta em direção a uma maior passividade. Essa tendência já estava presente no final do período arcaico e se acentuou grandemente durante o clássico. Mesmo nas cenas que se referem ao mito da corrida pré-nupcial, ela não foi retratada correndo, mas sim ajeitando os cabelos antes da disputa começar. Em Cleveland 66.114, ela corre, mas está fugindo, com medo de Eros, enquanto no mito é ela que persegue os seus pretendentes, a fim de matá-los. As cenas com Meléagro constituem uma novidade e não estão voltadas para a caça. Seu foco é a conquista amorosa. De igual modo, o tema de Atalanta e Peleu trocou o ambiente da competição de luta pelo da palestra e a mudança de ambiente trouxe consigo uma de significado: o atlético foi substituído

pelo erótico. Nestas cenas com Peleu e com Meléagro, Atalanta está passiva, a ouvir o que eles têm a dizer.

Portanto, houve uma transição que levou ao abandono das *pathosformeln* arcaicas, de caça e de luta, e as substituiu por posturas mais passivas e mais conexas à representação do feminino: ouvir, fugir e se adornar.

3.5 O corpo clássico de Atalanta

Como visto no item 3.1, a representação corporal feminina evoluiu bastante durante o período clássico. Em traços gerais, a anatomia feminina foi pintada com os seguintes traços: ombros estreitos, pernas e braços finos, glúteos e seios arredondados, cintura delgada. No clássico inicial, o torso ainda poderia aparecer um pouco largo. No clássico tardio, as figuras tornaram-se mais arredondadas e gordinhas. Em relação aos músculos, o padrão é ausência de delineamento interno no corpo feminino.

A análise dos vasos clássicos que trazem a iconografia da heroína Atalanta revela que eles podem ser classificados em relação à representação corporal em 4 categorias. São elas:

- 1) Feminina: com traços correspondentes ao gênero feminino;
- 2) Atlética: com traços da anatomia das atletas femininas;
- 3) Incerta: quando não é possível perceber a intencionalidade na representação de traços viris na figura feminina;
- 4) Virilizada: com traços anatômicos correspondentes ao gênero masculino.

Quadro 4: Representação corporal de Atalanta na pintura de vasos ática clássica

Feminina	Atlética	Incerta	Virilizada
Basel KA404	Louvre CA2259	Greifswald 336	Bologna 300
Hermitage B4528	Ferrara 2865		Boston 03.820
Cleveland 66.114			Villa Giulia 48324
DeRidder.818			Ferrara 1340
NAMA 15113			
Würzburg 522			
Viena 158			
Ontario 919.5.35			
Ruvo 1418			

A maior parte dos exemplares (9 de 16 vasos) traz Atalanta representada dentro das características corporais do gênero feminino. Seu corpo é esbelto e arredondado e ela veste roupas ricamente adornadas, bem como adereços (colar, pulseiras, brincos, diademas). A exceção é DeRidder.818, no qual ela está completamente nua. Nesse vaso, as características femininas de seu corpo estão bem visíveis.

Em 2 vasos (Louvre CA2259 e Ferrara 2865), Atalanta foi representada com um corpo feminino atlético. Em Louvre CA2259, o pintor fez Atalanta com ombros estreitos, braços fortes, cintura fina, quadris estreitos e pernas fortes. Os seios são bem redondos e foram representados corretamente na posição frontal. Em Ferrara 2865, apesar da fragmentação do vaso, são visíveis os braços fortes e o torso largo.

Em Greifswald 336, não é possível ter certeza, pois o fragmento sobrevivente tem apenas a cabeça de Atalanta. A semelhança dessa cabeça com aquelas representadas em Boston 03.820 e Villa Giulia 48234 indica que poderia haver uma similaridade corporal, pertinente às obras do Pintor de Aberdeen. No entanto, como não se pode visualizar a pintura, este exemplar fica registrado como incerto.

Em 4 exemplares (Bologna 300, Boston 03.820, Villa Giulia 48324 e Ferrara 1340), a heroína Atalanta foi representada com um corpo que combina elementos anatômicos viris e femininos. Em Bologna 300, os ombros são mais estreitos e as pernas são finas, mas os braços são fortes e os quadris são bem estreitos. Os seios também são pequenos. Aqui, o corpo de Atalanta é diferente do de Hipômenes, cuja musculatura está bem marcada. Mesmo assim, a heroína apresenta traços anatômicos viris. Em Boston 03.820 e Villa Giulia 48234, suas coxas são muito grossas, seus bíceps são fortes, o torso é largo, a musculatura abdominal foi levemente delineada e os seios são pequenos. Inclusive, suas coxas e seu torso parecem muito maiores do que os de Peleu, seu companheiro de cena.

O caso mais singular é o de Ferrara 1340. Nesse vaso, Atalanta combina elementos viris e femininos de modo excepcional: suas coxas são muito grossas, o torso é largo, os bíceps são fortes, mas os seios são grandes e empinados e há pelos espalhados por seu peito, especialmente na área entre os seios. Peleu, que divide a cena, possui menos pelos do que Atalanta, apenas na linha entre os músculos peitorais. A presença destes pelos torna-se importante diante da raridade da representação de pelos corporais nas figuras masculinas na pintura de vasos (DOVER, 1989, p. 71; LEE, 2015, p. 78; YOUNGER, 2005, p. 75). Eles tornam Atalanta mais viril do que Peleu e, simultaneamente, sua condição feminina é marcada com grandes e empinados seios.

Em Ferrara 1340, Atalanta foi representada como uma lutadora, preparando o solo para a competição com uma picareta. Essa é uma atividade tipicamente masculina, o que pode explicar a peculiar pictórica deste exemplar. Para pintar uma mulher lutadora, o pintor refletiu a virilidade desta prática em seu corpo por meio da aposição dos pelos. Isso coloca a pintura ora discutida em consonância com a noção grega de que o corpo reproduz a natureza interior do indivíduo.

O exame cronológico revela que os vasos com representação que conjuga elementos anatômicos viris e femininos e os com corpo atlético são mais antigos, pertencendo ao período entre 475–425 A. E. C. Os exemplares com o corpo feminino são mais recentes e foram produzidos a partir do final do século V e durante o século IV A. E. C. Logo, observa-se a confirmação da tendência observada nos vasos do final do período arcaico, de um caminho em direção à uma feminilização de Atalanta.

3.6 A iconologia clássica de Atalanta

O estudo iconológico comprova uma mudança semântica em relação à figura de Atalanta. No período arcaico, ela era representada como uma heroína envolvida em atividades masculinas, como a caça e a luta. Suas *pathosformeln* eram agressivas e ativas e o seu corpo era pintado predominantemente com características anatômicas viris. Ao final do período, alguns dos exemplares já sinalizam um movimento em direção à feminilização, como a hídria de Tessin. Mesmo assim, o conteúdo das cenas ainda é praticamente um decalque do mito, em referência direta aos episódios da Caçada do Javali Calidônio e da competição de luta nos jogos funerários do Rei Pélias.

Ao longo do período clássico (séculos V e IV A. E. C.), quatro tendências surgiram: 1) o abandono dos temas com atividades mais agressivas; 2) a passagem de *pathosformeln* ativas a *pathosformeln* passivas; 3) a acentuação do caráter erótico das cenas; e 4) a diferenciação na representação corporal, vinculada à divisão entre os gêneros, com a progressiva feminilização de Atalanta.

No período clássico, Atalanta ainda aparece no espaço masculino da palestra e do ginásio em algumas das cenas. Contudo, suas *pathosformeln* tornaram-se passivas (ouvinte, adornando-se, em fuga). Seu corpo passou a ser predominante feminino. Os exemplares com características viris são resquícios do período arcaico e se restringem às cenas de tema

atlético, principalmente a convivência com Peleu, mas também a corrida pré-nupcial (Bologna 300).

Mais do que isso, as cenas de Atalanta no período clássico têm o conteúdo que se examina a fundo as questões relacionadas a Eros. Se na literatura e na mitologia essa heroína pretendia fugir do casamento e só contrai núpcias após ser derrotada com o uso de um ardil por seu pretendente, na iconologia clássica os pintores tecem especulações não só sobre a corrida pré-nupcial, mas sobre o teor de suas relações com Peleu e Meléagro. No período arcaico, ambos são apenas seus companheiros de empreitadas heroicas. Na iconologia clássica, são seus pretendentes e possíveis amantes. O tom da iconologia clássica é dado lindamente pelo lécito Cleveland 66.114, que representa Atalanta sendo perseguida por três erotes e fugindo, com medo.

No tocante à Meléagro, Pseudo-Apolodoro conta que ele só teria admitido Atalanta na caçada porque desejava ter relações sexuais com ela:

Tendo eles se reunido, Eneu os entreteve durante nove dias; no décimo, Cefeu, Anceu e alguns outros, julgaram indigno sair para caçar a fera com uma mulher, mas Meléagro, querendo ter filhos com Atalanta embora tivesse como esposa Cleópatra, filha de Idas e Marpessa, compeliu-os a sair para caçar a fera com ela. (PSEUDO-APOLODORO, Biblioteca, 1.8.3)

Embora o texto de Pseudo-Apolodoro seja do século II E. C., parece que os pintores de vasos do período clássico já tinham conhecimento dessa nuance do mito da Caçada do Javali Calidônio. Nos vasos clássicos, a caçada em si mesma é praticamente deixada de lado e esse interesse erótico é sinalizado pela troca de olhares entre Atalanta e Meléagro e, em alguns exemplares, pelo toque entre eles.

Em relação a Peleu, o tema arcaico da competição de luta foi substituído pelo ambiente da palestra e do ginásio. Peleu quase sempre está em um nível mais alto do que Atalanta, o que lhe predomina na cena. A troca de olhares e o toque leve dão o tom erótico às cenas. Essa tendência culmina no vaso DeRidder.818, no qual os papéis se invertem: Atalanta está em pé e Peleu sentado e ela que toma a iniciativa do contato amoroso, tocando na perna dele. Aqui o elemento erótico da relação entre Atalanta encontrou a sua expressão máxima.

Para além de um possível poema perdido que tenha tratado desse envolvimento amoroso, é razoável buscar as raízes desse motivo iconográfico dentro do universo pictórico ateniense e de suas convenções. Seguindo esse raciocínio, evidencia-se que tanto a caçada

quanto o ginásio eram considerados cenários ideais para a conquista amorosa no imaginário ateniense.

Sobre a conexão entre caça, atletismo e erotismo, afirma Alain Schnapp:

A imagética [...] nos mostra homens jovens no ginásio, na caçada, envolvidos em vários jogos nos quais o erótico tem um grande papel. O mundo do jovem, o mundo efébio, cria um lugar para o exercício do corpo, para o atletismo, mas também para a sedução, para os avanços, para um erotismo complexo e diversificado. (SCHNAPP, 1989, p. 71)

Essa ligação pode ser observada na poesia de Teógnis de Mégara, no século VI A. E. C. Esse poeta relaciona ao mesmo tempo a perseguição amorosa com a caçada e a corrida:

Ó menino, até quando fugirás de mim? Persigo-te
Busco-te: que eu encontre na linha de chegada
o teu afeto! Mas com devasso coração presunçoso
tu me foges, teu caráter é de um cruel milhafre,
Espera! Dá-me teu favor! Não terás por muito mais
Os dons da Ciprogênia de coroa violácea
(Teógnis, *Theognidea*, v. 1299–1304, século VI A. E. C.)

Entre os séculos V e IV A. E. C., Platão torna ainda mais explícita a conotação erótica do espaço do ginásio e, especialmente, da competição de luta, no diálogo *O Banquete*. Isso aparece nas palavras de Alcebiades, sobre o modo pelo qual tentou manter relações carnavais com Sócrates:

[...] De outra feita,
convidei-o para medirmos força no ginásio, calculando alcançar
alguma vantagem por esse lado. Exercitamo-nos, durante muito
tempo, e lutamos bastantes vezes sem testemunhas. Como dizer?
Não adiantou coisíssima nenhuma. E, ao ver que por esse caminho eu
não avançava um passo, pensei em recorrer à violência para segurar
o homem e, já que havia começado, determinei não soltá-lo nem
desistir do intento, sem saber em que pé nos encontrávamos.
(Platão, *O Banquete*, 217c, sécs. V–IV A. E. C.)

Destarte, a cena do vaso De Ridder.818 foi criada dentro um imaginário cultural no qual as conotações eróticas da caça e do ginásio, as duas atividades nas quais Atalanta e Peleu são companheiros, estavam explícitas. Mesmo assim, a tradição iconográfica dos pintores atenienses segue uma convenção que prima pelo caráter implícito desse erotismo. De acordo com Alain Schnapp: “Então, aos poucos, um erotismo de aproximações e evasões foi estabelecido, uma arte que faz uso de significados mutáveis e de alusões ao invés da agressão

erótica, que segure o amor ao invés de representá-lo explicitamente” (SCHNAPP, 1989, p. 82).

Esse processo de mudança iconológica certamente está ligado às preocupações sociais da Atenas clássica, centradas na divisão e na diferença entre os gêneros masculino e feminino. Trata-se de um processo macro-histórico, iniciado ainda na Idade do Bronze, no qual as figuras femininas, antes proeminentes nos espaços de poder e, em especial, no sacerdócio, foram sendo relegadas a segundo plano e a balança passou a pender para o lado masculino. Na Grécia, desde o século VIII A. E. C. isso se traduz no conteúdo reiteradamente misógino dos textos, perpassando o trabalho de poetas, filósofos e historiadores. As mulheres passam a ser vistas como um “belo mal” (Hesíodo, *Teogonia*, v. 585), como dissimuladas e sexualmente vorazes.

Em Atenas, principalmente a partir do século V A. E. C., há uma grande discussão sobre os papéis sociais masculinos e femininos, que ficou registrada nos textos literários. Esses textos, cuja autoria é quase exclusivamente masculina, têm um forte caráter ideológico: ao invés de retratar a realidade social, eles falavam sobre como acham que as mulheres (aristocratas) deveriam se comportar. O conteúdo desses textos é androcêntrico e ginecofóbico e veicula uma ideologia de restrição do feminino ao ambiente doméstico. Tal conceito é expresso na sua formulação mais sintético no *Econômico*, de Xenofonte:

Já que ambas as tarefas, as do interior e as do exterior da casa, exigem trabalhos e zelo, desde o início, na minha opinião, o deus preparou-lhes a natureza, a da mulher para os trabalhos e cuidados do interior, a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior da casa.
(XENOFONTE, *Econômico*, VII, 22, tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado)

Isso é uma consequência direta da concepção binarista que permeia o pensamento grego e organiza o mundo por meio de opostos complementares (DETIENNE, 1988). No âmbito do gênero, esse binarismo resulta na construção supracitada e, de forma mais ampla, “a sociedade ateniense se caracterizava pela existência de uma representação binária construída a partir da oposição interno/feminino x externo/masculino” (LESSA, 2010, p. 45). A visão bipartida em relação aos gêneros na Atenas clássica associou masculino/ativo/bem/calor/honra/coragem e feminino/passivo/mal/frio/vergonha/covardia.

A complexidade presente no exame da figura de Atalanta decorre da dificuldade na percepção sobre o outro, sobre o feminino, em Atenas. Inclui as dimensões da caca, da prática

atlética, do culto de Ártemis, do dionisismo e do mundo de Eros e Afrodite. As representações da condição feminina estão em disputa na fronteira destes campos culturais.

Nesse contexto, Atalanta é uma figura que força e atravessa as fronteiras das condições de gênero do pensamento grego e ateniense. No período clássico, sua figura foi sendo domada aos poucos. Primeiro com o abandono dos temas que envolviam sua atuação direta em atividades entendidas como masculinas (caçada e luta) e a adoção de posturas mais passivas. Depois com a ênfase em sua relação com os personagens masculinos de seu mito e uma erotização das temáticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação, procurou-se analisar as relações entre o fenômeno cultural do heroísmo e a noção de gênero na Grécia antiga, tal como cristalizadas na iconografia e iconologia da heroína Atalanta nos vasos pintados produzidos em Atenas entre os séculos VI e IV A. E. C. A escolha de Atalanta se deveu ao fato de possibilitar explorar o âmbito feminino do heroísmo grego, normalmente pouco trabalhado, bem como das fronteiras entre as condições de gênero, em razão das peculiaridades de seu mito.

Desde o século XIX, o heroísmo grego era considerado um fenômeno masculino, em decorrência de um paradigma historiográfico tradicional estabelecido nesse período, que apregoava a reclusão doméstica e a invisibilidade das mulheres atenienses. Em consequência, as análises sobre a Grécia antiga voltam-se sempre para o lado masculino das problemáticas. Esse paradigma só começou a ser rompido em meados do século XX, com o maior envolvimento feminista dentro da Academia e o advento dos campos de História das Mulheres e de Estudos de Gênero. Atualmente, trabalhos que conjugam fontes literárias, arqueológicas, epigráficas e iconográficas já demonstraram a insustentabilidade desse paradigma tradicional e trouxeram a lume a condição feminina na Grécia antiga e o âmbito feminino do heroísmo grego.

Nesse contexto, o conceito de gênero como uma construção social e histórica dos papéis relacionados ao sexo é útil para pensar o material proveniente da Grécia antiga sob uma nova perspectiva e para colocar novas perguntas. Foi isso o que se procurou fazer com o *corpus* 42 vasos áticos nos quais aparecem a iconografia da heroína Atalanta.

De acordo com a mitologia a que hoje temos acesso, preservada em fontes literárias, Atalanta foi abandonada na floresta e encontrada e criada por caçadores. Tornou-se caçadora e atleta, atividades consideradas masculinas na Grécia antiga. Envolveu-se em diversas empreitadas junto aos demais heróis do período, sendo a única mulher entre eles. Caçou o Javali Calidônio, envolveu-se com os Argonautas, lutou com Peleu e o derrotou nos Jogos Funerários do Rei Pélias, desafiou seus pretendentes para corridas e matou os perdedores. Foi vencida por Melânio ou , que se utilizou de um ardil para obter a vitória: as maçãs douradas de Afrodite. Teve relações sexuais com seu marido dentro do templo de uma divindade e acabou metamorfoseada em leão.

Atalanta é uma heroína situada em posição fronteira quanto à construção social do gênero, o que deixou marcas em sua iconografia e iconologia. Os vasos áticos nos quais ela foi representada foram analisados com a conjugação do método iconológico de Panofsky com

um estudo de *pathosformel* e uma comparação sincrônica e diacrônica nos moldes da semiologia de Saussure, com especial atenção à questão da representação corporal.

Para isso, num primeiro momento, analisou-se os padrões de representação de corpo e gênero na pintura de vasos arcaica. Viu-se que, no período arcaico, o desenho da figura humana avançou grandemente, para o que contribuíram as influências orientais (egípcias e mesopotâmicas). A representação do masculino apresentou parâmetros constantes: ombros e peito largos, quadril estreito, cintura delgada, glúteos salientes, coxas e panturrilhas fortes, com delineamento interno da musculatura.

A figura feminina costumava ser representada vestida, de modo que a sua representação corporal surge primeiro como desvio e depois vai sendo elaborada de forma gradual. Na técnica de figuras negras ainda sem o uso de distinção por cores, o feminino distinguia-se por meio dos cabelos longos, do rosto imberbe e do uso de vestimentas. Após o surgimento da distinção bicolor, pelo uso da cor clara, sem o delineamento interno da musculatura, às vezes sem a representação dos seios. Até 525 A. E. C., tanto na técnica de figuras negras quanto na de figuras vermelhas, o feminino passou a ter quadris estreitos, torso triangular e seios sempre de perfil. A partir de 525 A. E. C., as formas tornaram-se mais esbeltas e curvilíneas, com quadris mais amplos e seios que passaram a seguir o posicionamento do corpo. Há também um corpo feminino atlético, que combinava o aspecto curvilíneo com ombros e peitorais mais largos, pernas grossas, braços fortes e, às vezes, delineamento interno de alguns músculos.

Esses padrões foram utilizados para o exame dos 26 vasos arcaicos de Atalanta. A iconografia dessa heroína nesse período está fortemente calcada em seu mito e trata dos episódios da Caçada do Javali Calidônio e da competição de luta com Peleu nos Jogos Funerários do Rei Pélias.

Nas cenas de caçada, Atalanta foi representada armada (lança ou arco) e participando de forma ativa do ataque ao javali. O uso do arco a aproxima da iconografia da deusa Ártemis, divindade muito ligada ao mito desta heroína. Às vezes Atalanta aparece de túnica curta, às vezes com vestimentas citas e às vezes com peles de animal sobrepostas às suas roupas. A túnica curta é comum às cenas de caçada porque proporciona mobilidade. As vestimentas citas e as peles de animal aproximam Atalanta da iconografia de mônades e de Amazonas, ambas figuras femininas que afrontam as normas sociais gregas. A pele de animal também é um elemento de conexão com o dionisismo e o furor guerreiro (*lýssa*).

Nas cenas da competição de luta, Atalanta aparece principalmente com o *perizoma* (calção de uso atlético) e às vezes de túnica curta. As cenas representam diferentes momentos

da luta, como o início (*systasis*) ou a aplicação de diferentes golpes, como o *meson echein*, o *trachelizein* e o *hedran strephein*. Nunca é sinalizado de forma direta quem seria o vencedor da disputa, embora isso possa ser inferido a partir da tradição iconográfica ática de colocar o vencedor do lado esquerdo da cena.

Nos vasos arcaicos, as *pathosformeln* de Atalanta são agressivas e ativas. Elas englobam ataques com a lança, o manejo do arco (normalmente em pé) e a diversos golpes da *pále* (competição de luta). Os vasos mais recentes deste período mostram uma transição da arqueira em pé para uma arqueira agachada e da posição de igualdade na luta (*systasis*) para a aplicação de golpes variados e um posicionamento no lado direito (perda da disputa). Há, portanto, uma tendência de evolução em direção à passividade.

Quanto à representação corporal, a maioria dos vasos arcaicos (16 de 26: Vaso François, Rhodes A1934, Salonica 546, Boston 34.212, Florence 3830, NAMA 1590, Munich 2241, Adolphseck 6, Bonn 46, Manchester 40085, Munich 1541, Ashmolean 1978.49, London 1925,12-17.1, Würzburg 395, Bologna 361 e Berlin F1837) apresenta a heroína Atalanta com um corpo virilizado. Isto é, o seu pertencimento ao gênero feminino é sinalizado principalmente com o uso da distinção bicolor de gêneros (cor clara) e da aposição de seios, mas combina muitos elementos do padrão masculino de representação corporal, tais como ombros e peitoral largos, quadril estreito, coxas muito grossas, pernas fortes, delineamento interno de musculatura.

Em 7 exemplares (Munich 8600, Agora P334, Vatican 306, Ashmolean G137.8, Syracuse 26822, Vaticano AST36, San Antonio 86.134.35) o enquadramento não é possível devido ou à danificação do exemplar, ou às vestimentas que cobrem o corpo, ou à representação demasiado esquemática. Em 2 exemplares (Blatter 673 e Tessin) ela foi representada com um corpo feminino atlético e em 1 deles em consonância com os padrões de representação feminina não-atlética (Manisa P60.599).

Em termos de iconologia, constata-se que a heroína foi representada visualmente de acordo com os elementos de seu mito, mesmo que estes colocassem uma personagem feminina em atividades socialmente consideradas masculinas. Iconograficamente, isso se traduziu para a linguagem visual como uma heroína de corpo virilizado, algo acorde com a noção grega de que a conformação corporal reflete a natureza interior do indivíduo. Iconologicamente, como uma heroína que demonstra a sua *arísteia* (excelência) em feitos de teor masculino, em termos de *andreía* (virtude), seu corpo exhibe as marcas desta condição que atravessa as fronteiras das codificações de gênero. Isso dominou o trabalho dos pintores de vasos arcaicos dedicados ao tema de Atalanta.

Porém, a figura de Atalanta na hídria de Psiax (Tessin, coleção privada), com um corpo atlético, mas um mínimo saiote esvoaçante e sensual, prenunciava a mudança que aconteceria durante o período clássico.

No período clássico, os padrões de representação de corpo e gênero na pintura de vasos sofreram algumas mudanças. Para o masculino, ombros mais estreitos, peito largo, quadril estreito, cintura delgada, coxas e pernas mais finas do que no período clássico, marcação da musculatura feita de forma mais leve e alcançando apenas as regiões peitoral e abdominal. Para o feminino, ombros estreitos, pernas e braços finos, glúteos e seios arredondados, cintura delgada. No clássico inicial, o torso feminino pode ser um pouco largo. No clássico tardio, as figuras femininas são mais arredondadas e gordinhas.

O exame dos 16 vasos clássicos de Atalanta revela, em primeiro lugar, uma mudança de temática. A caçada caiu de moda, pois aparece em apenas dois exemplares (Basel KA404 e Hermitage B4528). A competição de luta foi substituída pelos ambientes da palestra e do ginásio (Louvre CA2259) e pela convivência atlética com Peleu (Boston 03.820, Villa Giulia 48234, Greifswald 336, Ferrara 1340, DeRidder.818). Surgiram os temas de Atalanta e Meléagro antes da caçada (NAMA 15113, Würzburg 522, Viena 158., Ontario 919.5.35, Ruvo 1418) e da corrida pré-nupcial (Cleveland 66.114), inclusive com a presença de (Bologna 300 e Ferrara 2865).

As vestimentas apontam para uma feminilização de Atalanta. O *perizoma* perdeu destaque e é a túnica longa que aparece mais, acompanhada de adereços como brincos, pulseiras, colar e diadema. Há, assim, uma guinada em direção ao feminino afrodisíaco.

Em geral, as *pathosformeln* clássicas de Atalanta são passivas. Com exceção das cenas de caçada, nas quais ela está na postura da arqueira em pé, nas demais ela aparece como ouvinte, ou em fuga, ou em posturas ambíguas, que evocam cenas de adorno e de banho. Em DeRidder.818, a *pathosformel* de Atalanta é um misto de frontalidade afrodisíaca e êxtase menádico.

O corpo clássico de Atalanta também se modificou. Contrariado as representações arcaicas, as clássicas têm um predomínio do corpo feminino não-atlético (9 de 16 vasos: Basel KA404, Hermitage B4528, Cleveland 66.114, DeRidder.818, NAMA 15113, Würzburg 522, Viena 158, Ontario 919.5.35 e Ruvo 1418). Atalanta de corpo virilizado ainda apresenta alguma resistência e está vinculada às cenas de teor atlético (Bologna 300, Boston 03.820, Villa Giulia 48324 e Ferrara 1340).

Isso é especialmente intrigante em Ferrara 1340, no qual o corpo de Atalanta apresenta um conjunto formado por coxas muito grossas, torso largo, bíceps fortes, seios grandes e

empinados e pelos espalhados no peito. A representação de pelos no peito na pintura de vasos é rara mesmo para as figuras masculinas. Em consequência, a aposição de pelos em um corpo feminino constitui um fenômeno extremamente peculiar, que deve ser interpretado como a expressão pictórica da natureza heroica viril de Atalanta.

Iconologicamente, no período clássico os pintores de vasos se voltaram para especulações sobre a conexão de Atalanta com o mundo de Eros e Afrodite. Em contraste com as fontes literárias, que registram a resistência dessa heroína ao casamento, os documentos pictóricos examinam não só a corrida pré-nupcial, mas as relações de Atalanta com Peleu e Meléagro, seus companheiros nas empreitadas heroicas. Essa tendência culminou no vaso DeRidder.818, no qual Atalanta foi representada em nudez afrodisíaca e transe menádico no ato de convidar Peleu para o desfrute das dádivas da Afrodite Pandêmia⁵⁴.

Essa mudança iconológica da figura de Atalanta está atrelada às discussões sociais da Atenas clássica sobre a diferenciação entre os gêneros. Nesse período, ganhou força uma ideologia que preconizava a identificação do feminino com o espaço interno e as tarefas domésticas e do masculino com o mundo externo e a vida pública. Em consonância, a representação visual de Atalanta foi modificada, com o abandono dos temas que a envolviam diretamente em atividades viris, a adoção de *pathosformeln* mais passivas, a predominância do desenho de um corpo feminino não atlético, a aposição de elementos afrodisíacos, a ênfase na relação com personagens masculinos e a erotização das temáticas.

Portanto, constatou-se a existência de uma dicotomia entre uma Atalanta arcaica e uma Atalanta clássica na pintura de vasos ateniense. A Atalanta arcaica, ativa, agressiva, que caçava e lutava, dona de um corpo virilizado, semelhante ao de seus companheiros homens, deu lugar a uma Atalanta clássica, passiva, dona de um corpo feminino não atlético, ataviada e envolvida nas questões do mundo de Afrodite e Eros. A comparação diacrônica e sincrônica entre os vasos examinados permitiu perceber a ocorrência dessa mudança iconográfica e iconológica de uma figura heroica feminina como um processo semiológico, gradual e com ressurgências, em conexão com as discussões sociais sobre gênero e sobre o papel das mulheres na sociedade de Atenas. Como resultado, Atalanta foi domada aos poucos, pelo menos na pintura de vasos.

⁵⁴ No imaginário grego, Afrodite Pandêmia está associada ao desejo carnal, em oposição à Afrodite Urânia, deusa dos amores de teor espiritual.

REFERÊNCIAS

Fontes Primárias

APOLLODORUS. **Library**. Transl. Sir George James Frazer. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1921. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0021%3atext%3dLibrary>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

APOLLONIUS RHODIUS. **Argonautica**. Transl. George W. Mooney. London: Longmans, Green, 1912. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/ApolloniusRhodius1.html>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

ARISTOPHANES. **Clouds**. Trad. William James Hickie. London, 1853. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0241>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo, Hedra, 2010.

ARISTOTLE. **Politics**. Trad. H. Rackham. London: William Heinemann Ltd., 1944. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0058%3Abook%3D7%3Asection%3D1330a>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

ATHENAEUS. **The Deipnosophists**, Transl. Charles Burton Gulick. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1927. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2008.01.0405>>. Acesso em 15 jan. 2018.

CALLIMACHUS. **Homeric Hymn to Artemis**. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2008.01.0481%3ahymn%3d3>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

EURÍPEDES. **As Fenícias**. In: SOUSA JUNIOR, Waldir Moreira de. **As Fenícias de Eurípedes: estudo e tradução**, Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, 2015.

EURÍPEDES. **Hipólito**, Trad. Mário da Gama Khury, Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

HELLANICUS. In: JACOBY, Félix, **Die Fragmente der griechischen historiker**. Leiden, New York, Köln: Brill, 1995.

HESIOD. **The Shield, Catalogue of Women and other fragments**. Transl. Glenn W. Most, Harvard University Press, 2007.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses, Trad. Jaa Torrano, São Paulo, Iluminuras, 2011.

HIGINO. **Fábulas**. Madrid: Gredos, 2009.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

HOMERO. **Odisséia**, Trad. Carlos Alberto Nunes, São Paulo: Hedra, 2011.

ÍBICO. Fragmentos. In: WILKINSON, Claire Loïuse. **The Lyric of Ibycus: introduction, text and commentary**, London: DeGruyter, 2013.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. Leipzig: Teubner, 1903. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0159>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

PLINY THE ELDER. **The Natural History**, London: Taylor and Francis, 1855. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0137>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

PSEUDO-XENOFONTE, **A Constituição dos Atenienses**, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

PÍNDARO. XI Ode Pítica. Tradução Carlos Leonardo Antunes. In: ANTUNES, Carlos Leonardo. **Métrica e Rítmica nas Odes Píticas de Píndaro**. Tese de Doutorado, USP, 2012.

STRABO. **Geography**. London: George Bell & Sons, 1903. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0239>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

SUDA. Atalanta. Suda On Line. Trad. Peter Green. Disponível em: <<http://www.stoa.org/sol-entries/alpha/4309>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

TEÓCRITO. **Theocritus Bion et Moschus graece et latine accedunt virorum doctorum animadversiones scholia, indices et M. Aemilii Porti Lexicon doricum.** Vol. 2, Londres: 1829.

TEÓGNIS DE MÉGARA. *Teognidea*. In: BRUNHARA, Rafael de Carvalho Matielo. **Uma poética do simpósio: a performance da elegia grega arcaica na Teognidea**. Tese de Doutorado em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, 2017.

XENOFONTE. **Econômico**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XENOPHON. **On Hunting**. Trad. C. Marchant. London: William Heinemann, 1925. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0210%3atext%3dHunt>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

THUCYDIDES. **History of Peloponesian War**. Trad. Thomas Hobbes. London: 1843. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0247:book=2:chapter=100&highlight=atalanta>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

Fontes Secundárias

AKURGAL, Ekrem. **The art of Greece: Its origins in the Mediterranean and Near East**, New York: Corwn Publishers Inc., 1966.

ANDRADE, Marta Mega de. Política e Visibilidade: o Elogio das Mulheres em Contextos Funerários Atenienses (sécs. V–IV a. C.). **Mare Nostrum – Estudos sobre o Mediterrâneo Antigo**, nº 5, 2014, p. 1–17. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/leir/marenostrum/marenostrum-ano5-v5-art1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

ASHER-GREVE, Julia; SWEENEY, Deborah. On Nakedness, Nudity, and Gender in Egyptian and Mesopotamian Art. In: SCHROER, Silvia (ed.). **Images and Gender: Contributions to the hermeneutics od reading ancient art**, Fribourg and Göttingen: Academic Press Fribourg; Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 2006, p. 125–176.

AZEVEDO, Cristiane A. de. A *kléos* heróica como mecanismo de individuação do homem grego. **Hypnos**, nº 27, p. 327–335, São Paulo, 2011.

BAHRANI, Zainab. **Women of Babylon: gender and representation in Mesopotamia**, London and New York: Routledge, 2001.

BARBIERI, Gabriella. **Corpus Vasorum Antiquorum: Italia. Museo nazionale di Villa Giulia in Roma**. Fascicolo LXIV. Fascicolo IV, Volume 4. Roma: L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 1991. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9Xp-9Y7h7tIC&dq=villa+giulia+48239&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 10 nov. 2017.

BARRINGER, J. Atalanta as model: the hunter and the hunted. **Classical Antiquity**, vol. 15, nº 1, Apr. 1996, p. 48–76. Disponível em: <www.jstor.org/stable/25011031>. Acesso em: 01 jul. 2016.

BARRINGER, Judith. Skythian hunters on Attic vases. In: MARCONI, Clemente (ed.). **Greek vases: Images, contexts and controversies**, Leiden and Boston: Brill, 2004, p. 13–26.

BARRINGER, Judith. **The Hunt in Ancient Greece**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

BARTLETT, Elizabeth. **The Iconography of the Athenian Hero in Late Archaic Greek Vase-Painting**. D. Phil Dissertation, University of Virginia, 2015. Disponível em: <<http://libra.virginia.edu/catalog/libra-oa:8509>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BEAZLEY, John. Some inscriptions on vases: VIII, **American Journal of Archaeology**, vol. 64, nº 3, jul. 1960, p. 219–225.

BEAZLEY, John. **The development of Attic black-figure**, London: 1986.

BÉRARD, Claude (org.). **A City of Images**, Princeton: Princeton University Press, 1989.

BÉRARD, Claude. The order of women. In: BÉRARD, Claude (org.). **A City of Images**, Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 89–108.

BÉRARD, Claude; DURAND, Jean-Louis. Entering the imagery. In: BÉRARD, Claude. **A City of Images**, Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 23–38.

BERGER, John. **Ways of Seeing**, London: BBC e Penguin Books, 1972.

BERQUÓ, Thirzá A. Entre as heroínas e o silêncio: a condição feminina na Atenas clássica. **Livro de Destaques da Feira de Iniciação Científica da FEEVALE**. 2013, Novo Hamburgo: Feevale, 2013. p. 305–320.

BING, Gertrud. Prefácio à edição de 1932. In: WARBURG, A. **A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. xli–xlvi.

BLOK, Josine. Sexual Asymmetry: A Historiographical Essay. In: BLOK, Josine; MASON, Peter. **Sexual Asymmetry: Studies in Ancient Society**. Amsterdam: J. C. Gieben Publisher, 1987, p. 1–57.

BLOK, Josine. **The early Amazons: modern & ancient perspectives on a persistent myth**, Leiden, New York and Köln: Brill, 1995.

BOARDMAN, J. Atalanta. **Art Institute of Chicago Museum Studies**, vol. 10, 1983, p. 2–19. Disponível em: <www.jstor.org/stable/4104327>. Acesso em: 01 jul. 2016.

BOARDMAN, John. Atalante. **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. Vol. 2, Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1984.

BOARDMAN, John. **Athenian black figure vases**, London: Thames and Hudson, 1997a.

BOARDMAN, John. **Athenian red figure vases: the Archaic Period**, London: Thames and Hudson, 1997b.

BOARDMAN, John. **Athenian red figure vases: the Classical Period**, London: Thames and Hudson, 2001.

BOARDMAN, John. **Early Greek vase-painting: 11th – 6th centuries BC**, London: Thames and Hudson, 1998.

BOARDMAN, John. **Greek Art**, London: Thames and Hudson, 2016.

BOARDMAN, John. **Los gregos en ultramar: comercio y expansión colonial antes de la era clásica**, Madrid: Alianza Editorial, 1986,

BONFANTE, Larrisa. Nudity as costume in Classical Art. **American Journal of Archaeology**, vol. 93, n° 4, oct. 1989, p. 543–570. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/505328>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

BRON, C.; LISSARAGUE, F. Looking at the Vase. In: BÉRARD, Claude (org.). **A City of Images**. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 11–22.

BROWN, Joanna. **The Historiography of Ancient Athenian and Pre-Hellenic Women in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries**, PhD Thesis, University of Reading, 2011.

BROWN, Shelby. “Ways of Seeing’ women in Antiquity: an introduction to feminism in classical archaeology and ancient art history. In: LYONS, Claire L.; KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga. **Naked truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology**, London and New York: Routledge, 2004, p. 12–42.

BRUNER-TRAUT, Emma. Aspective. In: SCHÄFER, H. **Principles of Egyptian Art**, Oxford: Clarendon Press, 1974.

BURKERT, Walter. **The Orientalizing revolution**, Cambridge and London: Harvard University Press, 1992.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CALAME, Claude. **Eros na Grécia antiga**, São Paulo: Perspectiva, 2013.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. A Iconografia dos Vasos Gregos Antigos como Fonte Histórica. **História em Revista**, n° 6, Pelotas: UFPEL, 2000. Disponível em: <[http://www2.ufpel.edu.br/ich/ndh/hr/hr_06/historia em revista_06_fabio.html](http://www2.ufpel.edu.br/ich/ndh/hr/hr_06/historia_em_revista_06_fabio.html)>. Acesso em: 20 jul. 2014.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a. C.: fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia antiga. **História em Revista**, v. 10, 2004, *online*. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/view/11657>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

COHEN, Beth. The anatomy of Cassandra's rape: female nudity comes of age in Greek art. **Notes in the History of Art**, vol. 12, n° 2, winter 1993, p. 37–46.

COHEN, Beth. **The colors of clay: special techniques in Athenian vases**, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006.

CONKEY, Margaret; SPECTOR, Janet. Archaeology and the study of gender. In: **Advances in archaeological method and theory**, vol. 7. 1984.

COOK, R. M. **Greek Painted Pottery**, London and New York: Routledge, 2013.

CUCHET, Viollaine-Sebiote. Femme nue et femme torue. La nudité féminine dans l'Athènes Classique. **Lunes**, vol. 2, 1998, p. 76–84.

DASEN, Verónica. Childbirth and infancy in Greek and Roman Antiquity. In: RAWSON, Beryl (ed.). **A companion to families in the Greek and Roman worlds**, Chichester: Blackwell, 2011, p. 291–314.

DAVIS, Todd. **Archery in Archaic Greece**, PhD Thesis, Columbia University, 2013. Disponível em: <<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8QF912R>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

DETIENNE, Marcel. **Dionysos slain**, Baltimore and London: John Hopkins Univeristy Press, 1979.

DETIENNE, Marcel. **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DIAS, Carolina Kesser Barcelos. Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos: a atribuição e a análise iconográfica. **Revista Eletrônica Antiguidade Clássica**, n° 4, sem. II, 2009, p. 47–65. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4406036/mod_resource/content/1/DIAS%20-%20Abordagens metodologicas para o estudo de vasos gregos.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4406036/mod_resource/content/1/DIAS%20-%20Abordagens%20metodologicas%20para%20o%20estudo%20de%20vasos%20gregos.pdf)>. Disponível em: 10 ago. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madrid: Abada Editores, 2009.

DONALDSON, James. **Woman: her position and influence in ancient Greece and Rome, and among the early Christians**, London: Longmans, Green & Co. 1907.

DOVER, Kenneth. **Greek Homosexuality**, Cambridge: Harvard University Press, 1989.

DURAND, Jean-Louis; SCHNAPP, Alain. Sacrificial slaughter and initiatory hunt. In: BÉRARD, Claude. **A City of Images**, Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 53–70.

EAVERLY, Mary Ann. Building the body: the human image and the construction of gender in the Ancient Greek world, **Labrys: études féministes/estudos feministas**, n° 22, julho/dezembro, 2012. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys22/arqueo/mary%20ann.htm>>. Acesso em 15 jan. 2018.

ECO, Umberto. **Semiotics and the philosophy of language**, London: Indiana University Press, 1984.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**, São Paulo: Perspectiva, 2009.

FARNELL, L. R. **Greek Hero Cults and Ideas of Immortality**. London: Oxford University Press, 1921.

FINLEY, Moses. **El Mundo de Odiseo**. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1995.

FISCHER, Marina. **Headdresses as attributes of ancient Greek prostitutes**, 2008a. Disponível em: <https://www.academia.edu/12398543/Headdresses_as_Attributes_of_Ancient_Greek_Prostitutes?auto=download>. Acesso em: 10 abr. 2018.

FISCHER, Marina. **The prostitute and her headdress: the mitra sakkos and kekryphalos in Attic Red-figure Vase-painting ca. 500–450 BCE**, PhD Thesis, University of Calgary, 2008b. Disponível em: <https://www.academia.edu/12398563/The_Prostitute_and_Her_Headdress_the_Mitra_Sakkos_and_Kekryphalos_in_Attic_Red-figure_Vase-painting_ca._550-450_BCE>. Acesso em: 10 abr. 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade – vol II: o uso dos prazeres**, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade – vol. I: a vontade de saber**, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOXHALL, Lin. Pandora Unbound: a feminist critique of Foucault's *History of Sexuality*. In: CORNWALL, Andrea; NANCY Lindisfarne (ed.). **Dislocating masculinity: comparative ethnographies**, London: Routledge, 2003.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

GARDINER, E. Norman. Wrestling, **Journal of Hellenic Studies**, vol. 25, 1905, p. 14–31 e 263–293. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i225755>>. Acesso em: 24 set. 2017.

GERBER, Douglas. The female breast in Greek erotic literature, **Arethusa**, 11, 1978, p. 203–212.

GETTY. **Meleager Painter**, The J. Paul Getty Museum, 2018. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/artists/761/meleager-painter-greek-attic-active-420-380-bc/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

GIL, Isabel Capeloa. O que significa Estudos de Cultura? Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã. **Comunicação & cultura**, nº 6, 2008, p. 137–166. Disponível em: <<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/10423>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GIULIANI, Luca. **Image and myth: a history of pictorial narration in Greek art**, Chicago: University of Chicago Press, 2013.

GLAZEBROOK, Allison. Prostitutes, plonk, and play: female banqueters on a Red-figure Psykter from the Hermitage, **The Classical World**, vol. 105, nº 4, summer 2012, p. 497–524. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23264558?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 18 mai. 2017.

GOMBRICH, Ernest. A imagem visual: seu lugar na comunicação, In: WOODFIELD, Richard (org). **Gombrich Essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Porto Alegre: Bookman, 2012a, p. p. 41–64.

GOMBRICH, Ernest. A verdade e o estereótipo. In: WOODFIELD, Richard (org). **Gombrich Essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Porto Alegre: Bookman, 2012b, p. p. 89–112.

GOMME, A. W. The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries. **Classical Philology**, vol. 20, n° 1, Jan. 1925, p. 1–25. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/262574>>. Acesso em 03 abr. 2015.

GOULAKI-VOUITIRA, Alexandra. Pyrrhic dance and female pyrrhic dancers. **RiDIM/RCMI Newsletter**, vol. 21, n° 1, Spring 1996, p. 3–12. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41605006>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

GRZYBOWSKI, David. **Hierarchy, democracy, and differentiation: the significance of the bow in the transition from aristocracy to democracy in the literature of ancient Greece**, Master of Arts Dissertation, Case Western Reserve University, 2015. Disponível em: <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=case1428089261>. Acesso em: 10 abr. 2017.

GUIRAUD, Hélène. Représentations de femmes athlètes (Athènes, VI^e–V^e siècle avant J.-C.). **Clio. Histoire, femmes et sociétés**. N° 23, 2006, p. 2–8. Disponível em: <<http://www.clio.revues.org/1921>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

HARRIS, O.J.T; ROBB, J. **The Body in History: constructing a deep-time cultural history**. Disponível em: <http://www.academia.edu/12080996/The_Body_in_History_-_a_summary>. Acesso em: 20 out. 2017.

HAVELOCK, Christine. Mourners on Greek vases: remarks on the social history of women. In: BROUDE, Norma. **Feminism and Art History: questioning the litany**, New York: Routledge, 2018, p. 45–62.

HODGES, F. M. The ideal prepuce in ancient Greece and Rome: male genital aesthetics and their relation to lipodermos, circumcision, foreskin restoration, and the kynodesme, **Bulletin of the History of Medicine**, vol. 75, n° 3, Fall 2001, p. 375–405. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/4718>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

HUGHES, Bettany. **Helena de Tróia: deusa, princesa e prostituta**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

HURWITT, Jeffrey. The problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art, **American Journal of Archaeology**, vol. 111, n° 1, January 2007, p. 35–60.

IVANTCHIK, Askold. 'Scythian' archers on Archaic Attic vases: problems of interpretation, **Ancient Civilizations from Scythia to Siberia**, vo. 12, n° 3–4, December 2006, p. 197–271. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/233603838_'Scythian'_Archers_on_Archaic_Attic_Vases_Problems_of_Interpretation>. Acesso em: 10 abr. 2017.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JACKSON, Heather. A black-figure neck-amphora in Melbourne: the nudity of Cassandra, **Mediterranean Archaeology**, vol. 9–10, 1996/97, p. 53–75. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/24667883?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 10 abr. 2017.

JANOUCHOVÁ, Petra. The cult fo Bendis in Athens and Thrace, **Graeco-latina Brunensia**, vol. 18, n° 1, 2013, p. 95–106. Disponível em: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/127199/1_GraecoLatinaBrunensia_18-2013-1_8.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 de jul. 2018.

JESKE, Bettina; STEIN, Claudia. Eine frührotfigurige Hydria des Psiax, **Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern**, vol. 8, 1982, p. 5–20, *tafeln* 1–16. Disponível em: <https://www.e-periodica.ch/digbib/volumes?UID=has-001>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

KEARNS, Emily. **The Heroes of Attica**, London: University of London, 1989.

KEARNS. The Nature of Heroines. In: BLUNDELL, Sue; WILLIAMSON, Margaret. **The Sacred and the Feminine in Ancient Greece**, London and New York: Routledge, 1998, p. 74–86.

KEULS, Eva. **The reign of the phallus: sexual politics in Ancient Athens**, Berkeley: University of California Press, 1985.

KLEIN, Robert. **La forma y lo inteligible: escritos sobre el Rencimiento y el arte moderno**, Madrid: Taurus, 1980.

KYLE, Donald. Greek female Sport: rites, running, and racing. In: CHRISTENSEN, Paul; KYLE, Donald. **A companion to sport and spectacle in Greek and Roman antiquity**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014, p. 258–275.

LARSON, Jennifer. **Greek Heroine Cults**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**, Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

LEE, Mireille. **Body, dress, and identity in Ancient Greece**, Cambridge University Press, 2015.

LEHMANN, Clayton. Early Greek athletic trainers, **Journal fo Sport History**, vol. 36, nº 2, p. 187–204. Disponível em: <<http://library.la84.org/SportsLibrary/JSH/JSH2009/JSH3602/jsh3602e.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: Mélissa – do Gineceu à Agorá**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2010a.

LESSA, Fábio de Souza; ROCHA, Fábio Bianchini. Mulheres nas práticas esportivas gregas antigas. *Phoînix*, nº 13, Rio de Janeiro, 2001, p. 84–97.

LEWIS, S. **The Athenian Woman: An Iconographic Handbook**. London: Routledge, 2005.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English lexicon**. 1940. Disponível em: <<http://perseus.uchicago.edu/Reference/LSJ.html>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

LLOYD-JONES, Hugh. The Cologne Fragment of Alcaeus, **Greek, Roman and Byzantine Studies**, 1968, p. 125–139. Disponível em: <<https://grbs.library.duke.edu/article/view/10851/4257>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

LYONS, Claire L.; KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga. **Naked truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology**, London and New York: Routledge, 2004.

LYONS, D. **Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult**. Princeton: Princeton University Press, 1996.

MAHAFFY, John Pentland. **Social life in Greece from Homer to Menander**. London: Macmillan & Co. 1874.

MANNACK, Thomas. **The Late Mannerists in Athenian Vase-painting**, Oxford: Oxford University Press, 2001.

MARKOE, Glenn. The emergence of Orientalizing in Greek Art: some observations on the interchange between Greeks and Phoenicians in the Eighth and Seventh centuries B. C., **Bulletin of the American Schools of Oriental Research**, nº 301, feb. 1996, p. 47–67. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1357295?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 10 abr. 2017.

MARSHALL, Francisco. Édipo: Estratigrafias da Memória Heróica. **Letras Clássicas**, nº 6, 2002, p. 66–77. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/697>>. Acesso em: 23 set. 2015.

MARSHALL, Francisco. **Seminário de Iconografia e Iconologia**, PPGAV/UFRGS, Notas de aula. 2017.

MAYOR, Adrienne. **The Amazons: lives and legends of warrior women across the Ancient World**, New Haven: Princeton Univeristy Press, 2014.

MCNALLY, Sheila. The maenad in early Greek Art, **Arethusa**, vol. 11, 1978, p. 101–135.

MCNIVEN, Timothy. Fear and Gender in Greek Ar, In: RAUTMANN, Alisson (ed.). **Reading the body: representations and remains in the archaeological record**. Philadelphia: Univeristy of Pennsylvania Press, 2000, p. 124–131.

MERTENS, Joan. Attic white-ground. In: COHEN, Beth. **The colors of clay: special techniques in Athenian vases**, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006.

MILLER, Stephen. **Ancient Greek Athletics**. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

NAFISSI, Massimo. Sparta. In: RAFLAUB, Kurt. A.; WEES, Hans van (ed.). **A companion to Archaic Greece**, London: Blackwell, 2009, p. 117–137.

NAGY, Gregory. **The Best of the Achaeans – Concepts of Hero in Archaic Greek Poetry**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. Disponível em: <<http://www.press.jhu.edu/books/nagy/BofASMK/toc.html>> . Acesso em 25 mar. 2015.

NEILS, Jenifer. Beloved of the gods: Imag(in)ing heroes in Greek art. In: ALBERSMEIER, Sabine (org.). **Heroes: mortals and myths in Ancient Greece**. New Haven and London: Yale University Press, 2009, p. 108–119.

NEILS, Jenifer. Spartan girls and the Athenian gaze. In: JAMES, Sharon; DILLON, Sheila. **A companion to women in the ancient world**. Oxford: Willey-Blackwell, 2012, p. 153–166.

NIKOLOUTSOS, Konstatinos. Helen's semiotic body: ancient and modern representations. **Nuntius Antiquus**, v. 12, n° 1, 2016, p. 187–2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/10802/9549>. Acesso em: 10 abr. 2018.

NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power*, New York: Harper and Row, 1988.

NÓLIBOS, Paulina. ***Eros e Bía entre Helena e Cassandra: Gênero, Sexualidade e Matrimônio no Imaginário Clássico Ateniense***. Tese de Doutorado, UFRGS, 2006.

Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12515/000627203.pdf?...1>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

NUNES SILVA, Talita. ***As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no V século a.C.*** Dissertação de Mestrado, UFF, 2011. Disponível em:

<<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1507.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

OAKLEY, John. **The Greek Vase: Art of the Storyteller**. Los Angeles: Getty Publications, 2013.

OSBORNE, Robin. Men without clothes: heroic nakedness and Greek Art, **Gender and History**, vol. 9, n° 3, November 1997, p. 504–528. Disponível em:

<<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1468-0424.00037>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

OSBORNE, Robin. **Archaic and Classical Greek Art**. Oxford History of Art. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PARADISO, Annalise. Peleus and Acastus' Wife between Nicolaus of Damascus and Aelian, **Greek, Roman, and Byzantine studies**, n° 56, 2016, p. 334–342.

PATTEN, Annaliese. **(Ad)dressing the Other: the Amazon in Greek Art**, University Honors Thesis, Portland State University, 2013. Disponível em: <<https://pdxscholar.library.pdx.edu/honorsthesis/24/>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

PECK, William. The ordering of the figure. In: HARTWIG, Melinda. **A companion to Ancient Egyptian Art**, Oxford: Wiley Blackwell, 2015, p. 360–374.

PELOSO, Denise Milon del. As manifestações ideológicas da caça em Atenas nos Vº e IVº séculos a. C., **Phônix**, vol. 5, 1999, p. 121–137. Disponível em: <[http://phoenix.historia.ufrj.br/media/uploads/artigos/7 -
As manifestacoes ideologicas da caca - Denise Milon.pdf](http://phoenix.historia.ufrj.br/media/uploads/artigos/7_-_As_manifestacoes_ideologicas_da_caca_-_Denise_Milon.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2017.

PEREIRA, Daniela Filipa dos Santos. **O mito de Atalanta: das fontes clássicas à recepção na arte ocidental**, Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PLANEAUX, C. The date of Bendis' entry into Attica, **Classical Journal**, 2000, p. 1–29. Disponível em: <[https://www.academia.edu/14292693/The Date of Bendis Entry into Attica](https://www.academia.edu/14292693/The_Date_of_Bendis_Entry_into_Attica)>. Acesso em: 20 ago. 2018.

POLLOCK; Griselda; PARKER, Rozsika. **Old mistresses: women, art and ideology**. London: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2013.

POMEROY, Sarah B. **Godesses, Whores, Wives and Slaves**. New York: Schocken Books, 1995.

RAMAGE, Nancy. A Merrythought Cup from Sardis, **American Journal of Archaeology**, vol. 87, nº 4, Oct. 1983, p. 453–460. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/504103?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 10 abr. 2017.

REEDER, Ellen, **Pandora: women in classical Greece**, Baltimore and Princeton: Trustees of the Walters Art Gallery and Princeton University Press, 1995.

REESE, Anne; RICKERSON, Irini Vallera. **Ancient Greek Women Athletes**. Athens: Ideotheatron, 2000.

RIBEIRO, Antonio Sousa. Cultural Studies/Kulturwissenschaften/Estudos Culturais. The Globalisation of Cultural Theory. Disponível em: <www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/147/147.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

ROBERTSON, Martin. **El arte griego**, Madrid: Alianza Editorial, 1991.

ROBERTSON, Martin. **The art of vase-painting in Classical Athens**, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

ROBINS, Gay. Gender and Sexuality. In: HARTWIG, Melinda. **A companion to Ancient Egyptian Art**, Oxford: Wiley Blackwell, 2015, p. 120–140.

ROBSON, James. Beauty and sex appeal in Aristophanes, **EuGeSta: Journal on Gender Studies in Antiquity**, vol. 3, 2013, p. 43–66. Disponível em: <https://eugesta-revue.univ-lille3.fr/pdf/2013/Robson-3_2013.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2017.

ROUGIER-BLANC, Sylvie. Héroïsme au féminin chez Homère. **Clio: Histoire, Femmes et Sociétés**, nº 30, 2009. Disponível em: <<http://clio.revues.org/9355>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

SÁNCHEZ, Carmen. La invención del cuerpo escultural. El desnudo em la Grecia clásica. In: SÁNCHEZ, Carmen; ESCOBAR, Inmaculada, **Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua**, Madrid: Museo Arqueológico Regional, 2015, p. 87–102. Disponível em: <https://www.academia.edu/12799536/La_inveni%C3%B3n_del_cuerpo_escultural._El_desnudo_en_la_Grecia_cl%C3%A1sica>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SANEV, Goran. A new helmet form Macedonia, **Hellenistic Warfare**, vol. 1, 2011, p. 155–178. Disponível em: <https://www.academia.edu/3487780/A_NEW_HELMET_FROM_MACEDONIA>. Acesso em: 15 set. 2018.

SARIAN, Haiganuch. Arqueologia da Imagem: aspectos teóricos e metodológicos na iconografia de Héstia. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, nº 3, 1999, p. 69–84. Disponível em: <www.revistas.usp.br/revmaesupl/article/view/113460>. Acesso em: 10 ago. 2018.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**, São Paulo: Cultrix, 2006.

SCANLON, Thomas. **Eros and Greek Athletics**, Oxford: Oxford University Press, 2002.

SCHEFOLD, Karl. **Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SCHMITT, P.; SCHNAPP, Alain. Image et société en Grèce ancienne: les représentations de la chasse et du banquet, **Revue Archéologique**, nouvelle série, fasc. 1, 1982, p. 57–74.

SCHNAPP, Alain. Eros the Hunter. In: BÉRARD, Claude. **A City of Images**, Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 71–87.

SCOTT, Joan. Prefácio a *Gender and Politics of History*, **Cadernos Pagu**, Campinas: Unicamp, n° 3, 1994, p. 11–27.

SHAPIRO, H. A. Amazons, Thracians, and Scythians, **Greek, Roman and Byzantine Studies**, vo. 24, n° 2, 1983, p. 105–114. Disponível em: <<https://grbs.library.duke.edu/article/view/5901>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SHAPIRO, H. A. Old and New Heroes: Narrative, composition, and subject in Attic black-figure. **Classical Antiquity**, vol. 9, n° 1, Apr. 1990, p. 114–148. Disponível em: <www.jstor.org/stable/25010923>. Acesso em: 01 jul. 2016.

SHAPIRO, H. A. **Myth into Art: poet and painter in Classical Greece**, London and New York: Routledge, 2005.

SHAPIRO, A. Helen: Heroine of Cult, Heroine in Art. In: ALBERMEIER, Sabine (org.). **Heroes: Mortals and Myths in Ancient Greece**, Baltimore: Walters Art Museum, 2009, p. 49–56.

SNELL, Bruno. **The discovery fo the mind**, Cambridge: Harvard University Press, 1953.

SNODGRASS, Anthony. **Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga**. São Paulo: Odyseus Editora, 2004.

SOUZA, Camila Diogo de. **Estruturas e Artefatos: o culto heróico em sítios gregos da Idade do Ferro (séc. XI ao VIII a. C.)**. Vol. I. Dissertação de Mestrado, MAE-USP, 2005. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-09102006-170801/pt-br.php>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

SOUZA, Camila Diogo de; DIAS, Carolina Kesser Barcellos. The iconography of death: continuity and change in prothesis ritual through iconographical techniques, motifs, and

gestures depicted in Greek pottery, **Classica**, v. 31, nº 1, 2018, p. 61–87. Disponível em: <<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/619>>. Acesso em: 01 set. 2018.

SPEARS, Betty. A perspective of the history of women's sport in Ancient Greece. *Journal of Sport History*, vol. 11, nº 2, Summer 1984, p. 32-47. Disponível em: <<http://library.la84.org/SportsLibrary/JSH/JSH1984/JSH1102/jsh1102f.pdf>>.

SQUIRE, Michael. **The art of the body – Antiquity and its legacy**, London and New York: I. B. Tauris, 2011.

STAFFORD, Emma. Viewing and obscuring the female breast: glimpses of the ancient bra. In: CLELAND, Liza (et al.), **The clothed body in the Ancient World**, Barnsley: Oxbow Books, 2005, p. 96–110.

STEWART, Andrew. **Art, desire, and the body in Ancient Greece**. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

SUTTON, Robert. Nuptial Eros: the visual discourse of marriage in Classical Athens, **The Journal of the Walters Art Gallery**, vol. 55/56, 1997/1998, p. 27–48. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20169130?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SUTTON, Robert. Female bathers and the emergence of the female nude in Greek Art. In: KOSSO, Cynthia; SCOTT, Anne. **The nature and function of water, baths, bathing and hygiene from Antiquity through the Renaissance**, Leiden and New York: Brill, 2009, p. 61–86.

SWEET, Waldo. **Sport and Recreation in Ancient Greece: a sourcebook with translations**, New York: Oxford University Press, 1987.

TIVERIOS, Michalis. Cuerpos de dioses, héroes y atletas hasta el período helenístico. In: SÁNCHEZ, Carmen; ESCOBAR, Inmaculada, **Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua**, Madrid: Museo Arqueológico Regional, 2015, p. 105–118.

TODOROV, Tzvetan. Signo. **Dicionário Enciclopédico de Ciências da Linguagem**, São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 101–105.

TOSCANO, Margaret. The eyes have it: female desire on Attic Greek vases, **Arethusa**, vol. 46, nº 1, winter 2013, p. 1–40. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/496462/summary>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

TSINGARIDA, Athéna. **Anatomy and poses of the human figure in Attic art from the last quarte of the sixth to the first quarter of the fifth centuieres B. C.**, PhD Thesis, University of Oxford, 1997. Disponível em: <<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:f3d9cb4a-3f9d-49f4-947d-58127044691f>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

TUCKER, T. G. **Life in Ancient Athens**, London: Macmillan and co., 1916.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Teoria e crítica feminista nas artes visuais, **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, 2011.

URE, A. D. Krokotos and white heron, **Journal of Hellenic Studies**, vol. 75, 1955, p. 90–103. Disponível em : <<https://www.jstor.org/stable/i225829>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

USTINOVA, Yulia. **The supreme gods of the Bosphoran Kingdom: Celestial Aphrodite and the Most High God**, Leiden and New York: Brill, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente. In: FEHER, Michel. **Fragmentos para uma historia del cuerpo humano**, parte segunda, Madrid: Taurus, 1990, p. 19–47.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito y sociedad en la Grecia Antigua**. Madrid: Siglo XXI, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. Frontières du mythe. In: **Oeuvres Coffrets: religions, rationalités, politique I**, Paris: Éditions du Seuil, 2007, p. 813–824.

VILLING, Alexandra. **The iconography of Athena in Attic Vase-painting from 440–370 BC**, Master of Philosophy Thesis, University of Oxford, 1992. Disponível em: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/36/1/thesis.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

WALSTON, Charles. **Alcámenes and the establishment of the classical type in Greek art**, Cambridge: Cambridge University Press, 1926.

WARBURG, A. **A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WILLIAMS, Dyfri. The drawing of the human figure on Early Red-figure vases, **Studies on the History of Art**, vo. 32, 1991, p. 284–301. <<https://www.jstor.org/stable/i40097338>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

WIND, Edgar. Capítulo 2 – O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética. In: WIND, Edgar. **A Eloquência dos Símbolos**: estudos sobre Arte Humanista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 73–90.

XANTHOULIS, Nikos. The salpinx in Greek antiquity, **International Trumpet Guild Journal**, October 2006, p. 39–45. Disponível em: <http://www.academia.edu/1039305/Salpinx_The_Ancient_Greek_Trumpet>. Acesso em: 10 abr. 2018.

YOUNGER, John. **Sex in the Ancient World from A to Z**. London and New York> Routledge, 2005.

APÊNDICE A: TABELAS SOBRE A ICONOGRAFIA DE ATALANTA NOS VASOS ÁTICOS

Tabela A.1: Vasos áticos com o termo “Atalante” no campo Decoração (*decoration termword*) – *Beazley Archive Pottery Database*

Número Beazley	Localização e Número de Inventário	Datação
1281	National Archaeological Museum of Athens 1590 (antes 15147 ou 15466)	600 – 500
4820	Munich Antikensammlungen 1541 (antes J584)	550 – 500
4821	Syracuse, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 26822	525 – 475
4822	British Museum 1925.12-17.10	525 – 475
7876	Hermitage Museum B4528	400 – 300
7900	Oxford, Ashmolean Museum 1978.49	500 – 500
7975	Munich Antikensammlungen 2241 (antes J886)	575 – 525
7985	Adolphseck, Schloss Fasanerie: 6	575 – 525
8252	Tessin, coleção privada	525 – 475
8296	Museo Archeologico Nazionale di Firenze 1797 (antes 3830)	550 – 500
8420	Manisa Archaeological Museum P60.599 (antes P60.599.3116, 2137)	575 – 525
9773	Akademisches Kunstmuseum Bonn 46	575 – 525
13361	Martin von Wagner Museum, Wurzburg Universitat, 395	525 – 475
15289	British Museum 1925.12-17.1	525 – 475
19546	San Antonio Art Museum, Texas, EUA, 86.134.35	575 – 525
24003	Archaeological Museum of Salonica 546	575 – 525
30493	Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, 48239	450 – 400
43929	Martin von Wagner Museum, Wurzburg Universitat, L395	525 – 475
200549	Museo Civico Archeologico di Bologna 361	525 – 475
209846	Musée du Louvre CA2259	475 – 425
211172	Greifswald, Ernst-Mortiz-Arndt Universitat 336	475 – 425
211173	Boston Museum of Fine Arts 03.820	475 – 425
211174	Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, 48234	475 – 425
211175	Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, Spina,	475 – 425

1340 (antes T991)		
213507	Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, Spina	475 – 425
2865 (antes T404)		
214373	Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig KA404 (antes Luzern, Market, Ars Antiqua; Switzerland, coleção privada)	475 – 425
215259	Museu Civico Archeologico di Bologna 300	450 – 400
217511	National Archaeological Museum of Athens (sem numeração)	425 – 375
217917	Kunsthistorisches Museum of Vienna 158	400 – 300
217931	Martin von Wagner Museum Wurzburg Universitat 522 (antes H4643, ou L522)	400 – 300
217957	National Archaeological Museum of Athens 15113	400 – 300
217958	Royal Ontario Museum, Toronto, 919.5.35	400 – 300
217967	Museo Jatta, Ruvo, 1418 (antes 36853)	400 – 300
230979	Cabinet des Médailles, BnF, Paris 818	400 – 300
275976	Cleveland Art Museum 66.114	500 – 450
300000	Museo Archeologico Nazionale di Firenze 4209	600 – 550
300278	Museum of the Ancient Agora of Athens P334	600 – 550
300807	Boston Museum of Fine Arts 34.212	575 – 525
300848	University of Manchester 40085 (antes IIIH5)	575 – 525
305527	Berlin Antikensammlung F1837	525 – 475
350335	R. Blatter, Bollingen, 673	600 – 550
9022408	Archaeological Museum of Rhodes A1934 (antes 15460)	sem datação
9025161	Museo Gregoriano Etrusco, Vaticano, AST36 (antes 34986)	sem datação
9029719	Ashmolean Museum of Oxford G137.8	sem datação

Tabela A.2: Vasos áticos com a iconografia da heroína Atalanta

Número Beazley	Localização e Número de Inventário	Datação
1281	National Archaeological Museum of Athens 1590 (antes 15147 ou 15466)	600 – 500
4515	Munich Antikensammlungen 8600	600 – 500
4820	Munich Antikensammlungen 1541 (antes J584)	550 – 500
4821	Syracuse, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 26822	525 – 475
4822	British Museum 1925.12-17.10	525 – 475
7876	Hermitage Museum B4528	400 – 300
7900	Oxford, Ashmolean Museum 1978.49	500 – 500
7975	Munich Antikensammlungen 2241 (antes J886)	575 – 525
7985	Adolphseck, Schloss Fasenerie: 6	575 – 525
8252	Tessin, coleção privada	525 – 475
8296	Museo Archeologico Nazionale di Firenze 1797 (antes 3830)	550 – 500
8420	Manisa Archaeological Museum P60.599 (antes P60.599.3116, 2137)	575 – 525
8866	Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano: 306 (antes 16594)	sem datação
9773	Akademisches Kunstmuseum Bonn 46	575 – 525
13361	Martin von Wagner Museum, Wurzburg Universitat, 395	525 – 475
19546	San Antonio Art Museum, Texas, EUA, 86.134.35	575 – 525
24003	Archaeological Museum of Salonica 546	575 – 525
200549	Museo Civico Archeologico di Bologna 361	525 – 475
209846	Musée du Louvre CA2259	475 – 425
211172	Greifswald, Ernst-Mortiz-Arndt Universitat 336	475 – 425
211173	Boston Museum of Fine Arts 03.820	475 – 425
211174	Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, 48234	475 – 425
211175	Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, Spina, 1340 (antes T991)	475 – 425
213507	Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, Spina 2865 (antes T404)	475 – 425
214373	Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig	475 – 425

	KA404 (antes Luzern, Market, Ars Antiqua; Switzerland, coleção privada)	
215259	Museu Civico Archeologico di Bologna 300	450 – 400
217511	National Archaeological Museum of Athens (sem numeração)	425 – 375
217917	Kunsthistorisches Museum of Vienna 158	400 – 300
217931	Martin von Wagner Museum Wurzburg Universitat 522 (antes H4643, ou L522)	400 – 300
217957	National Archaeological Museum of Athens 15113	400 – 300
217958	Royal Ontario Museum, Toronto, 919.5.35	400 – 300
217967	Museo Jatta, Ruvo, 1418 (antes 36853)	400 – 300
230979	Cabinet des Médailles, BnF, Paris 818	400 – 300
275976	Cleveland Art Museum 66.114	500 – 450
300000	Museo Archeologico Nazionale di Firenze 4209	600 – 550
300278	Museum of the Ancient Agora of Athens P334	600 – 550
300807	Boston Museum of Fine Arts 34.212	575 – 525
300848	University of Manchester 40085 (antes IIIH5)	575 – 525
305527	Berlin Antikensammlung F1837	525 – 475
350335	R. Blatter, Bollingen, 673	600 – 550
9022408	Archaeological Museum of Rhodes A1934 (antes 15460)	sem datação
9025161	Museo Gregoriano Etrusco, Vaticano, AST36 (antes 34986)	sem datação
9029719	Ashmolean Museum of Oxford G137.8	sem datação

APÊNDICE B: TEXTOS TRADUZIDOS SOBRE ATALANTA

B.1 Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 3.9.2

Ίασου δὲ καὶ Κλυμένης τῆς Μινύου Ἀταλάντη ἐγένετο. ταύτης ὁ πατὴρ ἀρρένων παίδων ἐπιθυμῶν ἐξέθηκεν αὐτήν, ἄρκτος δὲ φοιτῶσα πολλάκις θηλὴν ἐδίδου, μέχρις οὗ εὐρόντες κυνηγοὶ παρ' ἑαυτοῖς ἀνέτρεφον. τελεία δὲ Ἀταλάντη γενομένη παρθένον ἑαυτὴν ἐφύλαττε, καὶ θηρεύουσα ἐν ἐρημίᾳ καθωπλισμένη διετέλει. βιάζεσθαι δὲ αὐτὴν ἐπιχειροῦντες Κένταυροι Ῥοϊκός τε καὶ Ὑλαῖος κατατοξευθέντες ὑπ' αὐτῆς ἀπέθανον. παρεγένετο δὲ μετὰ τῶν ἀριστέων καὶ ἐπὶ τὸν Καλυδόνιον κάπρον, καὶ ἐν τῷ ἐπὶ Πελία τεθέντι ἀγῶνι ἐπάλαισε Πηλεΐ καὶ ἐνίκησεν. ἀνευροῦσα δὲ ὕστερον τοὺς γονέας, ὡς ὁ πατὴρ γαμεῖν αὐτὴν ἔπειθεν ἀπιούσα εἰς σταδιαῖον τόπον καὶ πήξασα μέσον σκόλοπα τρίτηχυν, ἐντεῦθεν τῶν μνηστευομένων τοὺς δρόμους προῖεῖσα ἐτρόχαζε καθωπλισμένη: καὶ καταληφθέντι μὲν αὐτοῦ θάνατος ὠφείλετο, μὴ καταληφθέντι δὲ γάμος. ἤδη δὲ πολλῶν ἀπολομένων Μελανίων αὐτῆς ἐρασθεῖς ἦκεν ἐπὶ τὸν δρόμον, χρύσεια μῆλα κομίζων παρ' Ἀφροδίτης, καὶ διωκόμενος ταῦτα ἔρριπτεν. ἡ δὲ ἀναιρουμένη τὰ ριπτόμενα τὸν δρόμον ἐνίκηθη. ἔγημεν οὖν αὐτὴν Μελανίων. καὶ ποτε λέγεται θηρεύοντας αὐτοὺς εἰσελθεῖν εἰς τὸ τέμενος Διός, κάκεῖ συνουσιάζοντας εἰς λέοντας ἀλλαγῆναι. Ἡσίοδος δὲ καὶ τινες ἕτεροι τὴν Ἀταλάντην οὐκ Ἰάσου ἀλλὰ Σχοινέως εἶπον, Εὐριπίδης δὲ Μαινάλου, καὶ τὸν γήμαντα αὐτὴν οὐ Μελανίωνα ἀλλὰ Ἰπομένην. ἐγέννησε δὲ ἐκ Μελανίονος Ἀταλάντη ἢ Ἄρεος Παρθενοπαῖον, ὃς ἐπὶ Θήβας ἐστρατεύσατο.

Atalanta nasceu de Íaso e de Clímene, filha de Míniás. O pai dela a expôs, porque desejava filhos do sexo masculino. Mas uma urso a visitava frequentemente e dava-lhe de mamar, até que caçadores a encontraram e a criaram entre eles. Adulta, Atalanta preservava a sua própria virgindade e continuava em armas, caçando nos ermos. Os centauros Reco e Hileu, quando tentaram violentá-la, morreram atingidos por flechas dela. Esteve ao lado dos excelentes contra o Javali Calidônio e nos jogos instituídos em honra a Pélias lutou com Peleu e venceu. Finalmente encontrou os seus progenitores e, quando o pai tentou persuadi-la a se casar, ela partiu para um local amplo como um estádio e afixou no meio [do percurso] um marco com três cúbitos de altura. Então, os pretendentes iam à frente nas corridas e ela corria mais rápido, armada. Se ele era capturado, seu prêmio era morte, se não fosse capturado, o casamento. Depois que muitos já tinham morrido, Melânio, apaixonado por ela, chegou para a corrida, trazendo consigo maçãs douradas dadas por Afrodite. Durante a perseguição, ele as jogava. E, uma vez que [Atalanta] se punha a pegá-las, foi vencida na corrida. Então Melânio casou-se com ela. E conta-se que um dia, enquanto eles estavam caçando, entraram no santuário de Zeus e ali tendo relações sexuais, foram transformados em leões. Hesíodo e alguns outros dizem que Atalanta não é filha de Íaso, mas de Esqueneu; Eurípides que é de Mênalos e que o casamento dela não foi com Melânio, mas com . Atalanta gerou de Melânio ou de Ares Partenopeu, que participou da expedição contra Tebas.

B.2 Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 1.8.1–3

Οἰνεὺς δὲ βασιλεύων Καλυδῶνος παρὰ Διονύσου φυτὸν ἀμπέλου πρῶτος ἔλαβε. γήμας δὲ Ἀλθαίαν τὴν Θεστίου γεννᾷ Τοξέα, ὃν αὐτὸς ἔκτεινεν ὑπερπηδήσαντα τὴν τάφρον, καὶ παρὰ τοῦτον Θυρέα καὶ Κλύμενον, καὶ θυγατέρα Γόργην, ἣν Ἀνδραίμων ἔγημε, καὶ Δηιάνειραν, ἣν Ἀλθαίαν λέγουσιν ἐκ Διονύσου γεννηῆσαι. αὕτη δ' ἠνιόχει καὶ τὰ κατὰ πόλεμον ἥσκει, καὶ περὶ τῶν γάμων αὐτῆς Ἡρακλῆς πρὸς Ἀγελῶν ἐπάλαισεν. [2] ἐγέννησε δὲ Ἀλθαία παῖδα ἐξ Οἰνέως Μελέαγρον, ὃν ἐξ Ἄρεος γεγεννησθαί φασι. τούτου δ' ὄντος ἡμερῶν ἐπὶ τὰ παραγενομένας τὰς μοίρας φασὶν εἰπεῖν, ὅτι τότε τελευτήσῃ Μελέαγρος, ὅταν ὁ καιόμενος ἐπὶ τῆς ἐσχάρας δαλὸς κατακαῆ. τοῦτο ἀκούσασα τὸν δαλὸν ἀνείλετο Ἀλθαία καὶ κατέθετο εἰς λάρνακα. Μελέαγρος δὲ ἀνὴρ ἄτρωτος καὶ γενναῖος γενόμενος τόνδε τὸν τρόπον ἐτελεύτησεν. ἐτησίων καρπῶν ἐν τῇ χώρᾳ γενομένων τὰς ἀπαρχὰς Οἰνεὺς θεοῖς πᾶσι θύων μόνῃς Ἀρτέμιδος ἐξέλαθετο. ἡ δὲ μηνίσασα κάπρον ἐφῆκεν ἕξοχον μεγέθει τε καὶ ῥώμῃ, ὃς τὴν τε γῆν ἄσπορον ἐτίθει καὶ τὰ βοσκήματα καὶ τοὺς ἐντυγχάνοντας διέφθειρεν. ἐπὶ τοῦτον τὸν κάπρον τοὺς ἀρίστους ἐκ τῆς Ἑλλάδος πάντας συνεκάλεσε, καὶ τῷ κτείναντι τὸν θῆρα τὴν δорὰν δώσειν ἀριστεῖον ἐπηγγείλατο. οἱ δὲ συνελθόντες ἐπὶ τὴν τοῦ κάπρου θῆραν ἦσαν οἷδε: Μελέαγρος Οἰνέως, Δρύας Ἄρεος, ἐκ Καλυδῶνος οὗτοι, Ἴδας καὶ Λυγκεὺς Ἀφαρέως ἐκ Μεσσήνης, Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης Διὸς καὶ Λήδας ἐκ Λακεδαιμόνος, Θησεὺς Αἰγέως ἐξ Ἀθηνῶν, Ἄδμητος Φέρητος ἐκ Φερῶν, Ἀγκαῖος καὶ Κηφεὺς Λυκούργου ἐξ Ἀρκαδίας, Ἰάσων Αἴσονος ἐξ Ἰωλκοῦ, Ἴφικλῆς Ἀμφιτρύωνος ἐκ Θηβῶν, Πειρίθους Ἰξίονος ἐκ Λαρίσης,

Eneu, enquanto reinava sobre Cálidon, foi o primeiro a receber de Dioniso a videira. Do casamento com Alteia, filha de Téstio, gerou Toxeu, a quem ele próprio matou por ter saltado sobre a vala; além desse, [teve] Tireu e Clímeno, e uma filha chamada Gorge, a quem Andremon desposou, e Dejanira, a quem, contam, Alteia gerou de Dioniso. Ela [Dejanira] conduzia carruagens e praticava a arte da guerra; Hércules lutou com Aqueloo para casar-se com ela. E Alteia gerou de Eneu uma criança, Meléagro, a quem dizem ter nascido de Ares. Dizem que, estando ele com sete dias, as Moiras apareceram e declararam que Meléagro morreria quando o tição na lareira queimasse completamente. Tendo ouvido isso, Alteia retirou o tição e o colocou em uma arca. Meléagro, embora tenha se tornado um homem invulnerável e valoroso, morreu deste modo: Tendo surgido os frutos anuais no campo, Eneu sacrificava as primícias a todos os deuses, mas se esquecera apenas de Ártemis. Ela irou-se e mandou um javali excepcional em força e tamanho, que deixou a terra sem arar, destruiu os rebanhos e quem quer que encontrasse. Contra este javali [Eneu] convocou os melhores de toda a Hélade; ao matador da fera prometeu que daria a pele como prêmio de valor. Sabe-se que os que se reuniram contra o javali feroz foram: Meléagro, filho de Eneu, Dria, filho de Ares, estes de Cálidon; Ida e Linceu, filhos de Afareu, da Messênia; Cástor e Polideuces, filhos de Zeus e Leda, da Lacedemônia e Teseu, filho de Egeu, de Atenas, Admeto, filho de Feres, de Feras; Anceu e Cefeu, filhos de Licurgo, da Arcádia; Jasão, filho de Esão, de Iolco; Íficles, filho de Anfitríão, de Tebas; Pirítoo, filho de Íxion, de Larissa,

Πηλεὺς Αἰακοῦ ἐκ Φθίας, Τελαμῶν Αἰακοῦ ἐκ Σαλαμῖνος, Εὐρυτίων Ἴακτορος ἐκ Φθίας, Ἀταλάντη Σχοινέως ἐξ Ἀρκαδίας, Ἀμφιάραος Ὀικλέους ἐξ Ἄργους: μετὰ τούτων καὶ οἱ Θεστίου παῖδες, συνελθόντας δὲ αὐτοὺς Οἰνεὺς ἐπὶ ἑννέα ἡμέρας ἐξένισε: τῇ δεκάτῃ δὲ Κηφέως καὶ Ἀγκαίου καὶ τινων ἄλλων ἀπαξιούντων μετὰ γυναικὸς ἐπὶ τὴν θήραν ἐξιέναι, Μελέαγρος ἔχων γυναῖκα Κλεοπάτραν τὴν Ἴδα καὶ Μαρπήσης θυγατέρα, βουλόμενος δὲ καὶ ἐξ Ἀταλάντης τεκνοποιήσασθαι, συνηγάγκασεν αὐτοὺς ἐπὶ τὴν θήραν μετὰ ταύτης ἐξιέναι. περιστάντων δὲ αὐτῶν τὸν κάπρον, Ὑλεὺς μὲν καὶ Ἀγκαῖος ὑπὸ τοῦ θηρὸς διεφθάρησαν, Εὐρυτίωνα δὲ Πηλεὺς ἄκων κατηκόντισε. τὸν δὲ κάπρον πρώτη μὲν Ἀταλάντη εἰς τὰ νῶτα ἐτόξευσε, δεύτερος δὲ Ἀμφιάραος εἰς τὸν ὀφθαλμόν: Μελέαγρος δὲ αὐτὸν εἰς τὸν κενεῶνα πλήξας ἀπέκτεινε, καὶ λαβὼν τὸ δέρας ἔδωκεν Ἀταλάντῃ, οἱ δὲ Θεστίου παῖδες, ἀδοξοῦντες εἰ παρόντων ἀνδρῶν γυνὴ τὰ ἀριστεῖα λήψεται, τὸ δέρας αὐτῆς ἀφείλοντο, κατὰ γένος αὐτοῖς προσήκειν λέγοντες, εἰ Μελέαγρος λαμβάνειν μὴ προαιροῖτο. [3]

ὄργισθεις δὲ Μελέαγρος τοὺς μὲν Θεστίου παῖδας ἀπέκτεινε, τὸ δὲ δέρας ἔδωκε τῇ Ἀταλάντῃ. Ἀλθαία δὲ λυπηθεῖσα ἐπὶ τῇ τῶν ἀδελφῶν ἀπωλείᾳ τὸν δαλὸν ἤψε, καὶ ὁ Μελέαγρος ἐξαίφνης ἀπέθανεν.

οἱ δὲ φασιν οὐχ οὕτω Μελέαγρον τελευτῆσαι, ἀμφισβητούντων δὲ τῆς δορᾶς τῶν Θεστίου παίδων ὡς Ἴφίκλου πρώτου βαλόντος, Κούρησι καὶ Καλυδωνίοις πόλεμον ἐνστήναι, ἐξελθόντος δὲ Μελεάγρου καὶ τινος τῶν Θεστίου παίδων φονεύσαντος Ἀλθαίαν ἀράσασθαι κατ' αὐτοῦ: τὸν δὲ ὀργιζόμενον οἴκοι μένειν.

Pelev, filho de Éaco, da Ftia; Télamon, filho de Éaco, de Salamina; Eurítion, filho de Actor, da Ftia; Atalanta, filha de Esqueneu, da Arcádia; Anfiarau, filho de Oicles, de Argos, e com eles os filhos de Téstio. Tendo eles se reunido, Eneu os entreteve durante nove dias; no décimo, Cefeu, Anceu e alguns outros, julgaram indigno sair para caçar a fera com uma mulher, mas Meléagro, querendo ter filhos com Atalanta embora tivesse como esposa Cleópatra, filha de Idas e Marpessa, compeliu-os a sair para caçar a fera com ela. Quando eles cercaram o javali, Hileu e Anceu foram mortos pela fera e Pelev sem querer atingiu Eurítion com sua lança. Atalanta foi a primeira a flechar as costas do javali, seguida por Anfiarau, que o feriu no olho; Meléagro matou-o com um golpe no flanco e, quando pegou a pele, deu-a para Atalanta. Os filhos de Téstio, não gostando da ideia de uma mulher pegar o prêmio se havia homens, tiraram a pele dela, disseram que pertencia a eles por nascimento, caso Meléagro escolhesse não a pegar.

Tendo se enfurecido, Meléagro matou os filhos de Téstio e deu a pele para Atalanta. Altéia, tendo sofrido com a destruição de seus irmãos, colocou fogo no tição e Meléagro morreu subitamente.

Mas outros dizem que não foi assim que Meléagro morreu, mas quando os filhos de Téstio disputavam a caça, dizendo que Íficles a atingira primeiro, uma guerra começou entre Curetes e os Calidônios. Quando Meléagro partiu e matou alguns filhos de Téstio, Alteia o amaldiçoou e ele, enraivecido, permaneceu em casa.

ἤδη δὲ τῶν πολεμίων τοῖς τείχεσι
προσπελαζόντων καὶ τῶν πολιτῶν ἀξιούντων
μεθ' ἱκετηρίας βοηθεῖν, μόλις πεισθέντα ὑπὸ τῆς
γυναικὸς ἐξελθεῖν, καὶ τοὺς λοιποὺς κτείναντα
τῶν Θεστίου παίδων ἀποθανεῖν μαχόμενον. μετὰ
δὲ τὸν Μελεάγρου θάνατον Ἀλθαία καὶ
Κλεοπάτρα ἐαυτὰς ἀνήρτησαν, αἱ δὲ θρηνοῦσαι
τὸν νεκρὸν γυναῖκες ἀπωρνεώθησαν.

Então, os inimigos se aproximaram das muralhas
e os cidadãos suplicaram que ele ajudasse; a
custo, foi persuadido pela esposa a sair e, depois
de matar os filhos de Téstio remanescentes,
pereceu lutando. Depois da morte de Meléagro,
Alteia e Cleópatra se enforcaram, e suas
carpideiras foram transformadas em pássaros.

B.3 Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 1.9.16

[16] [...] ἐπὶ τοῦτο πεμπόμενος Ἰάσων Ἄργον παρεκάλεσε τὸν Φρίξου, κάκεινος Ἀθηνᾶς ὑποθεμένης πεντηκόντορον ναῦν κατασκεύασε τὴν προσαγορευθεῖσαν ἀπὸ τοῦ κατασκευάσαντος Ἀργώ: κατὰ δὲ τὴν πρῶραν ἐνήρμοσεν Ἀθηνᾶ φωνῆεν φηγοῦ τῆς Δωδωνίδος ξύλον. ὥς δὲ ἡ ναῦς κατασκευάσθη, χρωμένῳ ὁ θεὸς αὐτῷ πλεῖν ἐπέτρεψε συναθροίσαντι τοὺς ἀρίστους τῆς Ἑλλάδος. οἱ δὲ συναθροισθέντες εἰσὶν οἷδε: Τίφης Ἀγνίου, ὃς ἐκυβέρνα τὴν ναῦν, Ὀρφεὺς Οἰάγρου, Ζήτης καὶ Κάλαις Βορέου, Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης Διός, Τελαμῶν καὶ Πηλεὺς Αἰακοῦ, Ἡρακλῆς Διός, Θησεὺς Αἰγέως, Ἴδας καὶ Λυγκεὺς Ἀφαρέως, Ἀμφιάραος Ὀικλέους, Καινεὺς Κορώνου Παλαίμων Ἡφαίστου ἢ Αἰτωλοῦ, Κηφεὺς Ἀλεοῦ, Λαέρτης Ἀρκεισίου, Αὐτόλυκος Ἑρμοῦ, Ἀταλάντη Σχοινέως, Μενότιος Ἄκτορος, Ἄκτωρ Ἰπάσου, Ἄδμητος Φέρητος, Ἄκαστος Πελίου, Εὐρυτος Ἑρμοῦ, Μελέαγρος Οἰνέως, Ἀγκαῖος Λυκούργου, Εὐφημος Ποσειδῶνος, Ποίας Θαυμάκου, Βούτης Τελέοντος, Φᾶνος καὶ Στάφυλος Διονύσου, Ἑργῆνος Ποσειδῶνος, Περικλύμενος Νηλέως, Αὐγέας Ἥλιου, Ἴφικλος Θεστίου, Ἄργος Φρίξου, Εὐρύαλος Μηκιστέως, Πηνέλεως Ἰππάλμου, Λήιτος Ἀλέκτορος, Ἴφιτος Ναυβόλου, Ἀσκάλαφος καὶ Ἰάλμενος Ἄρεος, Ἀστέριος Κομήτου, Πολύφημος Ἐλάτου.

Enviado para isso [sc. buscar o velocino], Jasão chamou Argo, filho de Frixo, e ele, aconselhado por Atena, construiu um navio de cinquenta remos, chamado Argo em homenagem a seu construtor: na proa, Atena colocou um galho falante do carvalho de Dodona. Quando o navio estava pronto, o deus, ao ser consultado por ele, ordenou-lhe navegar, depois de ter reunido os melhores da Hélade. Os que se reuniram foram estes: Tífis, filho de Hágneas, o qual dirigia o navio; Orfeu, filho de Éagro; Zeteu e Calais, filhos de Bóreas; Cástor e Polideuces, filhos de Zeus; Télamon e Peleu, filhos de Éaco; Hércules, filho de Zeus; Teseu, filho de Egeu; Idas e Linceu, filhos de Afareu; Anfiarau, filho de Ecleu; Caineu, filho de Coronos; Palemônio, filho de Hefesto ou de Étolo; Cefeu, filho de Aleu; Laertes, filho de Arcísio; Autólico, filho de Hermes; Atalanta, filha de Esqueneu; Menécio, filho de Áctor; Áctor, filho de Hípaso; Admeto, filho de Feres; Acasto, filho de Pélias; Eurítio, filho de Hermes; Meléagro, filho de Eneu; Anceu, filho de Licurgo; Eufemo, filho de Posídon; Poias, filho de Tâumaco; Butes, filho de Téleon; Fano e Estáfilo, filhos de Dioniso; Ergino, filho de Posídon; Periclímene, filho de Neleu; Áugeas, filho de Hélios, Íficlo, filho de Téstio; Argo, filho de Frixo; Euríalo, filho de Mecisteu; Peneleu, filho de Hipalmo; Leito, filho de Aléctor; Ífito, filho de Náubolo; Ascalafo e Ialmeno, filhos de Ares; Astério, filho de Comete, Polifemo, filho de Élato.

B.4 Calímaco, *Hino à Ártemis*, v. 204–224

Οὐπι ἄνασσ' εὐῶπι φασφόρε, καὶ δὲ σὲ κείνγς
 205Κρηταέες καλέουσιν ἐπωνυμίην ἀπὸ νύμφης.
 καὶ μὴν Κυρήνην ἐταρίσσαι, τῆ ποτ' ἔδωκας
 αὐτῇ θηρητῆρε δῶο κύνε, τοῖς ἔνι κούρη
 Ὑψηῖς παρὰ τύμβον Ἴώλκιον ἔμμορ' ἀέθλου.
 καὶ Κεφάλου ξανθὴν ἄλοχον Δηιονίδαο,
 210πότνια, σὴν ὁμόθηρον ἐθήκαο: καὶ δὲ σὲ
 φασὶ
 καλὴν Ἀντίκλειαν ἴσον φαέεσσι φιλήσαι
 αἷ πρῶται θοὰ τόξα καὶ ἀμφ' ὄμοισι φαρέτρας
 ἰοδόκους ἐφόρησαν: ἀσίλλωτοι δὲ φιν ὄμοι
 δεξιτεροὶ καὶ γυμνὸς ἀεὶ παρεφαίνετο μαζός.
 215ἤνησας δ' ἔτι πάγχυ ποδορρώρην Ἀταλάντην,
 κούρην Ἰασίοιο συοκτόνον Ἀρκασίδαο,
 καὶ ἐκνηλασίην τε καὶ εὐστοχίην ἐδίδαξας.
 οὐ μιν ἐπὶ κλητοὶ Καλυδωνίου ἀγρευτῆρες
 μέμφονται κάπριοι: τὰ γὰρ σημίηα νίκης
 220Ἀρκαδίην εἰσηλθεν, ἔχει δ' ἔτι θηρὸς
 ὀδόντας:
 οὐδὲ μὲν Ὑλαῖόν τε καὶ ἄφρονα Ῥοῖκον ἔολπα
 οὐδέ περ ἐχθαίροντας ἐν Ἄιδι μωμήσασθαι
 τοξότιν: οὐ γὰρ σφιν λαγόνες συνεπιψεύσσονται,
 τῶων Μαιναλίη νᾶεν φόνω ἀκρώρεια.

Ούπις, senhora dos belos olhos e portadora da
 luz,
 A ti também os cretenses nomearam em
 homenagem àquela jovem.
 E tomaste Cirene como companheira, e deste a
 ela dois cães de caça, com os quais
 A jovem filha de Hipseu venceu o prêmio ao
 lado do túmulo em Iolco.
 E a loura esposa de Céfalo, filho de Deioneu,
 Senhora, tomaste como parceira na caçada: e
 dizem que
 a bela Anticleíia amaste como à própria luz; Elas
 foram as primeiras a usar o rápido arco e a aljava
 cheia de flechas sobre o ombro; as alças nos
 ombros direitos delas e sempre com o seio nu.
 Exaltaste inteiramente a Atalanta dos pés-
 ligeiros,
 Matadora de javalis, filha do arcádio Íaso,
 À qual ensinaste a caça com cães e o bom
 manejo do arco.
 Aqueles chamados como caçadores do javali
 calidônio
 Não a censuram; Os símbolos da vitória
 Foram para a Arcádia, a qual ainda tem as presas
 da besta;
 Nem Hileu nem o insensato Roico, cheios de
 ódio no Hades, supuseram
 Censurar a arqueira; pois seus flancos não
 mentiriam com eles, cujo sangue flui nas
 encostas do Mâinalo.

B.5 Xenofonte, *Cingenético*, 1.7

Μελανίων δὲ τοσοῦτον ὑπερέσχε φιλοπονία, ὥστε ὧν αὐτῷ ἀντερασταὶ ἐγένοντο οἱ τότε ἄριστοι τῶν τότε μεγίστων γάμων μόνος ἔτυχεν Ἀταλάντης.

Melânio se sobressaía tanto em seu amor pela labuta que, embora os melhores fossem seus amantes rivais pelas melhores núpcias de então, apenas ele calhou de ter Atalanta.

B.6 Xenofonte, *Cingenético*, 13.18

οὐ μόνον δὲ ὅσοι ἄνδρες κυνηγεσίων ἠράσθησαν ἐγένοντο ἀγαθοί, ἀλλὰ καὶ αἱ γυναῖκες αἷς ἔδωκεν ἡ θεὸς ταῦτα Ἄρτεμις, Ἀταλάντη καὶ Πρόκρις καὶ ἦτις ἄλλη.

Não só os homens que desejaram a caçada tornaram-se bons, mas também as mulheres às quais a Deusa Ártemis lhes concedeu isso, Atalanta, Prócris e outras como elas.

B.7 Pausânias, *Descrição da Grécia*, 8.45.2

[...] παρὲς οὖν τῶν καταλεγεμένων ἰδίᾳ Τεγεάταις ἐστὶν αὐτοῖς τοσάδε ἐς δόξαν. τὸν γὰρ ἐν Καλυδῶνι ὄν Ἀγκαῖος ὑπέμεινε ὁ Λυκούργου τρωθεὶς, καὶ Ἀταλάντη τοξεύει τὸν ὄν καὶ ἔτυχε πρώτη τοῦ θηρίου: τούτων ἔνεκα αὐτῇ ἡ κεφαλὴ τε τοῦ ὕος καὶ τὸ δέρμα ἀριστεῖα ἐδόθη.

Anceu, filho de Licurgo, ferido, enfrentou o javali de Cálidon, e Atalanta feriu o javali com o seu arco e calhou de ser a primeira a ferir a besta: por isso, a cabeça e a pele do javali foram dadas a ela como prêmio.

B.8 Pausânias, *Descrição da Grécia*, 8.45.4

Τεγεάταις δὲ Ἀθηνᾶς τῆς Ἀλέας τὸ ἱερόν τὸ ἀρχαῖον ἐποίησεν Ἄλεος: χρόνῳ δὲ ὕστερον

[...]

τὰ δὲ ἐν τοῖς ἀετοῖς ἐστὶν ἔμπροσθεν ἡ θήρα τοῦ ὕος τοῦ Καλυδωνίου: πεπονημένου δὲ κατὰ μέσον μάλιστα τοῦ ὕος τῆ μὲν ἐστὶν Ἀταλάντη καὶ Μελέαγρος καὶ Θησεὺς Τελαμών τε καὶ Πηλεὺς καὶ Πολυδεύκης καὶ Ἰόλαος, ὃς τὰ πλεῖστα Ἡρακλεῖ συνέκαμνε τῶν ἔργων, καὶ Θεστίου παῖδες, ἀδελφοὶ δὲ Ἀλθαίας, Πρόθους καὶ Κομήτης

κατὰ δὲ τοῦ ὕος τὰ ἕτερα Ἀγκαῖον ἔχοντα ἤδη τραύματα καὶ ἀφέντα τὸν πέλεκυν ἀνέχων ἐστὶν Ἐποχος, παρὰ δὲ αὐτὸν Κάστωρ καὶ Ἀμφιάραος Ὀικλέους, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Ἰππόθους ὁ Κερκυόνης τοῦ Ἀγαμήδους τοῦ Στυμφήλου: τελευταῖος δὲ ἐστὶν εἰργασμένος Πειρίθους. τὰ δὲ ὀπισθεν πεπονημένα ἐν τοῖς ἀετοῖς Τηλέφου πρὸς Ἀχιλλέα ἐστὶν ἡ ἐν Καῖκου πεδίῳ μάχη

O antigo santuário de Atena Alea foi feito para os tegeus por Aleu

[...]

No frontão está a caçada do javali calidônio: bem no meio foi feito o javali e de um lado estão Atalanta, Meléagro, Teseu, Télamon, Peleu, Polideuces, Iolau, parceiro de Hércules em muitos trabalhos, os filhos de Téstio, irmãos de Altéia, Proto e Comete; e do outro lado do javali está Anceu, já ferido e tendo derrubado o machado, é amparado por Époco, ao lado dele, Cástor e Anfiarau, filho de Ecles, próximo de quem estava Hipoto, filho de Cercyon e Agamade, filho de Estínfalo; o último desenhado é Pirítoo. [...]

B.9 Apolônio Ródio, *Argonáutica*, 1. 769–773

δεξιτερῇ δ' ἔλεν ἔγχος ἐκηβόλον, ὃ ρ' Ἀταλάντη
770 Μαινάλῳ ἐν ποτέ οἱ ξεινήιον ἐγγυάλιξεν,
πρόφρων ἀντομένη: περὶ γὰρ μενέαινεν ἔπεσθαι
τὴν ὁδόν: ἀλλὰ γὰρ αὐτὸς ἐκὼν ἀπερήτυε κούρη
ν,
δεῖσεν δ' ἀργαλέας ἔριδας φιλότητος ἔκητι.

Segurou na mão direita a lança certa, a qual Atalanta de Ménalo uma vez lhe entregou como presente de hospitalidade, tendo [ela] dito, quando se encontraram que muito desejava seguir o caminho; Mas prontamente ele conteve a moça, pois temeu dolorosa disputa pelo amor dela.

B.10 Hesíodo, *Catálogo das Mulheres*, Fragmento 47 Most

[ἡ οἷη Σχοινηῆος ἀγακλε]ιτοιο ἄνακτος	[Ou como a filha] do [muito glori]oso soberano
[παῖς εἰκυῖα θεῆ]σι ποδώκης δὴ Ἀταλάν[τη	[Esqueneu]
[Χαρί]των ἀμαρύγματ' ἔχο[υσα	divina Atalanta dos pés-ligeiros,
[πάντων ἀνθρώπων ἀ]παναίνετο φῦλον	tendo o brilho das Graças,
ὄμιλ[εῖν	recusou os semelhantes de sua tribo [dos
ἀνδρῶν ἐλπομένη φεύγ]ειν γάμον ἀλφιστάων[.	humanos]
[]τανισφύ[ρ]ου εἵνεκα κού[ρησ	querendo fugir do casamento com [os homens]
[]αμ[]γον εννε[que trabalham pelo pão
[] [.].ρδ[Por causa da jovem de finos tornozelos
	[versos muito deteriorados]

B.11 Hesíodo, *Catálogo das Mulheres*, Fragmento 48 Most

[]οπαζε[
[]	
[]ασιππ[
[]σσι	[...] a jovem de finos tornozelos se lançou
[]ένθα·	[..] muitos se juntaram ao redor [...]
..... ..τ]ανίσφυρ[ο]σ ὄρνυτο κούρη	[...] de pretendentes: admiração retinha todos os
..... ..]α· πολὺς δ' ἀμφίσταθ' ὄμιλος	que a viam [...]
ἀνδρῶν μνηστήρων θ]άμβος δ' ἔχε πάντασ	como [...] o sopro de Zéfiro mexia a túnica
ὀρῶντα[ς	[...] em torno do peito macio.
..... ..πν]οιή Ζεφύροιο χιτῶνα	[...] numeroso povo estava reunido [...]
..... ..πε]ρι στήθεσσ' ἀπαλοῖσι	[...] Esqueneu começou a gritar alto:
..... .. πολ]λὸς δ' ἐπεγείρετο λαός	Escutai todos, tanto jovens quanto velhos,
..... .. Σχ]οινεὺς δ' ἐγέγωνε βοήσας·	pois digo o que meu coração dentro do peito me
“κέκλυτέ μευ πάντες, ἡμ]έν νεοὶ ἠδὲ γέροντες,	ordena.
ὄφρ' εἶπω τά με θυμὸς] ἐνὶ στήθεσσι κελεύει.	correja minha filha de belos olhos.
Ἴππομένης μνηστεύει] ἐμὴν ἐλικώπιδα κούρην	[...] que seja o que foi dito:
..... ..]οι εἰρημένος ἔστω·	Assim digo e que Zeus seja a nossa testemunha:
ὦδε μυθέομαι, Ζεὺς δ' ἄμ]μ' ἐπιμάρτυρος ἔστω·	[...] Se ele vencer isso e a glória se erguer
..... ..]ήσεται· εἰ δέ κεν οὔτος	dada por Zeus e pelos imortais que tem morada
νικήσῃ καὶ οἱ δῶμη Ζεὺς] κῦδος ἀρέσθαι	no Olimpo,
ἄλλοι τ' ἀθάνατοι, οἱ Ὀλύμ]πια δώματ' ἔχουσι,	[...] a querida terra pátria
..... ..φί]λην ἐς πατρίδα γαῖαν·	[...] cavalos fortes e de pés-ligeiros,
..... .. ὠκυ]πόδων σθένος ἵππων	[...] tesouros: e ora no coração
..... ..κε]ιμήλια· καὶ νύ κε θυμῶι	[...] dolorosa disputa.
..... ..]α ἀνηρὸν ἄεθλον.	
[5 versos muito deteriorados]	

εἰ δέ κε μὴ δώηισι πατ[ῆ]ρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε

[quot versus desint incertum]

.].[.]..... .αρ[

δεξιτερῆι δ' αρ...ει[

καί μιν ἐπαΐσσω επ[

ἤχ' ὑποχωρήσασ' οὐ γὰρ ἴσ[ον ἀμφοτέροισιν

ἄθλον ἔκειθ' ἢ μὲν ῥα π[οδώκης δὴ Ἀταλάντη

ἔστ' ἀνανομένη δῶρα χρυσοῦς Ἀφροδίτης,

τῷ δὲ περὶ ψυχῆς πέλει[το δρόμος, ἢ ἐάλῶναι

ἢ ἐφυγεῖν· τῷ καὶ ῥα δολο[φρονέων προσέειπεν·

“ὦ θύγατερ Σχοινηός, ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα,

δέξο τάδ' ἀγλα[ὰ] δῶρα θε[ᾶς] χρυσοῦς

Ἀφροδίτης

.....]πό.μ[...]φεθο[

.....]ρων πα[

.....]ν κάβαλα[ε

.....]εις χρυ[ς

.[.....]..[.]κηπα[

τυφ.[.....]..[.]χαμα[

αὐτὰρ ὁ [.....πό]δεσσι μ[

ἢ δ' αἶψ' ὥσθ' Ἄρπυια μετ[αχρονίοισι πόδεσσι

ἔμμαρψ' αὐτὰρ ὁ] χειρὶ τὸ δεύτερον ἦ[κε

χαμᾶζε·

...

καὶ δὴ ἔχεν δύο μῆλα ποδώκης δὴ Ἀτ[αλάντη·

ἐγγὺς δ' ἦν τέλος· ὁ δὲ τὸ τρίτον ἦκε χ[αμᾶζε·

σὺν τῷ δ' ἐξέφυγεν θάνατον καὶ κῆ[ρα μέλαιναν,

ἔστη δ' ἀμπνείων καὶ [..][..]..σομ.[

Se o pai dos deuses e dos homens [não me der ...]

[número de versos incerto]

para a direita ...

e avançando sobre ela ...

Ela recuou para a esquerda: pois não era igual para ambos a disputa; Ela, divina Atalanta de pés-ligeiros

acelerou, recusando os dons da dourada Afrodite,

para ele a corrida era por sua vida, ou ser pego

ou escapar: então ele falou, planejando um ardil:

Ó filha de Esqueneu, que tem implacável coração,

aceite estes esplêndidos presentes da Deusa, dourada Afrodite

[...]

[...]

[...] e lançou

[...] ouro

[...]

[...]

[...]

Mas ele [...] com os pés [...]

Ela, de repente, como Harpia com os pés no ar Pegou; Mas ele com a mão direita jogou o segundo ao chão.

E tendo duas maçãs Atalanta dos pés-ligeiros,

O fim estava próximo; ele jogou o terceiro no chão,

junto com ele fugiu da morte e da sina negra ficou ofegante e ...

APÊNDICE C: LISTA DE VASOS DO *BEAZLEY ARCHIVE* SOBRE A REPRESENTAÇÃO CORPORAL FEMININA ARCAICA

Tabela C.1: Lista de vasos do *Beazley Archive* sobre a representação corporal feminina arcaica

Número	Datação	Museu e número de inventário
Beazley		
2723	525 – 475	Wurzburg, Universitat, Martin von Wagner Mus.: 530 (antes L530)
3066		Palermo, Mormino Collection: 101
6744		Chiusi, Museo Archeologico Nazionale
7084	525–475	London, market, Sotheby's
8657	550–500	Florence, Museo Archeologico Etrusco: 94341
10098	525–475	Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 81.AE.128
10413	525–475	Milan, Banca Intesa: 316 (antes C316 e 9)
10707	575–525	Paris, Musee du Louvre: F2 (antes Campana Collection: 227)
10756	575–525	Copenhagen, National Museum: 3628
13363	525–475	Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia: 121110 (antes Getty 83.AE.362, 84.AE.8, 85.AE.385)
13366	525–475	Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia (antes Getty 83.AE.287)
14936	550–500	Berlin, lost: F2052
23643	525–475	Taranto, Museo Archeologico Nazionale: VINC68 (antes Taranto, Dr. P. Rotondo; Taranto, Museo Archeologico Nazionale: 143536A)
24930	525–475	Thebes, Archaeological Museum: 23425 (antes R18.255)
24969	550–500	Melbourne, University: LOANXXXX24969 (antes London, Market, Sotheby's; Melbourne, G. Geddes: GPA1.3)
28752	550–500	Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 80.AE.99.2A (antes 80.AE.99.2C e 80.AE.99.2B)
28861	550–500	Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 77.AE.54
31914	575–525	Munich, Antikensammlungen: 7414
32464	575–525	Athens, National Museum, Acropolis Coll.: 1.1436
41598	525–475	Berlin, Antikensammlung: F2312 (antes Berlin, Pergamonmuseum: F23120)
44982	525–475	Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 80.AE.322 (antes 83.AE.322)
46221	550–500	London, Market, Sotheby's
46454	525–475	Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 86.AE.285 (antes

		Greenwich (CT), Bareiss: 299 ou 229)
46503	525–475	Athens, National Museum: CC817 (antes Athens, Archaeological Society: 2068; Athens, National Museum: 527)
46522	525–475	Athens, National Museum: 22658
46537	525–475	Athens, National Museum: 1115 (antes CC808)
46670	525–475	Athens, National Museum, Acropolis Coll.: A67 (antes 2.185)
200078	550–500	St. Petersburg, State Hermitage Museum: ST1670 (antes 644 ou B1650)
200120	500–475	perdido (antes Berlin, Antikensammlung)
200131	550–500	Basel, H. Cahn: HC8
200136	550–475	Frankfurt, Museum fur Vor- und Fruhgeschichte: Lost
200173	525–475	Naples, Museo Archeologico Nazionale: STG5
200190	525–475	Paris, Cabinet des Medailles: 387
200192	525–475	Brussels, Musees Royaux: R351
200198	525–475	St. Petersburg, State Hermitage Museum: ST1612
200208	550–500	New Haven (CT), Yale University: 1913.163 (antes Munich, Arndt; New Haven (CT), Yale University: 163)
200434	525–475	Paris, Musee du Louvre: S1409 (antes 9891014; G2)
200443	525–475	Madrid, Museo Arqueologico Nacional: 11267 9antes L151)
200468	525–475	Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia: 57912 (antes 57684)
200483	525–475	Princeton (NJ), The Art Museum, Princeton University: 33.41
200491	525–475	Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universitat: 16
200513	525–475	Oxford, Ashmolean Museum: 1927.4065
200522	525–475	London, British Museum: E18
200523	525–475	Copenhagen, National Museum: 3877
200529	525–475	Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek: 2700
200535	525–475	Munich, Antikensammlungen: 2606 (antes J1087)
200559	525–475	Berlin, perdido
200587	525–475	St. Petersburg, State Hermitage Museum: 14611
200604	525–475	Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia (antes Canino Collection)
200608	525–475	Athens, Agora Museum: P24131
200612	525–475	Naples, Museo Archeologico Nazionale: 27669 (antes RP1; H1)
200631	525–475	Chicago (IL), Univ. of Chicago, D.& A. Smart Gallery
200689	525–475	Paris, Musee du Louvre: G14

200887	525–475	New York (NY), Metropolitan Museum: 41.162.81 (antes New York (NY), Gallatin)
200943	525–475	London, British Museum: E34
200964	525–475	Berlin, Antikensammlung: 3251 (antes Florence, Museo Archeologico Etrusco: 1B58; Florence, Museo Archeologico Etrusco: 6B24; Berlin, Schloss Charlottenburg: 3251; Florence, Museo Archeologico Etrusco: 1B49)
201043	525–475	London, British Museum: E815 (antes 1867.0508.1064)
201063	525–475	Boston (MA), Museum of Fine Arts: 95.61
201287	525–475	Harvard (MA), Gilbert (antes Paris, market; London, market, Christie's)
201528	525–475	Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität: 20 (antes Florence, Museo Archeologico Etrusco: 1B26, 1B25....etc)
201609	525–475	Athens, Agora Museum: P24102
201610	525–475	Athens, Agora Museum: P23165
201620	525–475	Athens, Agora Museum: P251
201621	525–475	Berlin, lost: F2275
201654	525–475	Wurzburg, Universität, Martin von Wagner Mus.: HA120 (antes L507; L297; 297)
201995	525–475	Athens, National Museum, Acropolis Coll.: 2.933
202001	525–475	Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 1842
202075	525–475	Athens, National Museum: CC1080 (antes 1425)
203238	525–475	London, British Museum: E816 (antes 1865.11.18.46)
203241	525–475	Basel, H. Cahn: HC116 (antes Rome, private collection)
203254	525–475	Munich, Antikensammlungen: J272 (antes 2636)
212304	525–475	Berlin, Antikensammlung: F2270
275008	525–475	Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 80.AE.31
275079	525–475	Tubingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst.: S101539 (antes E6)
275635	525–475	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum: 63.104
300525	575–525	London, British Museum: B379 9(antes 1885.12.13.11)
301675	500	Jena, Friedrich-Schiller-Universität: 181
302776	550–500	Paris, Musée du Louvre: F111
302777	550–500	Paris, Musée du Louvre: F112
302780	550–500	Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia: M461 (antes 50559)
302831	550–500	Malmaison, Empress Josephine: 299

302837	550–500	Paris, Musee du Louvre: F114
302860	550–500	Havana, Museo Nacional de Bellas Artes: 219
302900	550–500	Paris, Musee du Louvre: F314
303376	525–475	Berlin, lost: F1843
305049	600–550	Oxford, Ashmolean Museum: G131.32
305050	600–550	Oxford, Ashmolean Museum: G131.31
305451	525–475	Athens, National Museum: 12848
306118	525–475	Berlin, Antikensammlung: F2095 (antes Berlin, Schloss Charlottenburg: F2095)
306838	525–475	Reading, University: 45VI17
310094	575–525	Paris, Musee du Louvre: CP10519
310097	575–525	Munich, Antikensammlungen: J175 (antes 1432)
310098	575–525	Munich, Antikensammlungen: 1431 (antes 6451)
310099	575–525	Orvieto, Museo Civico, Coll. Faina: 2664 (antes 41)
310100	575–525	Meggen, Kappeli (antes Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universitat: 67.4)
310104	575–525	Paris, Musee du Louvre: E830
310314	575–525	Berlin, Antikensammlung: F1698
310449	575–525	Berlin, lost: 3210
310509	575–525	Paris, Musee du Louvre: A479
330144	550–500	Zurich, University (antes Essen, Folkwang Museum)
330151	550–500	Rhodes, Archaeological Museum: 13472
340207	525–475	Berlin, Antikensammlung: 1966.20
350215	600–550	Omaha (NB), Joslyn Art Museum: 1963.480
350274	600–550	Venice, market
350489	550–500	Riehen, H.Hoek
351080	525–475	Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia: 38 (antes 106463; 2609)
351299	550–500	Copenhagen, National Museum: 8385
352294	525–475	New York (NY), Metropolitan Museum: 41.162.68
352407	525–475	Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: KA401
1012156		Berkeley (CA), Phoebe Apperson Hearst Mus. of Anthropology: 8.5
9005958	525–475	sem informação
9007554	525–475	Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts: M630

9030175	St. Petersburg, State Hermitage Museum: B3375
9030176	St. Petersburg, State Hermitage Museum: B9104
9030743	St. Petersburg, State Hermitage Museum: B76.198
9031873	Athens, Kanellopoulos Museum: 2527
9031874	Cervetri, Magazzino

**APÊNDICE D: LISTA DE VASOS *BEAZLEY ARCHIVE* SOBRE A
REPRESENTAÇÃO CORPORAL FEMININA CLÁSSICA**

Tabela D.1: Lista total dos vasos encontrados na pesquisa no *Beazley Archive*

Número Beazley	Datação	Museu e número de inventário
12276	475–425	Getty Museum 86.AE.250
14119	475–425	Syracuse Mus. Arch. Regionale Paolo Orsi, 9484
207783	475–425	Metropolitan Museum of NY 56.171.41
208066	475–425	Czartoryski Museum 605
208976	475–425	Metropolitan Museum of NY 41.162.67
210103	475–425	State Hermitage Museum B2068
210162	475–425	Munich Antikensammlungen 2668
210164	475–425	Warsaw National Museum 142313
210165	475–425	Boston Museum of Fine Arts 10.572
210169	475–425	Ashmolean Museum 1927.4501
210184	475–425	Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology 8.3225
211241	475–425	Barcelona, market;
211438	475–425	Antikenmuseum und Sammlung Ludwig KA415
211871	475–425	NY, Dietrich von Bothmer
212514	475–425	Royal Ontario Museum 959.17.95
213252	475–425	Brussels, Musées Royaux R528
213398	475–425	Musée du Louvre CP274
213444	475–425	Museo Archeologico Nazionale di Napoli H3232
213465	475–425	Herzog Anton Ulrich Museum 547
213649	475–425	Munich Antikensammlungen J349
214215	475–425	Prague Museum of Applied Arts Z260.7
214267	475–425	Museo Archeologico Regionale di Palermo
214268	475–425	Copenhagen National Museum 1942
214299	475–425	Bowdoin College 1913.011
214303	475–425	Museo Archeologico di Gela 40373
214553	475–425	Musée du Louvre G480
214576	475–425	Museo Correale di Terranova
214616	475–425	Museo Civico Archeologico di Bologna 261
214617	475–425	Dresden Staatliche Kunstsammlungen 321
214707	475–425	Madrid Museo Arqueologico Nacional L199
9036897	475–425	Rome, Antiquarium Forense
430	450–400	Berlin Antikensammlung 3373

4622	450–400	Brussels, Musées Royaux R395
4691	450–400	Munich Antikensammlungen 8934
7406	450–400	London, market
7719	450–400	University of Mississippi Museums 77.3.196
11694	450–400	Johns Hopkins University 41.133
12317	450–400	Bonn Akademisches Kunsmuseum 1216.422
13879	450–400	Museo Archeologico Nazionale di Adria 22253
15332	450–400	Ashmolean Museum 1966.877
16820	450–400	Eberhard-Karls-Universität 7460
16830	450–400	Eberhard-Karls-Universität E73
42142	450–400	Allard Pierson Museum 3585
44027	450–400	Arthur M. Sackler Museum L9.1988
44750	450–400	Metropolitan Museum of NY 1972.118.148
214915	450–400	Musée du Louvre G549
214916	450–400	London, market
214917	450–400	Musée du Louvre G550
214965	450–400	British Museum 1867.5-8.1041
214966	450–400	Ashmolean Museum 296
214967	450–400	Vienna Kunsthistorisches Museum 836
214968	450–400	Musée du Louvre G557
214969	450–400	Winchester College Museum 24
214970	450–400	British Museum E207
214971	450–400	Copenhagen National Museum CHRVIII520
214974	450–400	British Museum E203
215003	450–400	British Museum E651
215114	450–400	New York, market
215126	450–400	Copenhagen National Museum CHRVIII299
215450	450–400	Museo Nacional de Bellas Arte de Havana 213
215451	450–400	Museo Nazionale di Spina
215938	450–400	Warsaw National Museum 68
216239	450–400	Musée Archeologique Municipal, Laon, 37.1064
216364	450–400	Boston Museum of Fine Arts 00.359
216500	450–400	Antikensammlung Berlin F2414
216940	450–400	Metropolitan Museum of Art NY 30.11.8
216952	450–400	State Hermitage Museum 1872.15
220610	450–400	Metropolitan Museum of NY 21.88.79
220618	450–400	British Museum E705
220626	450–400	Anikensammlung Berlin F2707

275533	450–400	London, market
340047	450–400	Athens National Museum
9003731	450–400	Metropolitan Museum of NY 08.258.19
9008455	450–400	Pushkin State Museum of Fine Arts M646
9024406	450–400	Munich Antikensammlungen 7669
9024856	450–400	London, market
9035121	450–400	Antikensammlung Berlin F2476
9036789	450–400	Athens Agora Museum P25346
9037709	450–400	Athens National Museum 1204
11291	425–375	Musée du Louvre CA2261
14113	425–375	Warsaw National Museum 142393
16237	425–375	Athens Agora Museum P2132
22522	425–375	Musée National d'Enserune S467
29517	425–375	Athens Agora Museum P1445
44300	425–375	Ledine Rijksmuseum van Oudheden I1922.4.23
217481	425–375	Deepdene, Hope, Paris, market, T150
680021	425–375	Brussels, Musées Royaux
1012126	425–375	Pushkin State Museum of Fine Arts 394
9037708	425–375	Musée de Picardie
4626	400–300	Los Angeles County Museum 36.11.3
6195	400–300	Karlshue Badiches Landesmuseum 75.36
6386	400–300	Martin von Wagner Museum H5341
6546	400–300	State Hermitage Museum KAB36A
7849	400–300	Musée du Louvre CA1262
8017	400–300	Athens Agora Museum P25284
13301	400–300	British Museum E236
13427	400–300	Arthur M. Sackler Museum 60348
14983	400–300	Warsaw, Bidental
32482	400–300	State Hermitage Museum KAB104B
41246	400–300	Antikensammlung Berlin F2719
44505	400–300	National Museums of Scotland 1956.462
46588	400–300	State Hermitage Museum KAB29
46941	400–300	Salonica Archaeological Museum 4880
218006	400–300	Bedford, Woburn Abbey
218132	400–300	Musée Fabre 837.1.1109
218146	400–300	Museo Gregoriano Etrusco AST495
218157	400–300	Cabinet des Medailles 432
218163	400–300	Ensertune, Mouret

218164	400–300	Museo Arqueologico Nacional, Madrid, 1986.149.209
218177	400–300	Athens National Museum 1433
218203	400–300	Athens National Museum 12252
218209	400–300	Pushkin State Museum of Fine Arts 427
218275	400–300	Munich Antikensammlungen 2390
230421	400–300	State Hermitage Museum ST1795
230424	400–300	New York, private
230425	400–300	State Hermitage Museum Q32
230430	400–300	Musée Borely 2079.83
230432	400–300	State Hermitage Museum, ST1793
230434	400–300	Athens National Museum 1472
230435	400–300	State Hermitage Museum ST1928
230489	400–300	British Museum E229
230490	400–300	British Museum E230
230491	400–300	British Museum E244
230493	400–300	British Museum E241
230496	400–300	Reiss Museum 314
230499	400–300	State Hermitage Museum T1885.3
230505	400–300	Antikensammlung Berlin F2636
230817	400–300	British Museum F138
230818	400–300	Cambridge Museum of Classical Archaeology AL410
230819	400–300	Athens Agora Museum P110
230825	400–300	Eberhard-Harls-Universität S101665
230826	400–300	Museo Nazionale di Spina T19EVP
230832	400–300	Barcelona Museo Arqueologico 508
230841	400–300	State Hermitage Museum ST1809
230842	400–300	State Hermitage Museum ST1983
230925	400–300	Athens National Museum 1370
230926	400–300	Athens National Museum 1371
230927	400–300	Athens National Museum 12526
230968	400–300	Jena Friedrich-Schiller-Universität SAK0470
230982	400–300	Jena Friedrich-Schiller-Universität 0493
231007	400–300	Utrecht University H13
231063	400–300	Vienna Kunsthistorisches Museum 96
231072	400–300	Corinth Archaeological Museum CP885
250001	400–300	Vienna Kunsthistorisches Museum 91
260038	400–300	Ashmolean Museum 1954.230
260054	400–300	Bonn Akademisches Kunstmuseum 345

430006	400–300	Ashmolean Museum G269
1012147	400–300	Pushkin State Museum of Fine Arts F64
1012709	400–300	Thebes Archaeological Museum 25546
1012712	400–300	Thebes Archaeological Museum 703
9002484	400–300	Mus. Prov. Sigismondo Castromediano 796
9007877	400–300	Pushkin State Museum of Fine Arts 84
9017562	400–300	Antikensammlung Berlin F2689
9018159	400–300	Antikensammlung Berlin F2693, perdido
9021743	400–300	Antikensammlung Berlin 4982.34
9021744	400–300	Antikensammlung Berlin 4982.36
9021745	400–300	Antikensammlung Berlin 4982.38
9022342	400–300	Antikensammlung Berlin VI3406
9031726	400–300	Ruhr Universität S347
9035135	400–300	Antikensammlung Berlin F2704

Tabela D.2: Amostras utilizadas no Capítulo 3

Número Beazley	Datação	Museu e número de inventário
12276	475–425	Getty Museum 86.AE.250
14119	475–425	Syracuse Mus. Arch. Regionale Paolo Orsi, 9484
210162	475–425	Munich Antikensammlungen 2668
210164	475–425	Warsaw National Museum 142313
210184	475–425	Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology 8.3225
211241	475–425	Barcelona, market;
213649	475–425	Munich Antikensammlungen J349
214616	475–425	Museo Civico Archeologico di Bologna 261
214628	475–425	Copenhagen National Museum 1942
214707	475–425	Madrid Museo Arqueologico Nacional L199
7719	450–400	University of Mississippi Museums 77.3.196
44750	450–400	Metropolitan Museum of NY 1972.118.148
214915	450–400	Musée du Louvre G549
214917	450–400	Musée du Louvre G550
214966	450–400	Ashmolean Museum 296
214970	450–400	British Museum E207
215450	450–400	Museo Nacional de Bellas Arte de Havana 213
9024856	450–400	London, market
9035121	450–400	Antikensammlung Berlin F2476
11291	425–375	Musée du Louvre CA2261
14113	425–375	Warsaw National Museum 142393
44300	425–375	Ledine Rijksmuseum van Oudheden I1922.4.23
217481	425–375	Deepdene, Hope, Paris, market, T150
680021	425–375	Brussels, Musées Royaux
9037708	425–375	Musée de Picardie
4626	400–300	Los Angeles County Museum 36.11.3
32482	400–300	State Hermitage Museum KAB104B
218163	400–300	Ensertune, Mouret
218203	400–300	Athens National Museum 12252
230421	400–300	State Hermitage Museum ST1795
230434	400–300	Athens National Museum 1472
230490	400–300	British Museum E230
230491	400–300	British Museum E244
230817	400–300	British Museum F138
430006	400–300	Ashmolean Museum G269

APÊNDICE E: CATÁLOGO DE VASOS

Vaso 01	
Vide figuras 29, 30 e 31	
Coleção e Número de Inventário:	Museo Archeologico Nazionale di Firenze 4209
Nº Registro Beazley Archive:	300000
Nº Registro ICONICLIMC:	3939
Formato:	Cratera com volutas
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	600–500
Proveniência:	Chiusi, Itália
Atribuição:	Klítrias (pintor) e Ergótimo (oleiro)
Descrição:	RA: Caçada do Javali Calidônio, homens, um caído, e jovens com lanças, todos com drapeados, alguns com <i>nebrides</i> , alguns com peles de pantera, arqueiros, cães, Atalanta, Meléagro, Peleu, Dioskouroi, Admeto (todos nomeados, Harpyleas Aristrandros, Labros, Antaandros, Thorax, Eutymachos, Melanion, Atalate, Methepon, Ormenos, Antaios, Kastor, Polydeukes, Korax, Akastos, Simon, Pausileon, Toxamis, Ebolos, Egertes, Marpsas, Asmetos Kynortes, Kimerion), entre esfinges ⁵⁵
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford, 1956): 76.1, 682; Beazley, J.D., Paralipomena (Oxford, 1971): 29; Beazley, J.D., The Development of Attic Black-figure, ed.2 (California, 1986): PLS.23-29.4 (A, PARTS OF A AND B); Boardman, J. (ed.), The Oxford History of Classical Art (Oxford, 1993): 71, FIG.66 (A); Boardman, J., Athenian Black Figure Vases (London, 1974): FIG.46.1-8 (A, PARTS); Cook, R.M., & Charleston, R., Masterpieces of Western and near-Eastern Ceramics (Tokyo, 1979): FIGS.27-28 (A, PARTS); La Cite des Images, Religion et Societe en Grece Antique (Lausanne, 1984): 45, FIG.69 (VOLUTE), 128, FIG.180 (PART OF B), 158, FIG.225 (PART OF A); Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae; Schnapp, A., Le chasseur et la cite, Chasse et erotique dans la Grece ancienne (Paris, 1997): 292, NO.242 (PARTS OF RA); Stewart, A., Art, Desire, and the Body in Ancient Greece (Cambridge, 1997): 187, FIG.120 (DRAWING OF PART)

⁵⁵ O Vaso François possui diversos frisos decorados com temas diferentes. A descrição aqui presente é apenas a do friso da caçada, por questão de brevidade.

Vaso 02



Figura E.1: Munich 8600, lado A, parte 1
 Fonte: BARRINGER, 1996, fig. 11A

Coleção e Número de Inventário:	Munich Antikesammlungen 8600
Nº Registro Beazley Archive:	4515
Nº Registro ICONICLIMC:	15130
Formato:	Plemochoe
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	600–500
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Pintor de C (<i>C Painter</i>) por LULLIES
Descrição:	BD: caçada do Javali Calidônio, cavaleiros, Aquiles e Mêmnon entre Tétis e Eos, carruagens
Referências Bibliográficas:	Classical Antiquity: 15 (1996) FIGS.11A-B AT P.77 (PARTS); Corpus Vasorum Antiquorum: MUNICH, MUSEUM ANTIKER KLEINKUNST 3, 34-35, FIGS.3-4, PLS.(420-421) 138.3-5, 139.1-2; Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: II, PL.688, ATALANTE 3 (PART); Revue Archeologique: 1979, 198, FIG.2 (PART)

Vaso 03



Figura E.2: Agora P334

Fonte: *American School of Classical Studies at Athens – Agora Excavations – Digital Collections*

Coleção e Número de Inventário:	Museum of the Ancient Agora of Athens P334
Nº Registro Beazley Archive:	300278
Nº Registro ICONICLIMC:	3941
Formato:	<i>Dinos</i> (fragmentos)
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	600–550
Proveniência:	Ágora de Atenas
Atribuição:	Grupo do Lekanis de Dresden por BEAZLEY
Descrição:	BD1: <i>Komos</i> . BD2: Caçada do Javali Calidônio. FB: friso de animais, javali entre sereias, leão, touro
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> (Oxford, 1956): 23; <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIGS.14A-B AT P.77; <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> : VIII, PL.353, CANES 8 (PART); Pickard-Cambridge, A., <i>Dithyramb, Tragedy and Comedy</i> , 2nd ed. (Oxford, 1962): PL.2B (PART); Revermann, M. (ed.), <i>The Cambridge Companion to Greek Comedy</i> (Cambridge, 2014): 97, FIG.5.1 (BD1); <i>The Athenian Agora, Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens</i> : 23, PL.58.610 (PARTS)

Vaso 04



Figura E.3: Blatter 673, fragmento 1

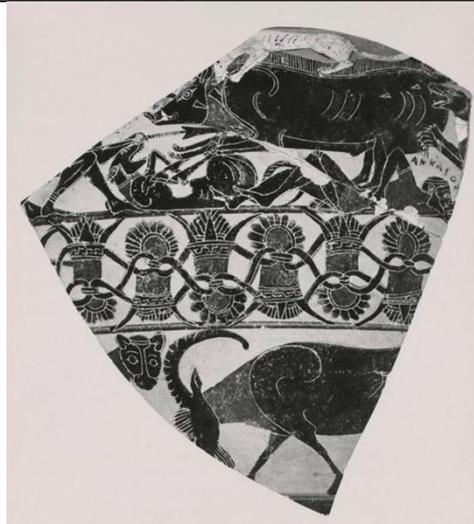


Figura E.4: Blatter 673, fragmento 2

Coleção e Número de Inventário:	R. Blatter, Bollingen, 673
Nº Registro Beazley Archive:	350335
Nº Registro ICONICLIMC:	15129
Formato:	<i>Dinos</i> (fragmentos)
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	600–550
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Pintor de Kyllenios (<i>Kyllenios Painter</i>) por BOTHMER; Grupo Tirreno por BEAZLEY
Descrição:	BD1: Caçada do Javali Calidônio, Atalanta (nomeada) com arco, flecha e lança, homens, alguns com lanças, um com <i>nebris</i> , um caído (nomeado, Ankaios). BD2: friso de animais, pantera, bode
Referências Bibliográficas:	Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., <i>Beazley Addenda</i> , 2nd edition (Oxford, 1989): 28; <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIGS.91-B AT P.77; <i>Greek Vases in the J.Paul Getty Museum</i> : 2 (1985), 39, FIG.22; Schnapp, A., <i>Le chasseur et la cite, Chasse et erotique dans la Grece ancienne</i> (Paris, 1997): 291, NO.239 (PART); <i>The Art Institute of Chicago Centennial Lectures, Museum Studies</i> 10 (Chicago, 1983): 6, FIG.3

Vaso 05	
	
<p>Figura E.5: Manisa P60.599, Lado B, parte 2 A partir de RAMAGE, 1989, pl. 65</p>	
Coleção e Número de Inventário:	Manisa Archaeological Museum P60.599 (antes P60.599.3116, 2137)
Nº Registro Beazley Archive:	8420
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	Taça (fragmentos)
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	575–525
Proveniência:	Sardis, Turquia
Atribuição:	Pintor do Polifemo de Boston (<i>Poliphemo Boston Painter</i>) por BOTHMER; Pintor da Taça Sardis Merrythought (<i>Sardis Merrythought Cup Painter</i>) por RAMAGE
Descrição:	A: guerreiros lutando, escudos, <i>bukranion</i> , roseta. B: caçada do Javali Calidônio (javali nomeado?), caçadores com clâmides, Atalanta agachada, cachorro, inscrições. I: guerreiro (?) correndo
Referências Bibliográficas:	American Journal of Archaeology: 66 (1962), PL.24, FIG.22 (PART); Cahill, N. (ed.), <i>The Lydians and their world</i> (Istanbul, 2010): 120-121, 485, FIG.21, NO.104 (COLOUR OF A AND B); Hanfmann, G., <i>Sardis from Prehistoric to Roman Times</i> (Cambridge, 1983): FIG.77; Ramage, A. & Ramage, N., <i>Twenty-Five Years of Discovery at Sardis, 1958-83</i> (Harvard, 1983): FIG.11; Schaeffer, J., Ramage, N.H. & Greenewalt, C.H., <i>The Corinthian, Attic and Lakonian Pottery from Sardis, Monograph 10</i> (Harvard, 1997): PLS.31-34 (INCLUDING DRAWINGS AND PROFILE).

Vaso 06

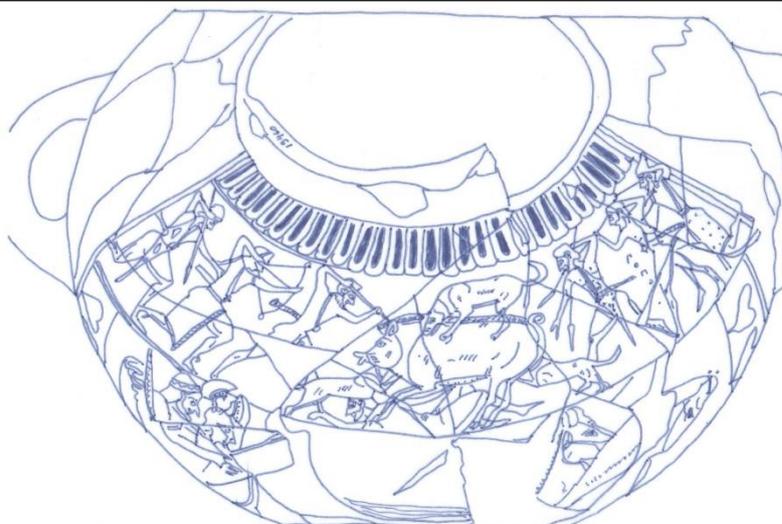


Figura E.6: Rhodes A1934, ombro

A partir de © Archive of the Ephorate of Antiquities of the Dodecanese Hellenic Ministry of Culture and Sports

Coleção e Número de Inventário:	Archaeological Museum of Rhodes A1934 (antes 15460)
Nº Registro Beazley Archive:	9022408
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	Hídria
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	Sem datação
Proveniência:	Ialysos, Rhodes
Atribuição:	Gurpo E por LEMOS
Descrição:	BD: guerreiro em uma carruagem, condutor vestindo pele de pantera, com escudo beócio, dispositivo, <i>gorgoneion</i> . SH: Caçada do Javali Calidônio, Atalanta, homens, um com drapeado, e jovem com lanças, alguns com <i>nebrides</i> , um ajoelhado com arco, cães, inscrições sem sentido
Referências Bibliográficas:	Antike Kunst: 5 (1962), PL.16.1-2; Beazley, J.D., Paralipomena (Oxford, 1971): 42; Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., Beazley Addenda, 2nd edition (Oxford, 1989): 28; Classical Antiquity: 15 (1996) FIGS.91-B AT P.77; Schnapp, A., Le chasseur et la cite, Chasse et erotique dans la Grece ancienne (Paris, 1997): 291, NO.239 (PART); The Art Institute of Chicago Centennial Lectures, Museum Studies 10 (Chicago, 1983): 6, FIG.3

Vaso 07



Figura E.7: Salonica 546

Archaeological Museum of Thessaloniki

A partir de © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archeological Museum of Thessaloniki

Fotógrafo: Giannis Patrikianos

Coleção e Número de Inventário:	Archaeological Museum of Thessaloniki 546
Nº Registro Beazley Archive:	24003
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	Cratera de colunas
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	575–525
Proveniência:	Thermi, Chalcidike
Atribuição:	Lydos por desconhecido
Descrição:	A: caçada do Javali Calidônio, Atalanta, cachorros
Referências Bibliográficas:	Archilogika Analekta ex Athenon: 33-38 (1990-1995) 175-179, FIGS.2-4; Bulletin de Correspondance Hellenique: 122 (1998) 874, FIG.199 (A); Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: SUPPLEMENTUM 1, PL.45, ATALANTE ADD.1 (A); Tiverios, M. et. al. (eds.), He keramike tes archaikes epoches sto Voreio Aigaiο kai ten periphēreia tou (700-480 p.Ch.) (Thessaloniki, 2012): 40, FIG.1 (A)

Vaso 08



Figura E.8: Boston 34.212 (rollout, parte 2)
 Photograph © 2018 Museum of Fine Arts, Boston

Coleção e Número de Inventário:	Boston Museum of Fine Arts 34.212
Nº Registro Beazley Archive:	300807
Nº Registro ICONICLIMC:	15133
Formato:	<i>Dinos</i>
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	575–525
Proveniência:	Grécia
Atribuição:	Grupo do Lekanis de Dresden por BEAZLEY
Descrição:	BD1: caçada do Javali Calidônio, homens com drapeados e lanças, um caído, um com um tridente, cavaleiros, guerreiros a cavalo, Atalanta com arco. BD2: friso de animais e flores, palmeta de lótus cruzada entre esfinges, panteras, águia voando, sereias e bode
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> (Oxford, 1956): 23; Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., <i>Beazley Addenda</i> , 2nd edition (Oxford, 1989): 7; <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIGS.14A-B AT P.77; <i>The Athenian Agora, Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens</i> : 23, PL.58.610 (PARTS)

Vaso 09

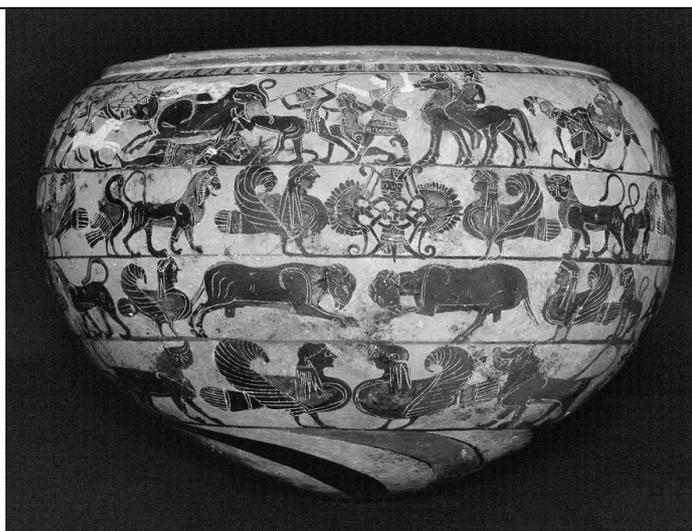


Figura E.9: Vatican 306

Fonte: © Photo Vatican Museums

Coleção e Número de Inventário:	Museo Gregoriano Etrusco, Vaticano, 306 (antes 16594)
Nº Registro Beazley Archive:	8866
Nº Registro ICONICLIMC:	15127
Formato:	Dinos
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	Sem datação
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Sophilos por MARZI
Descrição:	BD1: caçada do Javali Calidônio, Meléagro, arqueiros, cavaleiros, luta, guerreiros, um caído, alguns caindo, cavaleiros. BD: friso de animais, cisnes, sereias, leões, panteras, carneiros, complexos florais
Referências Bibliográficas:	Albizzati, C., Vasi antichi dipinti del Vaticano (Rome, 1925-39): PL.29; Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: VI, PL.208, MELÉAGROS 8 (PART OF BD1); Marconi, C. (ed.), Greek Vases: Images, Contexts and Controversies (Leiden and Boston, 2004): FIGS.2.2-3 (PARTS); Schnapp, A., Le chasseur et la cite, Chasse et erotique dans la Grece ancienne (Paris, 1997): 290, NO.237 (PART); Steuben, H. von, Fruhe Sagendarstellungen in Korinth und Athen (Berlin, 1968): 44, FIG.21 (DRAWING)

Vaso 10



Figura E.10: Florence 3830, ombro

c. 550–500 A. E. C., Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Fonte: © *su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali – Polo Museale della Toscana - Firenze*

Coleção e Número de Inventário:	Museo Archeologico Nazionale di Firenze 1797 (antes 3830)
Nº Registro Beazley Archive:	8296
Nº Registro ICONICLIMC:	15139
Formato:	Hídria
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	550–500
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Pintor de Princeton (<i>Princeton Painter</i>) por BOCCI
Descrição:	BD: carruagem. SH: caçada do Javali Calidônio, homens, um de <i>chitoniskos</i> e <i>nebris</i> , e jovem com lanças, amazonas, uma ajoelhada com arco (Atalanta), cachorros, carcaça de um cachorro
Referências Bibliográficas:	Barringer, J.M., <i>The hunt in ancient Greece</i> (Baltimore and London, 2001): 149, FIG.81 (S); <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIG.2 AT P.77 (S); <i>Corpus Vasorum Antiquorum: FIRENZE, REGIO MUSEO ARCHEOLOGICO 5, III.H.4, III.H.5, PLS.(1870-1871) 6.1-2, 7.1-2</i> ; <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: VI, PL.209, MELÉAGROS 17 (S)</i> ; Marconi, C. (ed.), <i>Greek Vases: Images, Contexts and Controversies</i> (Leiden and Boston, 2004): FIG.2.4 (S).

Vaso 11

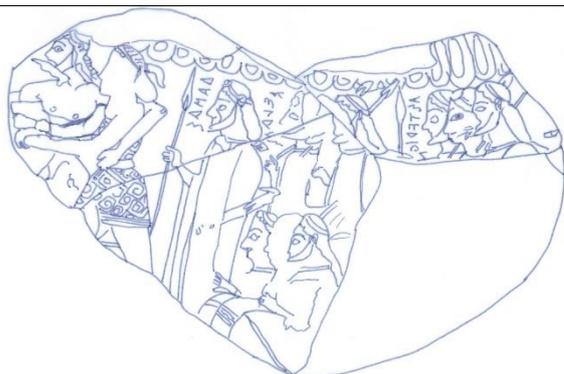


Figura E.11: NAMA 1590, fragmento 1
National Archaeological Museum, Athens
A partir de © Hellenic Ministry of Culture and
Sports/Archaeological Receipts Fund

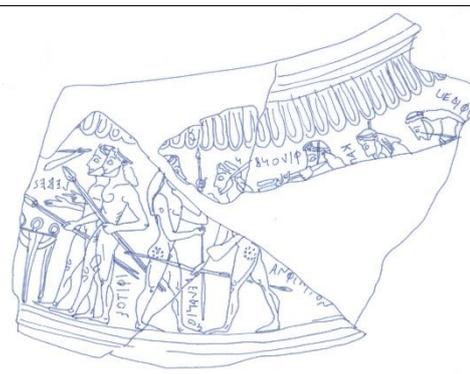


Figura E.12: NAMA 1590, fragmento 2
National Archaeological Museum, Athens
A partir de © Hellenic Ministry of Culture and
Sports/Archaeological Receipts Fund

Coleção e Número de Inventário:	National Archaeological Museum of Athens, Col. Acropolis, nº 1590 (antes 15147 e 15466)
Nº Registro Beazley Archive:	1281
Nº Registro ICONICLIMC:	8568
Formato:	Lebes (fragmentos)
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	600–500
Proveniência:	Acrópole de Atenas
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	AB1: Anfiarau, Melânio, Ífito como lançadores de dardos, trípode (nomeada, <i>Lebes</i>), Filonbon tocando flauta, Capaneu (?), Periphos (todos nomeados). AB1: jogos funerários de Pélias, Peleu e Atalanta, observadores, Damas, Kelaas, Asterion (todos nomeados) mulheres (?). AB2: corrida de cavalos?
Referências Bibliográficas:	American Journal of Archaeology: 85 (1981), PL.20, FIGS.4-5; Classical Antiquity: 15 (1996) FIG.18 AT P.77 (PART); Graef, B. & Langlotz, E., Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, vol.1 (Berlin, 1925): PL.27.590; Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae; Schefold, K., Frühgriechische Sagenbilder (Munich, 1964): FIG.65; Schefold, K., Gotter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst (Munich, 1993): 275, FIGS.295 A-C

Vaso 12



Figura E.13: Ashmolean G137.8

Fonte: *Image* © Ashmolean Museum, University of Oxford

Coleção e Número de Inventário:	Ashmolean Museum of Oxford G137.8
Nº Registro Beazley Archive:	9029719
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	Taça Siana (fragmentos)
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	Sem datação
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	Peleu e Atalanta
Referências Bibliográficas:	PHOTOGRAPH(S) IN THE BEAZLEY ARCHIVE: 1

Vaso 13



Figura E.14: Syracuse 26822

Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi

Fonte: © *su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana*

Coleção e Número de Inventário:	Syracuse, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 26822
Nº Registro Beazley Archive:	4821
Nº Registro ICONICLIMC:	43188
Formato:	Lécito
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	525–475
Proveniência:	Agrigento, Sicília
Atribuição:	Pintor da Atalanta de Munique (<i>Munich Atalante Painter</i>) por KUNZE-GOTTE
Descrição:	BD: Peleu (nomeado) e Atalanta, <i>dinos</i>
Referências Bibliográficas:	Beck, F., <i>Album of Greek Education</i> (Sydney, 1975): PL.85.412; Haspels, C., <i>Attic Black-figured Lekythoi</i> (Paris, 1936): 228.48; <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> : II, PL.697, ATALANTE 70; Nikephoros: 3 (1990) 323, FIG.12 (PART).

Vaso 14



Figura E.15: Vaticano AST36
 Fonte: © Photo Vatican Museums

Coleção e Número de Inventário:	Museo Gregoriano Etrusco, Vaticano, AST36 (antes 34986)
Nº Registro Beazley Archive:	9025161
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	Cratera de colunas (fragmentos)
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	Sem datação
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	A: Apoteose de Hércules, subindo na carruagem, mulher, deusa, Atena, Hermes. B: Peleu e Atalanta lutando entre jovens com drapeados e jovem com varas
Referências Bibliográficas:	Iozzo, M., La Collezione Astarita nel Museo Gregoriano Etrusco, Parte II, 1, Ceramica attica a figure nere (Vatican City, 2002): 64, PLS.39-40, NO.71 (A, B, PROFILE)

Vaso 15



Figura E.16: Munich 2241, Lado A
Fonte: BARRINGER 1996, fig. 19

Coleção e Número de Inventário:	Munich Antikensammlungen 2241 (antes J886)
Nº Registro Beazley Archive:	7975
Nº Registro ICONICLIMC:	43177
Formato:	Little Master Cup
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	575–525
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	A: Peleu e Atalanta lutando sobre um <i>dinos</i> , observadores, inscrições sem sentido. B: Hércules e o leão, entre jovens, alguns com drapeados, com lanças, e cavaleiros, inscrições sem sentido
Referências Bibliográficas:	Barringer, J.M., <i>The hunt in ancient Greece</i> (Baltimore and London, 2001): 162, FIG.89 (A); <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIG.19 AT P.77 (A); <i>Corpus Vasorum Antiquorum: MUNICH, ANTIKENSAMMLUNGEN 11, 30-31, BEILAGE 5.2, PLS.(2791,2792) 22.9, 22.1-3</i> ; <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: II, PL.696, ATALANTE 66 (A)</i> ; <i>Nikephoros</i> : 3 (1990) 320, FIG.5 (A);

Vaso 16



Figura E.17: Adolphseck 6

Fonte: © Kulturstiftung des Hauses Hessen, Museum Schloss Fasenerie, Eichenzell Germany

Coleção e Número de Inventário:	Adolphseck, Schloss Fasenerie: 6
Nº Registro Beazley Archive:	7985
Nº Registro ICONICLIMC:	12518
Formato:	Hídria
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	575–525
Proveniência:	Itália
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	BD: guerreiro armado, mulher com escudo e lança, homem velho. SH: Peleu e Atalanta lutando sobre <i>lebes</i> , observadores (com drapeados e lanças)
Referências Bibliográficas:	Corpus Vasorum Antiquorum: ADOLPHSECK, SCHLOSS FASANERIE 1, 11, PL.(488) 10.1-2; Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: II, PL.696, ATALANTE 64 (S); Nikephoros: 3 (1990) 320, FIG.4 (S).

Vaso 17



Figura E.18: Bonn 46

Fonte: © Photo Akademisches Kunstmuseum Bonn, Germany - Jutta Schubert

Coleção e Número de Inventário:	Akademisches Kunstmuseum Bonn 46
Nº Registro Beazley Archive:	9773
Nº Registro ICONICLIMC:	12517
Formato:	Hídria
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	575–525
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	BD: Peleu e Atalanta entre observadores. SH: Nike? Entre observadores
Referências Bibliográficas:	Classical Antiquity: 15 (1996) FIG.1 AT P.77 (PART)

Vaso 18



Figura E.19: San Antonio 86.135.34, lado A
 Fonte: © San Antonio Art Museum

Coleção e Número de Inventário:	San Antonio Art Museum, Texas, EUA, 86.134.35
Nº Registro Beazley Archive:	19546
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	<i>Lip cup</i>
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	575–525
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	A,B: Peleu e Atalanta lutando entre jovens com drapeados
Referências Bibliográficas:	Shapiro, H.A. et al. (eds.), <i>Greek Vases in the San Antonio Museum of Art</i> (San Antonio, 1995): 77, NO.34 (A, B, I)

Vaso 19



Figura E.20: Manchester 40085

Fonte: © *Museum of the Univeristy of Manchester, Bryan Sitch*

Coleção e Número de Inventário:	University of Manchester 40085 (antes IIIH5)
Nº Registro Beazley Archive:	300848
Nº Registro ICONICLIMC:	43176
Formato:	Hídria
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	575–525
Proveniência:	Veii, Itália
Atribuição:	Grupo de Atalanta por BEAZLEY
Descrição:	BD: Peleu lutando com Atalanta, homem com drapeado e mulher com lanças. SH: friso de animais e flores entre sereias e panteras
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> (Oxford, 1956): 91.3; Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., <i>Beazley Addenda</i> , 2nd edition (Oxford, 1989): 25; Golden, M., <i>Sport and Society in Ancient Greece</i> (Cambridge, 1998): 135, PL.7 (PART); Nikephoros: 3 (1990) 320, FIG.4 (S)

Vaso 20



Figura E.21: Munich 1541
Fonte: *Wikimedia Commons*

Coleção e Número de Inventário:	Munich Antikesammlungen 1541 (antes J584)
Nº Registro Beazley Archive:	4820
Nº Registro ICONICLIMC:	12527
Formato:	Ânfora
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	550–500
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Pintor da Atalanta de Munique (<i>Munich Atalante Painter</i>) por KUNZE-GOTTE
Descrição:	A: Peleu e Atalanta, atletas, um sentado no chão, treinador. B: atletas, luta de boxe, treinador
Referências Bibliográficas:	American Journal of Archaeology: 93 (1989) 559, FIG.5 (A); BEAZLEY NOTEBOOK: 76, 26.1, 76.2; Corpus Vasorum Antiquorum: MUNCHEN, ANTIKENSAMMLUNGEN EHEMALS MUSEUM ANTIKER KLEINKUNST 9, 36-37, BEILAGE E4, PLS.(2321,2325,2331) 24.4, 28.1-2, 34.1; Kunze-Goette, E., Der Kleophrades- Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren, Eine Werkstattstudie (Mainz, 1992): PLS.1, 2.1, 6.2.4, 69.3; Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae; Stewart, A., Art, Desire, and the Body in Ancient Greece (Cambridge, 1997): 121, FIG.70 (A);

Vaso 21



Figura E.22: Ashmolean 1978.49

Fonte: *Image* © Ashmolean Museum, University of Oxford

Coleção e Número de Inventário:	Ashmolean Museum 1978.49
Nº Registro Beazley Archive:	7900
Nº Registro ICONICLIMC:	43183
Formato:	Little Master Cup (fragmento)
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	550–500
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	Peleu e Atalanta entre cavaleiros
Referências Bibliográficas:	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: II, PL.696, ATALANTE 67 (A); Nikephoros: 3 (1990) 321, FIG.6

Vaso 22



Figura E.23: London 1925,12-17.1

Fonte: ©Trustees of the British Museum, CC 4.0

Coleção e Número de Inventário:	British Museum 1925.12-17.1
Nº Registro Beazley Archive:	15289
Nº Registro ICONICLIMC:	43184
Formato:	Skyphos
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	525–475
Proveniência:	Grécia
Atribuição:	Pintor de Hídrias (<i>Hydria Painter</i>) por desconhecido
Descrição:	A,B: Peleu e Atalanta entre árvores
Referências Bibliográficas:	Journal of Hellenic Studies: 75 (1955), 94, FIGS.2-3 (A, PART OF B)

Vaso 23



Figura E.24: Tessin, coleção privada
 Fonte: JESKE; STEIN, 1982, *tafel* 1

Coleção e Número de Inventário:	Tessin, Coleção Privada
Nº Registro Beazley Archive:	8252
Nº Registro ICONICLIMC:	8589
Formato:	Hídria
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	525–475
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Psiax por STEIN
Descrição:	BD: Peleu lutando com Atalanta , homem com drapeado e maça, <i>dinos</i> , trípole. SH: Dioniso sentando entre um sátiro tocando flauta e um outro com odre de vinho
Referências Bibliográficas:	Hefte des Archaeologischen Seminars der Universitat Bern: 8 (1982), PLS.1-2, 4-9; Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: VII, PL.218, PELIOU ATHLA 18 (BD)

Vaso 24



Figura E.25: Würzburg 395, lado B

Fonte: © *Martin von Wagner Museum der Universität, Peter Neckermann*

Coleção e Número de Inventário:	Martin von Wagner Museum, Wurzburg Universitat, 395
Nº Registro Beazley Archive:	13361
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	Skyphos
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	525–475
Proveniência:	Grécia
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	A: Peleu e Atalanta lutando, árvore. B: Gigantomaquia, Atena e gigante (escudos, relevo de cabeça de sátiro e cobra, cabeça de touro)
Referências Bibliográficas:	Dozio, E. et al. (eds.), <i>Gli atleti di Zeus, Lo sport nell'antichità</i> (Milan, 2009): 96, NO.48 (COLOUR OF A); Langlotz, E., <i>Griechische Vasen in Wurzburg</i> (Munich, 1932): PL.110, NO.395 (A, B); Nikephoros: 3 (1990) 323, FIG.10 (A); Vojatzi, M., <i>Fruhe Argonautenbilder</i> (Wurzburg, 1982): PL.16.B113 (B)

Vaso 25



Figura E.26: Bologna 361, lado B
 Fonte: © Museo Civico Archeologico di Bologna

Coleção e Número de Inventário:	Museo Civico Archeologico di Bologna 361
Nº Registro Beazley Archive:	200549
Nº Registro ICONICLIMC:	12530
Formato:	Taça
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	525–475
Proveniência:	Bolonha, Itália
Atribuição:	Oltos por LANGLOTZ
Descrição:	A: Hércules e o leão entre jovem e homem com drapeado. B: Peleu e Atalanta entre <i>pegasoi</i> . I: jovem com lira e carne
Referências Bibliográficas:	Barringer, J.M., <i>The hunt in ancient Greece</i> (Baltimore and London, 2001): 163, FIG.90 (A); Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 65.113; Beazley, J.D., <i>Attic Red-figure Vase-painters</i> , 1st ed. (Oxford, 1942): 41.93; Boardman, J., <i>Athenian Red Figure Vases</i> (London, 1975): FIG.62 (B); <i>Corpus Vasorum Antiquorum: BOLOGNA, MUSEO CIVICO 1, III.I.C.4, PLS.(198,200,201) 1.3, 3.1-2, 4.4-5</i> ; <i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i> : 97 (1982) 73, FIG.8 (B); <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> : II, PL.697, ATALANTE 72 (B); <i>Nikephoros</i> : 3 (1990) 322, FIG.8 (B)

Vaso 26



Figura E.27: Berlin F1837, lado B

Fonte: © Foto: Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Fotograf/in: Johannes Laurentius, CC 3.0

Coleção e Número de Inventário:	Berlin Antikensammlung F1837
Nº Registro Beazley Archive:	305527
Nº Registro ICONICLIMC:	26132
Formato:	Ânfora
Técnica:	Figuras Negras
Datação:	525–475
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Pintor de Diosphos (<i>Diosphos Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	A: Nascimento de Atena, Zeus segurando Atena, Eileithyia com faixas, Hermes, banquetta com tecido, inscrições sem sentido. B: Peleu e Atalanta lutando entre trípodes, inscrições sem sentido
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> (Oxford, 1956): 509.121; Beazley, J.D., <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> (Oxford, 1956): 703; Beazley, J.D., <i>Paralipomena</i> (Oxford, 1971): 248; <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIG.21 AT P.77 (B); <i>Corpus Vasorum Antiquorum: BERLIN, ANTIKENMUSEUM 5, 56-58, BEILAGE F4, PLS.(2188,2192,2200) 43.3-4, 47.6, 55.3</i> ; Mayor, A., <i>The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World</i> (Princeton and Oxford, 2014): 6, FIG.P.2 (A); <i>Nikephoros</i> : 3 (1990) 323, FIG.11 (B); Sweet, W.E., <i>Sport and Recreation in Ancient Greece, A Source Book with Translations</i> (Oxford, 1987): 135, PL.45 (A)

Vaso 27

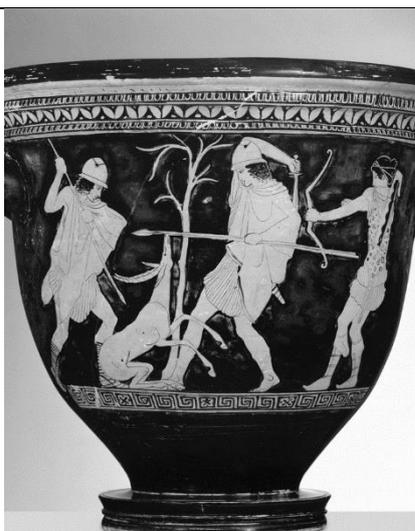


Figura E.28: Basel KA404, lado A
 Fonte: © Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig

Coleção e Número de Inventário:	Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig KA404 (antes Luzern, Market, Ars Antiqua; Switzerland, Private Collection)
Nº Registro Beazley Archive:	214373
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	Cratera de sino
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	475–425
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Pintor de Barclay (<i>Barclay Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	A: caçada. B: jovens com drapeados, alguns com cajados
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 1067.2BIS, 1681; Beazley, J.D., <i>Paralipomena</i> (Oxford, 1971): 447; Boardman, J., <i>Athenian Red Figure Vases, The Classical Period</i> (London, 1989): FIG.216 (A); Burn, L., and Glynn, R., <i>Beazley Addenda</i> (Oxford, 1982): 159; Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., <i>Beazley Addenda, 2nd edition</i> (Oxford, 1989): 325; <i>Corpus Vasorum Antiquorum: BASEL, ANTIKENMUSEUM UND SAMMLUNG LUDWIG 3</i> , 29-30, BEILAGE 4.2, PLS.(324,325) 12.1-2.5, 13.1-2

Vaso 28

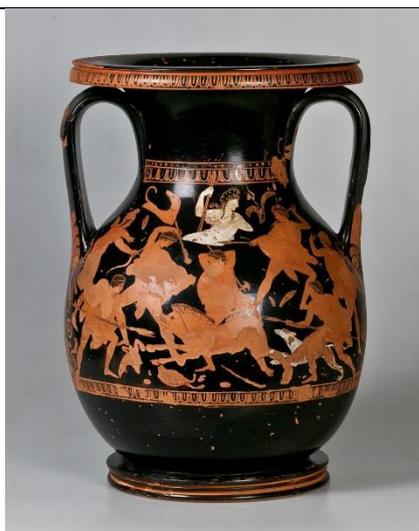


Figura E.29: Hermitage B4528, lado A
The State Hermitage Museum, St. Petersburg

Fonte: *Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova*

Coleção e Número de Inventário:	Hermitage Museum B4528
Nº Registro Beazley Archive:	7876
Nº Registro ICONICLIMC:	15192
Formato:	Pélike
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	400–300
Proveniência:	Benghazi, Líbia
Atribuição:	Kerch por SCHEFOLD
Descrição:	A: caçada do javali Calidônio, Atalanta, Teseu, Meléagro, Anceu, Ártemis, cachorros. B: Mênade entre sátiros
Referências Bibliográficas:	Boardman, J., <i>Athenian Red Figure Vases, The Classical Period</i> (London, 1989): FIG.384 (A); Furtwangler, A. und Reichhold, K., <i>Griechische Vasenmalerei</i> (Munich, 1904-32): 3, 112, FIG.54 (DRAWING OF A); <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> : II, PL.561, ARTEMIS 1392, PL.688, ATALANTE 9 (PARTS OF A); Lonis, R., <i>Guerre et religion en Grece a l'epoque classique</i> (Paris, 1979): FIG.2 (DRAWING OF A); Schefold, K., <i>Untersuchungen zu den Kertscher Vasen</i> (Berlin, 1934): PL.6, NO.483 (A); <i>The Art Institute of Chicago Centennial Lectures, Museum Studies 10</i> (Chicago, 1983): 6, FIG.5 (PART OF A).

Vaso 29



Figura E.30: Cleveland 66.114, detalhe 2
 Fonte: *Wikimedia Commons*

Coleção e Número de Inventário:	Cleveland Art Museum 66.114
Nº Registro Beazley Archive:	275976
Nº Registro ICONICLIMC:	36019
Formato:	Lécito
Técnica:	Fundo Branco com figuras vermelhas
Datação:	500–450
Proveniência:	Itália
Atribuição:	Inexistente
Descrição:	BD: Atalanta entre <i>erotes</i> com coroas herbais (wreaths) e ramos
Referências Bibliográficas:	Barringer, J.M., <i>The hunt in ancient Greece</i> (Baltimore and London, 2001): 168-169, FIGS.92-93 (BD); Beazley, J.D., <i>Paralipomena</i> (Oxford, 1971): 376.266BIS; Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., <i>Beazley Addenda</i> , 2nd edition (Oxford, 1989): 241; <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIGS.29A-B AT P.77 (PARTS); <i>Corpus Vasorum Antiquorum</i> : CLEVELAND, MUSEUM OF ART 1, 21-23, PLS.(712-714,715) 32.1-3, 33.1-2, 34.1-2, 35.1; Oakley, J., <i>Picturing Death in Classical Athens, The Evidence of the White Lekythoi</i> (Cambridge, 2004): COLOUR PLATE 4A (COLOUR OF PART); Reeder, E.D., et al., <i>Pandora, Women in Classical Greece</i> (Baltimore, 1995): 71, FIG.19 (PART)

Vaso 30

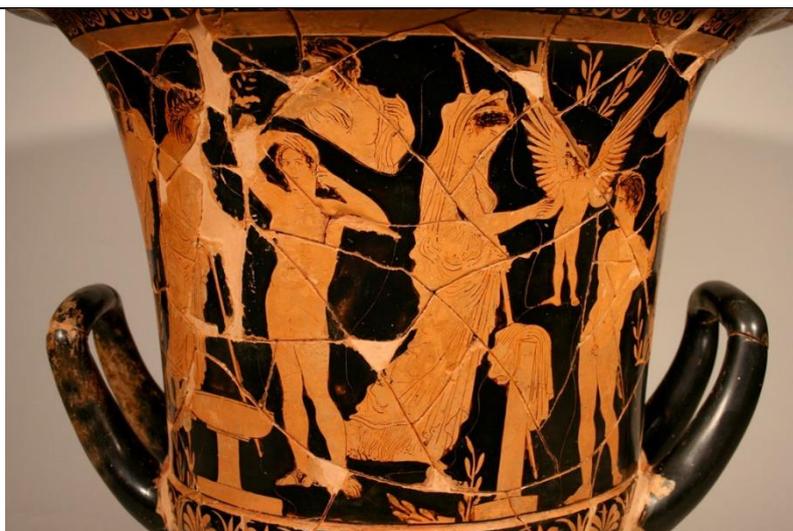


Figura E.31: Bologna 300

Fonte: © Museo Civico Archeologico di Bologna

Coleção e Número de Inventário:	Museu Civico Archeologico di Bologna 300
Nº Registro Beazley Archive:	215259
Nº Registro ICONICLIMC:	19368
Formato:	Calyx-Krater
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	450–400
Proveniência:	Bolonha, Itália
Atribuição:	Pintor de Dinos (<i>Dinos Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	A: Atalanta e Hipômenes (antes da corrida), Afrodite e Eros com maçãs (?), jovens com drapeados, alguns sentados, um com cajado, pia, tecido sobre poste, ramos e árvores. B: homens com drapeados e cajados
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 1152.7; Boardman, J., <i>Athenian Red Figure Vases, The Classical Period</i> (London, 1989): FIG.179 (PART OF A); <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIGS.28A-C AT P.77 (A, PARTS OF A); <i>Corpus Vasorum Antiquorum: BOLOGNA, MUSEO CIVICO 4, III.I.16, III.I.17, PLS.(1240,1241) 86.1-4, 87.5-8</i> ; Reeder, E.D., et al., <i>Pandora, Women in Classical Greece</i> (Baltimore, 1995): 365-367, NO.117 (COLOUR OF A, PART OF A, B, AH); Schefold, K., Jung, F., <i>Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst</i> (Munich, 1989): 53, FIG.34 (A); Stewart, A., <i>Art, Desire, and the Body in Ancient Greece</i> (Cambridge, 1997): 122, FIG.72 (PART OF A)

Vaso 31	
Vide figura 93	
Coleção e Número de Inventário:	Musée du Louvre CA2259
Nº Registro Beazley Archive:	209846
Nº Registro ICONICLIMC:	43170
Formato:	Taça sem haste
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	475–425
Proveniência:	Kerch, Sul da Rússia
Atribuição:	Pintor de Euaion (<i>Euaion Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	I: Atalanta (nomeada) com vara, poste, estrígilo e aríbalo suspensos
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 797.137; <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIG.27 AT P.77 (I); Mayor, A., <i>The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World</i> (Princeton and Oxford, 2014): 5, FIG.P.1 (I); Oakley, J. and Palagia, O. (eds.), <i>Athenian Potters and Painters, Volume II</i> (Oxford, 2010): 153, FIG.9A (DRAWING OF I); Paul-Zinserling, V., <i>Der Jena-Maler und sein Kreis, Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400v.Chr.</i> (Mainz, 1994): PL.61.2 (I); Schefold, K., Jung, F., <i>Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst</i> (Munich, 1989): 41, FIG.25 (I).

Vaso 32



Figura E.32: Boston 03.820, tondo

Fonte: Photograph © 2018 Museum of Fine Arts, Boston

Coleção e Número de Inventário:	Boston Museum of Fine Arts 03.820
Nº Registro Beazley Archive:	211173
Nº Registro ICONICLIMC:	12573
Formato:	Taça
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	475–425
Proveniência:	Suessula, Itália
Atribuição:	Pintor de Aberdeen (<i>Aberdeen Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	A: Atleta, <i>diskobolos</i> , entre jovens com drapeados, um com cajado (treinadores?). B: atleta, pulando com halteres, entre jovens com drapeado, um com cajado (treinadores?). I: Peleu com estrígilo e Atalanta sentada, pia
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 919.3; Boardman, J., <i>Athenian Red Figure Vases, The Classical Period</i> (London, 1989): FIG.88 (I); James, S.L., and Dillon, S. (eds.), <i>A companion to women in the ancient world</i> (Malden, 2012): 157, FIG.11.2 (I); <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> : VII, PL.185, PELEUS 29 (I); Paul-Zinserling, V., <i>Der Jena-Maler und sein Kreis, Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400v.Chr.</i> (Mainz, 1994): PL.54.3 (I)

Vaso 33



Figura E.33: Villa Giulia 48234, tondo
 Fonte: © Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia

Coleção e Número de Inventário:	Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, 48234
Nº Registro Beazley Archive:	211174
Nº Registro ICONICLIMC:	18981
Formato:	Taça
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	475–425
Proveniência:	Cerveteri, Itália
Atribuição:	Pintor de Aberdeen (<i>Aberdeen Painter</i>) por PARABENI
Descrição:	A,B: atletas. I: Atalanta, com calção e touca, sentada, Peleu com estrígilo, pia. IZ: folhas de louro
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 919.4; Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., <i>Beazley Addenda</i> , 2nd edition (Oxford, 1989): 305; Reeder, E.D., et al., <i>Pandora, Women in Classical Greece</i> (Baltimore, 1995): 371, NO.119 (COLOUR OF I)

Vaso 34



Figura E.34: Greifswald 336, tondo

Fonte: *Archäologische Studiensammlung der Universität Greifswald Inv. 336*

Photo: *Heinrich-Schliemann-Institut der Universität Rostock*

Coleção e Número de Inventário:	Greifswald, Ernst-Mortiz-Arndt Universitat 336
Nº Registro Beazley Archive:	211172
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	Taça (fragmentos)
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	475–425
Proveniência:	Desconhecida
Atribuição:	Pintor de Aberdeen (<i>Aberdeen Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	A: atleta, jovem com estrígilo, entre jovem com drapeado e homem com drapeado se apoiando em um cajado. I: Peleu e Atalanta, pia (?). IZ: folhas de louro
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 919.2; <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> : VII, PL.185, PELEUS 28 (I); Nikephoros: 3 (1990) 326, FIG.17 (I)

Vaso 35

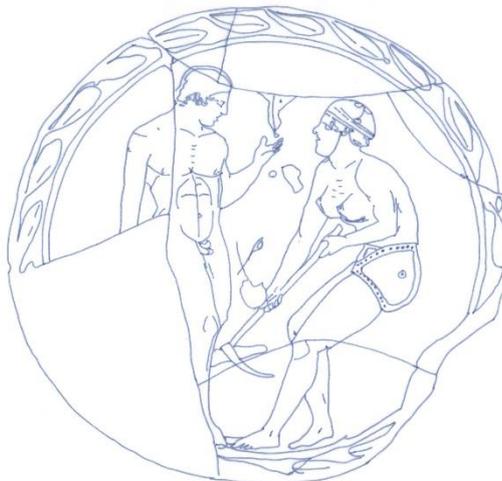


Figura E.35: Ferrara 1340, tondo
 Museo Archeologico Nazionale di Ferrara
 A partir de foto © su concessione del MIBACT – Polo Museale dell'Emilia Romagna

Coleção e Número de Inventário:	Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, Spina, 1340 (antes T991)
Nº Registro Beazley Archive:	211175
Nº Registro ICONICLIMC:	12574
Formato:	Taça (fragmentos)
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	475–425
Proveniência:	Spina, Itália
Atribuição:	Pintor de Aberdeen (<i>Aberdeen Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	A.B: atletas. I: Peleeu. Atalanta, de calção e touca, com vara. IZ: folhas de louro
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 919.5; Nikephoros: 3 (1990) 325, FIG.15 (I); Paul-Zinserling, V., <i>Der Jena-Maler und sein Kreis, Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400v.Chr.</i> (Mainz, 1994): PL.61.1 (I); Reeder, E.D., et al., <i>Pandora, Women in Classical Greece</i> (Baltimore, 1995): 368, N0.118 (COLOUR OF I); Stewart, A., <i>Art, Desire, and the Body in Ancient Greece</i> (Cambridge, 1997): 122, FIG.71 (I)

Vaso 36



Figura E.36: Ferrara 2865, fragmento Z (Lado A)

Museo Archeologico Nazionale di Ferrara

A partir de foto © su concessione del MIBACT – Polo Museale dell'Emilia Romagna

Coleção e Número de Inventário:	Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, Spina 2865 (antes T404)
Nº Registro Beazley Archive:	213507
Nº Registro ICONICLIMC:	8575
Formato:	Cratera com volutas (fragmentos)
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	475–425
Proveniência:	Spina, Itália
Atribuição:	Pintor de Heitor (<i>Hector Painter</i>) por BEAZLEY; Pintor de Peleu (<i>Peleus Painter</i>) por BEAZLEY; Grupo de Polignoto por BEAZLEY
Descrição:	A: homem (nomeado, Klemolpos) vestindo clâmide e <i>petasos</i> , mulher (nomeada, Ippomene) com <i>pilos</i> e sutiã lutando com um jovem (Atalanta e Peleu), boxeador (nomeado, Amykos), pilar, figura com elmo. B: morro, atleta (Hércules?) com filetes, trípode, juízes com clâmides, alguns sentados, um com cajado, um nomeado (Idas), atleta (jovem, nomeado, Polydeukes)
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 1039.9, 1679; Boardman, J., <i>Athenian Red Figure Vases, The Classical Period</i> (London, 1989): FIG.143; <i>Classical Antiquity</i> : 15 (1996) FIG.24 AT P.77 (A); <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ; Schefold, K., Jung, F., <i>Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst</i> (Munich, 1989): 41, FIG.24 (B)

Vaso 37	
Vide figura 103	
Coleção e Número de Inventário:	Cabinet des Médailles, BnF, Paris 818
Nº Registro Beazley Archive:	230979
Nº Registro ICONICLIMC:	12576
Formato:	Taça
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	400–300
Proveniência:	Vulci, Itália
Atribuição:	Pintor de Jena (<i>Jena Painter</i>) por BEAZLEY;
Descrição:	A,B: Atletas, um com estrígilo, um com uma tocha (ou odre de bebida?), jovem com drapeado. I: Atalante, nua, próxima a uma pia, Peleu sentado (ambos nomeados)
Referências Bibliográficas:	Barringer, J.M., <i>The hunt in ancient Greece</i> (Baltimore and London, 2001): 164, FIG.91 (I); Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 1512.23; Fellmuth, N., et al., <i>Der Jenaer Maler, Eine Topferwerkstatt im klassischen Athen</i> (Wiesbaden, 1996): 29, FIG.22 (I); Paul-Zinserling, V., <i>Der Jena-Maler und sein Kreis, Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400v.Chr.</i> (Mainz, 1994): PL.55 (I)

Vaso 38

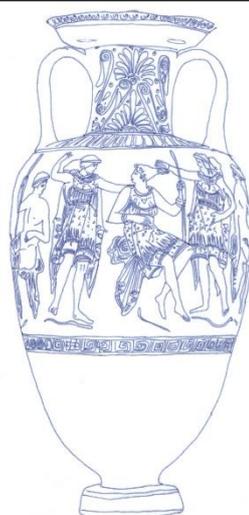


Figura E.37: NAMA 15113, lado A

National Archaeological Museum, Athens

A partir de © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund – Photo: Irina Minari

Coleção e Número de Inventário:	National Archaeological Museum of Athens 15113
Nº Registro Beazley Archive:	217957
Nº Registro ICONICLIMC:	Sem registro
Formato:	Ânfora
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	400–300
Proveniência:	desconhecida
Atribuição:	Pintor de Meléagros (<i>Meleager Painter</i>) por BEAZLEY; Oinomaos por desconhecido
Descrição:	A: Atalanta sentada sobre uma rocha com <i>chitoniskos</i> decorado e com lanças, Meléagros e jovens, alguns com clâmides, <i>petasoi</i> e <i>chitoniskoi</i> decorados, alguns com lanças, alguns sentados. B: jovens, um com clâmide, segurando uma hera
Referências Bibliográficas:	Barringer, J.M., <i>The hunt in ancient Greece</i> (Baltimore and London, 2001): 154, FIG.86 (A); Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 1410.14; Kathariou, K., <i>To ergasterio tou zographou tou Meléagrou kai he epoche tou paratereseis sten attike keramike tou protou tetartou tou 4 ou ai. p.Ch.</i> (Thessaloniki, 2002): 357, 391, FIG.3B (DRAWING OF PROFILE), PL.13A-B (A AND B), FRONTCOVER (COLOUR OF PART OF A); Marconi, C. (ed.), <i>Greek Vases: Images, Contexts and Controversies</i> (Leiden and Boston, 2004): FIG.2.9 (A).

Vaso 39



Figura E.38: Würzburg 522, Lado A

Fonte: © Martin von Wagner Museum der Universität, Christina Kiefer

Coleção e Número de Inventário:	Martin von Wagner Museum Wurzburg Universitat 522 (antes H4643, ou L522)
Nº Registro Beazley Archive:	217931
Nº Registro ICONICLIMC:	15207
Formato:	Calyx-Krater
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	400–300
Proveniência:	desconhecida
Atribuição:	Pintor de Meléagro (<i>Meleager Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	A: Atalanta sentada com <i>chitoniskos</i> decorado e botas, com lanças, Meléagro, com lanças, jovens, alguns sentados, um com um <i>chitoniskos</i> decorado e com lanças, Eros com um lebre, altar. B: atletas, um com aríbalo, um com estrígilo, Eros, faixa suspensa
Referências Bibliográficas:	Barringer, J.M., <i>The hunt in ancient Greece</i> (Baltimore and London, 2001): 154, FIG.86 (A); Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 1410.14; Kathariou, K., <i>To ergasterio tou zographou tou Meléagrou kai he epoche tou: paratereseis sten attike keramike tou protou tetartou tou 4 ou ai. p.Ch.</i> (Thessaloniki, 2002): 357, 391, FIG.3B (DRAWING OF PROFILE), PL.13A-B (A AND B), FRONTCOVER (COLOUR OF PART OF A).

Vaso 40	
<p>Fotografia disponível em: https://www.khm.at/objektdb/detail/54247/?offset=6&lv=list</p> <p>Figura E.40: Vienna 158, lado A Fonte: © <i>KHM-Museumsverband</i></p>	
Coleção e Número de Inventário:	Kunsthistorisches Museum of Vienna 158
Nº Registro Beazley Archive:	217917
Nº Registro ICONICLIMC:	15200
Formato:	Cratera com volutas
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	400–300
Proveniência:	desconhecida
Atribuição:	Pintor de Meléagro (<i>Meleager Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	A: Oklasma, rei persa sentado em cadeira dentro de edifício, mulheres, uma com leque, algumas sentadas, algumas com cajados, uma tocando flauta, algumas dançando, homem com machado, todos com roupas orientais, Eros, mesa com comida. B: Meléagro e Atalanta sentados, jovens, alguns com <i>chitoniskoi</i> decorados e clâmides, alguns sentados, todos com lanças
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 1408.1 , 1692; <i>Corpus Vasorum Antiquorum: WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM</i> 3, 37, PL.(139) 139.1-7; Kathariou, K., <i>To ergasterio tou zographou tou Meléagrou kai he epoche tou paratereseis sten attike keramike tou protou tetartou tou 4 ou ai. p.Ch.</i> (Thessaloniki, 2002): 388, PLS.7A-B, 8A-B (A AND B); <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> .

Vaso 41



Figura E.40: Ontario 919.5.35, parte 1
 Fonte: *Courtesy of the Royal Ontario Museum © ROM*

Coleção e Número de Inventário:	Royal Ontario Museum, Toronto, 919.5.35
Nº Registro Beazley Archive:	217958
Nº Registro ICONICLIMC:	15209
Formato:	Ânfora
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	400–300
Proveniência:	desconhecida
Atribuição:	Pintor de Meléagro (<i>Meleager Painter</i>) por BEAZLEY
Descrição:	A: Atalanta com um <i>chitoniskos</i> decorado e clâmide com lanças e Meléagro, jovens, alguns sentados, alguns com lanças, alguns com clâmides, bloco. B: jovens, alguns com clâmides, um sentado sobre rocha com lanças
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 1411.40; Boardman, J., <i>Athenian Red Figure Vases, The Classical Period</i> (London, 1989): FIG.336 (A); Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., <i>Beazley Addenda</i> , 2nd edition (Oxford, 1989): 374

Vaso 42



Figura E.41: desenho de Ruvo1418

Desenho da autora, feito a partir daquele no *Bulletino Archeologico Napolitano, nuova serie, anno V, tavola I*

Coleção e Número de Inventário:	Museo Jatta, Ruvo, 1418 (antes 36853)
Nº Registro Beazley Archive:	217967
Nº Registro ICONICLIMC:	15204
Formato:	Ânfora
Técnica:	Figuras Vermelhas
Datação:	400–300
Proveniência:	Ruvo, Itália
Atribuição:	Pintor de Meléagro (<i>Meleager Painter</i>) por BEAZLEY;
Descrição:	BD: Atalanta sentada com <i>chiton</i> decorado e com lanças, jovens, alguns sentados, alguns com lanças, um com clâmide segurando uma faixa, cavaleiros, árvore
Referências Bibliográficas:	Beazley, J.D., <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition (Oxford, 1963): 1412.49; Beazley, J.D., <i>Paralipomena</i> (Oxford, 1971): 490; <i>Bulletin Antieke Beschaving</i> : 88 (2013), 150, FIG.30A.HY15 (PART OF BD); Kathariou, K., <i>To ergasterio tou zographou tou Meléagrou kai he epoche tou: paratereseis sten attike keramike tou protou tetartou tou 4 ou ai. p.Ch.</i> (Thessaloniki, 2002): 400, PL.30A (PART OF BD); <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> : VI, PL.212, MELÉAGROS 38