

## **CORPO E GÊNERO NA EVOLUÇÃO DO TEMA DE ATALANTA E PELEU NA CERÂMICA ÁTICA (SÉCULOS VI – IV A. E. C.)**

*BODY AND GENDER IN THE EVOLUTION OF THEME OF ATALANTA AND PELEUS IN ATTIC POTTERY (VI – IV CENTURIES B. C. E.)*

**Thirzá Amaral Berquó**

Mestranda em Artes Visuais – PPGAV/UFRGS  
thirza.berquo@gmail.com

**Francisco Marshall**

Doutor em História, Professor dos Departamentos de Artes Visuais e História, do PPGAV e do PPGHIST - UFRGS  
marshall@ufrgs.br

### **RESUMO**

Atalanta destaca-se entre as heroínas gregas em virtude da peculiaridade de sua iconografia, a qual possui como temas predominantes a prática atlética e a caça, duas atividades geralmente associadas ao âmbito masculino na Grécia antiga. Na pintura de vasos áticos desenvolvida entre os séculos VI e IV A. E. C., o principal companheiro de Atalanta é o herói Peleu. Embora a conexão entre Atalanta e Peleu seja pouco relevante nas fontes literárias gregas, ela é muito explorada pelos pintores de vasos. Essas duas figuras heroicas aparecem juntas em cenas que fazem referência à caçada do Javali Calidônio e, principalmente, à competição de luta dos jogos funerários do rei Pélias e à convivência atlética no ginásio. Estes motivos atléticos se mostram como local privilegiado para o exame da representação corporal e de gênero da heroína. O presente trabalho analisa a evolução do tema de Atalanta e Peleu na cerâmica ática, com foco nas modificações na representação corporal da heroína Atalanta. Assim, são abordados tanto os tipos de cenas envolvendo Atalanta e Peleu quanto as mudanças iconográficas ocorridas ao longo do tempo.

**Palavras-chave:** Atenas arcaico-clássica. Iconografia vascular. Corpo. Gênero. Atalanta e Peleu.

### **ABSTRACT**

Atalanta stands out among the Greek heroines by virtue of the singularity of her iconography. The main themes of her visual representation are the hunt and the athletic practice, two activities generally associated with males in Ancient Greece. On the Attic vase-painting developed between the sixth and fourth centuries BC, Atalanta's main companion is the hero Peleus. Although the connection between Atalanta and Peleus is of little relevance in Greek literary sources, it is much explored by vase-painters. These two heroes are shown together on three types of scenes: the Kalydonian Boar hunt, the wrestling competition on the funeral games of king Pelias and the athletic coexistence in the gymnasium. Especially the athletic themes make it possible to examine the representation of both body and gender on the iconography of this heroine. The present work analyzes the evolution of the theme of Atalanta and Peleus in Attic ceramics, focusing on the modifications in the corporal representation of the heroine Atalanta. Thus, both the types of scenes involving Atalanta and Peleu are discussed, as well as the iconographic changes that have occurred over time.

**Keywords:** Archaic-classical Athens. Attic vase-painting. Body. Gender. Atalanta and Peleus.

## **Introdução**

A pintura de vasos foi uma arte desenvolvida na Grécia continental pelo menos desde a civilização micênica, na Idade do Bronze. Embora tenha sofrido retrocessos nos motivos iconográficos (com a passagem de uma decoração com motivos animais e humanos para uma que era cada vez mais geométrica), este saber sobreviveu ao colapso que atingiu as sociedades da bacia do Mediterrâneo em torno de 1200 A. E. C., caracterizado pela grande perda cultural, e ao período conhecido como Idade das Trevas da Grécia (1200 – 800 A. E. C.).

Com a recuperação do uso de figuração humana no século VIII A. E. C., a decoração da pintura cerâmica vai ficando gradativamente mais elaborada. O ápice dessa arte na Grécia continental ocorreu entre os séculos VII e IV A. E. C., nos quais os temas iconográficos se libertaram do geometrismo e das influências orientalizantes e as duas principais técnicas de pintura (figuras negras e figuras vermelhas) foram criadas.

A técnica de figuras negras, surgida no século VII A. E. C., consistia no desenho com engobe sobre o fundo cerâmico avermelhado, de forma que, por meio de um controle cuidadoso do processo de queima, eram produzidas figuras em um tom negro, com detalhes adicionados posteriormente por incisão. A técnica de figuras vermelhas, desenvolvida no final do século VI A. E. C., seguia o processo contrário: o fundo eram pintado com o engobe que se tornaria negro e apenas as partes onde ficariam o desenho eram reservadas, resultando em figuras da cor do fundo original da cerâmica cercadas por um fundo escuro (OAKLEY, 2013). Devido à maior possibilidade de precisão nos detalhes, a técnica de figuras vermelhas tornou-se mais difundida e aumentou exponencialmente os motivos representados nos vasos.

Em termos de iconografia, o desenvolvimento principal ocorreu na pólis de Atenas, entre os séculos VI e IV A. E. C. Atenas teve grande produção cerâmica nesse período, tanto para consumo interno quanto para exportação em todo o Mediterrâneo, da Península Ibérica, a oeste, ao Levante, a leste, e das margens do Mar Negro, ao norte, à costa da África, ao sul. Conforme levantamento feito junto à base de dados online do Beazley Archive, da Universidade de Oxford, que concentra o maior número mundial de registros sobre cerâmica grega antiga, há 87.464 vasos de fabricação ateniense catalogados (dado coletado em 27 de novembro de 2017 no site [www.beazley.ox.ac.uk](http://www.beazley.ox.ac.uk)).

Apesar do caráter fragmentário da documentação, fruto de sua recuperação em escavações arqueológicas, o expressivo número de vasos áticos permite “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” (LEWIS, 2005, p. 5).

Como salienta Robin Osborne:

Que nós tenhamos de escrever sobre a pintura de dezenas de milhares de vasos, ao invés de meras centenas de painéis, libera e também restringe: nós podemos observar as tendências na escolha das cenas, na natureza da composição, no estilo de desenho, no uso de cor e na técnica em um nível maior que o apenas individual e podemos ficar confiantes de que observamos as mudanças no gosto dos compradores, ao invés das exigências excêntricas de um patrono em particular ou a batalha de um indivíduo de vanguarda contra um mercado ignorante. (OSBORNE, 1998, p. 12)

Por conseguinte, o estudo da cerâmica ática constitui um ambiente privilegiado para a análise da evolução de temas iconográficos.

Além disso, a pintura de vasos grega possui um caráter peculiar, que é a sua integração ao cotidiano e à vida social. Em Atenas, os vasos pintados estavam presentes nos mais diferentes contextos da vida diária: nas hídrias utilizadas pelas mulheres para buscar água nas fontes, nas crateras e taças usadas durante os banquetes, nos *oinochoai* empregados nas libações das atividades religiosas e nos léцитos dos ritos funerários, entre outros. O resultado é uma verdadeira cidade de imagens, pois “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).

Mais do que isso, os próprios temas representados na iconografia vascular referem-se ao cotidiano: às práticas atléticas, religiosas e funerárias, às atividades de homens e mulheres, aos acontecimentos políticos, ao teatro e ao mito. Ou seja, os vasos falam sobre a vida diária e fazem parte dela. Em decorrência, esse material possibilita uma via especial de aproximação do pesquisador à cultura ática.

Perpassando toda a pintura cerâmica dos períodos arcaico e clássico, encontra-se a questão da representação corporal. Como destaca Andrew Stewart, “o corpo humano era central para a cultura grega” (1997, p. 3). Tendo em vista que o corpo pode ser considerado como uma construção social e histórica, sobre o qual são inscritos significados culturais (vide LE GOFF; TRUONG, 2006), “embora a arte grega possa parecer naturalista e, assim, realista, ela realmente oferece mais *insights* sobre ideologia do que sobre realidade” (STEWART, 1997).

Essas especificidades da pintura de vasos áticos oportunizam “ver a interação mútua entre obras de arte e a sociedade” (OSBORNE, 1998, p. 20) e examinar as mudanças nos temas representados ao longo do tempo. Considerando a grande preocupação da sociedade ateniense com as divisões entre os gêneros masculino e feminino, bem como a proeminência dada à representação do corpo na arte grega em geral, a iconografia dos vasos cerâmicos mostra-se campo fértil para a análise do tratamento artístico dado à conexão corpo-gênero.

Uma figura que possibilita a abordagem dessa problemática é a heroína Atalanta. Caçadora e atleta, essa personagem mitológica possui uma iconografia singular entre as heroínas gregas, sendo representada no desempenho dessas atividades tradicionalmente ligadas ao mundo masculino na Grécia antiga. Na pintura de vasos áticos, o herói Peleu é o principal companheiro de Atalanta. Este par constitui um verdadeiro tema iconográfico por si só, aparecendo em cenas da caçada do Javali Calidônio, da competição de luta nos jogos funerários do rei Pélias e em convivência atlética no ginásio.

Ao mostrar uma figura feminina e uma masculina desenvolvendo as mesmas atividades, tais motivos pictóricos se afiguram como local privilegiado para o exame das fronteiras das condições de gênero e a sua inscrição na representação artística do corpo na iconografia vascular. Destarte, o presente artigo analisa essas questões dentro da evolução do tema de Atalanta e Peleu na cerâmica ática entre os séculos VI e VI A. E. C.

### **Atalanta e Peleu: mito e literatura**

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*<sup>1</sup>. É por esses dois meios, a literatura e a iconografia, que os mitos gregos foram transmitidos até os nossos dias.

A literatura grega antiga que chegou até os nossos dias, em sua maioria, menciona o mito de Atalanta em passagens curtas e/ou fragmentárias. Os textos que trazem mais informações são aqueles de Hesíodo, Apolônio de Rodes, Pausânias e Pseudo-Apolodoro.

---

<sup>1</sup> *Póleis* é o plural de *pólis*, a forma de organização política típica da Grécia arcaica e clássica, mais conhecida como cidade-estado.

De acordo com esses autores antigos, Atalanta seria filha de um rei, a qual foi abandonada na floresta ainda bebê porque seu pai desejava ter um herdeiro do sexo masculino. Ela foi amamentada por uma urso e, posteriormente, encontrada por caçadores, que a criaram:

E Íaso teve uma filha [chamada] Atalanta com Clímene, filha de Míneas. Esta Atalanta foi exposta pelo seu pai, pois ele desejava filhos homens; e uma urso veio com frequência e a amamentou, até que caçadores a encontraram e a criaram entre eles. Atingida a sua maturidade, Atalanta se manteve virgem e, caçando nas matas selvagens, ela sempre permaneceu armada. (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 3.9.2, séc. II E. C.)

Esta seria a origem das habilidades atléticas e de caça de Atalanta. 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.

A primeira aventura 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 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 Etólia<sup>2</sup>. [...]” ( v. 1108 – 1109, séc. V A. E. C.).

No mesmo sentido, Pseudo-Apolodoro:

Quando eles cercaram o javali, Hileu e Anceu foram mortos pela besta e Peleu acertou sem querer Eurítion com uma lança. Mas Atalanta foi a primeira a atirar nas costas do javali com uma flecha e Anfiarau foi o próximo a atirar, acertando no olho dele; mas foi Meléagro que o matou com um golpe nos flancos e, ao receber a pele, deu-a para Atalanta. (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 1.8.2, séc. II E. C.)

Depois disso, ela esteve envolvida na 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

---

<sup>2</sup> Etólia é a região da Grécia onde estava situada a pólis de Cálidon.

uma divergência entre os autores antigos. Apolônio de Rodes, escritor da poesia épica *Argonautica*, não inclui Atalanta entre os aventureiros, referindo-se expressamente ao fato de ela ser mulher:

E em sua mão direita Jasão segurava uma lança que alcançava longas distâncias, a qual Atalanta lhe deu como um presente de hospitalidade em Mênalos quando ela, feliz, o encontrou; pois ela desejava avidamente seguir nesta aventura; mas ele mesmo, de sua própria vontade, impediu a donzela, pois ele temia amarga disputa pelo amor dela. (APOLÔNIO DE RODES, *Argonautica*, v. 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 buscar o velocino, Jasão pediu a ajuda de Argos, filho de Fríxo; e Argos, aconselhado por Atena, construiu um navio de cinquenta remos batizado de Argo em homenagem ao seu construtor [...] Quando o navio estava pronto e ele perguntou ao oráculo, o deus lhe deu permissão para reunir os nobres da Grécia e navegar. E aqueles que se reuniram foram os seguintes: Tífis, filho de Hágias, [...] Telamon e Peleu, filhos de Éaco, [...] Autólico, filho de Hermes; Atalanta, filha de Esqueneu; [...] Meléagro, filho de Eneu [...] (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.

Peleu é o filho do rei Éaco, governante da ilha de Egina, com Endeis, a ninfa oréade do Monte Pélion, na Tessália. Ele é mais conhecido por ser o pai do herói Aquiles, fruto de seu casamento tardio com a nereida Tétis, fato mencionado por Homero, na *Ilíada* (vide cantos XXI, v. 185-190, e XXIV, v. 534-542).

Antes disso, em sua juventude, Peleu e seu irmão Télamo teriam assassinado seu meio-irmão, Foco, durante uma competição esportiva. Em consequência ambos fugiram de Egina e Peleu foi acolhido na Ftia pelo rei Eurítion, que o purificou de seu delito e lhe deu em casamento a sua filha, Antígona.

Eurítion levou Peleu como seu companheiro para a caçada do Javali Calidônio. Porém, Peleu acabou por matar Eurítion acidentalmente durante a caçada, ao acertá-lo com uma lança: “Então ele foi com Eurítion caçar o Javali Calidônio, mas, ao arremessar uma lança contra a fera ele involuntariamente acertou e matou Eurítion. Assim ele fugiu da Ftia e foi até

Acasto em Iolcos e foi purificado por ele” (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 1.8.2, séc. II E. C.).

Peleu também participou da expedição dos Argonautas e, após o retorno, dos jogos funerários do rei Pélias. Nesses jogos, ele teria participado da competição de luta, enfrentando a heroína Atalanta.

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. Em que pese a ausência de fonte literárias da Grécia antiga sobre tal relacionamento, esse mito restou cristalizado na *Suda*, uma enciclopédia bizantina elaborada no século X E.C. Sobre Atalanta, a *Suda* (verbetes 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.)

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 Iolcos” (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 E. C., como se verá na próxima seção.

Apesar dessa tradição, o casal não teria perdurado. Atalanta 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, mas 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:

Ele não a vencerá sem disputa; ainda, se ele for vitorioso e escapar da morte, e se os deuses imortais que moram no Olimpo lhe concederem que vença o renome, então ele deverá retornar à sua terra natal e eu lhe darei a minha querida filha [...] (HESÍODO, *Catálogo das Mulheres*, frag. 14, H.E.W. séc. VIII a. C.)

Depois de matar muitos de seus pretendentes, Atalanta finalmente foi derrotada por Melânio (ou Hipomenes, segundo Hesíodo), o qual teria lançado ao longo da pista de corrida maçãs douradas dadas pela deusa Afrodite, distraindo a heroína. Casados, eles teriam gerado um filho, chamado Partenopeu.

Todavia, a história não teve um final feliz. Hipomenes/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.

Peleu, por sua vez, acabou se casando com a nereida Tétis. Nas palavras de Homero:

Ao nascimento também, de Peleu, os eternos lhe deram  
dons inefáveis: riquezas sem conta, dos homens a estima,  
e o incontestado governo dos fortes guerreiros Mirmídones.  
Mais: apesar de mortal, como esposa uma deusa lhe cedem.  
Grande infortúnio, porém, concederam-lhe os deuses, negando-lhe  
filhos que o mando pudessem herdar-lhe no belo palácio;  
a mim [Aquiles] somente gerou, destinado a morrer muito cedo.  
(Homero, *Ilíada*, XXIV, v. 534-540)

### **Atalanta e Peleu: iconografia vascular**

O exame do *corpus* iconográfico de Atalanta 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, ao contrário, o relacionamento entre Atalanta e Peleu mostra-se como o motivo principal e parece ter excitado a imaginação dos pintores. Dos 44 vasos nos quais Atalanta foi representada entre os séculos VI e IV A. E. C., em 22 ela está

acompanhada de Peleu, seja em cenas de luta, seja em cenas de palestra, sem contar as cenas da caçada ao javali. Ou seja, o par Atalanta/Peleu constitui um tema iconográfico por si só.

Uma das representações mais antigas é da caçada do Javali Calidônio no Vaso François, datado do século VI A. E. C. A cena se encontra no primeiro friso horizontal, junto à boca do vaso (figura 1).



Figura 1 – Vaso François (Florence 4209)  
Cratera de figuras negras, c. 570 A. E. C, Pintor: Clítias  
Museu Arqueológico de Florença  
Fonte: Wikimedia Commons

Atalanta e Peleu integram os dois primeiros grupos de caçadores, avançando à esquerda, armados com lanças (figura 2). Eles podem ser identificados pelas legendas com seus nomes, próximas às suas cabeças. Atalanta está pintada com uma cor clara, seguindo a convenção de pintura da figura feminina na técnica de figuras negras.

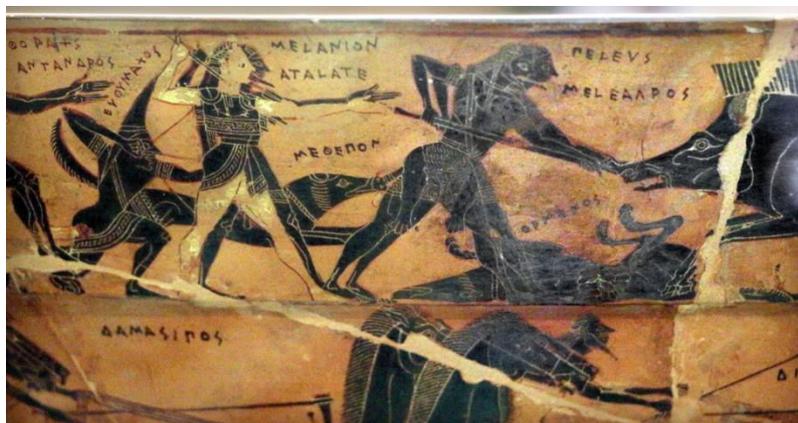


Figura 2– Detalhe do Vaso François  
Fonte: Wikimedia Commons

Aqui, o interesse do pintor parece residir apenas na caçada propriamente dita, sem qualquer insinuação erótica.

Importa salientar que a heroína está vestida com o mesmo tipo de túnica curta utilizada pelos caçadores homens, que deixa as suas pernas e os seus braços à mostra. Seu corpo é representado com músculos bem definidos, maneira idêntica às figuras masculinas. Essa semelhança entre o corpo feminino de Atalanta e os corpos masculinos de seus companheiros é intencional. 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 (figura 3).

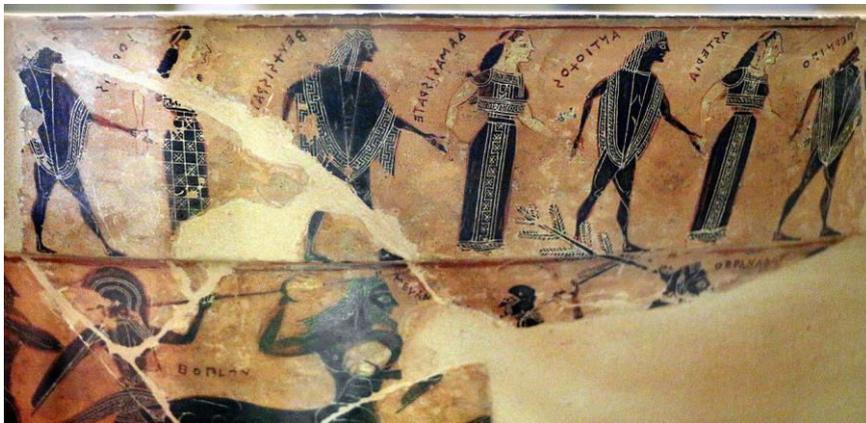


Figura 3– Detalhe do Vaso François  
Friso próximo à boca do vaso.  
Fonte: Wikimedia Commons

Logo, a identidade da representação corporal de Atalanta com seus companheiros homens no Vaso François é proposital. É provável que ela se deva à sua qualidade heroica, inscrita em seu nome, Atalanta, literalmente, A Equivalente, ou seja, aquela que é igual a seus companheiros<sup>3</sup>.

Ao longo do tempo, as cenas da caçada ao Javali Calidônio foram caindo da moda entre os pintores de vasos. O motivo iconográfico de Atalanta e Peleu voltou-se para a prática atlética, com cenas da competição de luta nos jogos funerários do rei Pélias e cenas de palestra<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo duas tendências se desenvolveram: 1) a acentuação do caráter

<sup>3</sup> *Atalante* é derivado do adjetivo *atántos*, 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*).

<sup>4</sup> A palestra era uma escola de luta, que geralmente compunha um dos ambientes do ginásio grego antigo, servindo também para a preparação antes e os cuidados depois do exercício.

erótico das cenas; e 2) a diferenciação na representação corporal, vinculada à divisão entre os gêneros.

As cenas de luta são encontradas em vasos do final do século VI e começo do século V A. E. C. Nelas, ainda se observa a virilidade do corpo de Atalanta. Por exemplos, nos vasos Munich 1541 e Berlin F1837 (figuras 4 e 5, respectivamente), a ênfase é colocada na força e na musculatura da heroína, bem como na sua semelhança com o corpo de Peleu.



Figura 4 – Munich 1541  
Ânfora de figuras negras, c. 550–500 a. C.  
Museu de Antiguidades de Munique  
Fonte: Wikimedia Commons



Figura 5– Berlin F1837  
Ânfora de figuras negras, c. 490 A. E. C., Pintor de Diosphos  
Museu de Antiguidades de Berlim  
Disponível em: <<http://www.smb-digital.de/>>.

Na figura 4, o caráter viril de Atalanta encontra expressão em seu porte: a altura, o tronco largo, os braços fortes e as pernas grossas, potentes. Na figura 5, o mesmo efeito foi dado por meio do realce da musculatura: nas pernas e nos braços, mas especialmente no peitoral e no abdômen. Em ambas, novamente constata-se a semelhança entre os corpos de Atalanta e Peleu.

Ao longo do século V e durante o século IV A. E. C. ganharam proeminência as cenas de palestra. A representação centra-se nos momentos antes ou depois da prática atlética e torna-se marcante a passividade da heroína em contraposição à postura agressiva e ativa das cenas de caçada e de luta. Um exemplo é o vaso Villa Giulia 48234 (figura 6).



Figura 6 – Villa Giulia 48234  
Taça de figuras vermelhas, c. 475-425 A. E. C., Pintor de Aberdeen  
Museu Nacional da Villa Giulia  
Fonte: REEDER, 1995, p. 371

Nesse vaso, a ambientação na palestra é dada pela presença da pia (*loutérion*), no canto esquerdo, e pelo uso do estrígilo (raspador de metal) por Peleu. Atalanta ainda aparece representada com pernas grossas e tronco largo, mas seus músculos recebem muito menos ênfase do que aqueles de seu companheiro. A interação entre essas figuras heroicas perdeu o seu elemento combativo e encontra-se suavizada.

Essa tendência de passividade e suavização culmina em uma gradual erotização do motivo de Atalanta e Peleu durante o século IV A. E. C. Isso se encontra cristalizado no vaso De Ridder 818 (figura 7).



Figura 7 – De Ridder 818  
Taça de figuras vermelhas, c. 390-370 a. C., Pintor de Jena  
Cabinet des Médailles, Paris  
Fonte: Wikimedia Commons

Na palestra, mais uma vez denotada pela presença da pia, Peleu está sentado e Atalanta em pé. A heroína mexe em seus cabelos de maneira sedutora, atraindo a atenção tanto de Peleu quanto do espectador. 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 efébo, 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, *Teognidea*, 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).

Outra questão a ser apontada (e talvez esse seja o principal elemento do vaso De Ridder.818), é a diferenciação na caracterização do corpo da heroína. Seus músculos não são mais enfatizados, seu corpo está arredondado e suave. Em contraste, a representação de Peleu conserva a aparência musculosa, ainda que mais suave, consoante as convenções estilísticas do período clássico tardio.

Por conseguinte, parece existir uma tendência de progressiva feminilização e erotização do corpo de Atalanta. Essa tendência estaria conectada às preocupações sociais da Atenas do período clássico (séculos V – IV A. E. C.), focadas na divisão e na diferença entre os gêneros masculino e feminino.

### **Conclusão**

O presente artigo tratou da representação do corpo e do gênero na evolução do tema de Atalanta e Peleu na pintura de vasos áticos dos séculos VI – IV A. E. C. A iconografia dos vasos pintados atenienses se mostra um local privilegiado para o exame das questões relacionadas à representação visual do corpo e do gênero, devido à conexão dessa arte com o cotidiano (seja em seus temas, seja no seu modo de uso) e ao caráter central da corporalidade na arte grega antiga.

Dentro da cidade de imagens da pintura de vasos áticos dos períodos arcaico e clássico, a heroína Atalanta é uma figura que torna possível a análise da representação artística da conexão entre corpo e gênero. Isso porque, ao se dedicar à caça e à prática atlética, duas atividades consideradas majoritariamente masculinas na Grécia antiga, Atalanta está em uma fronteira de condições de gênero que podem ser observadas em sua iconografia.

No universo iconográfico ligado a Atalanta, o herói Peleu é o seu principal companheiro. Dos 44 vasos nos quais Atalanta foi representada entre os séculos VI e IV A. E. C., em 22 ela está acompanhada de Peleu, seja em cenas de luta, seja em cenas de palestra, sem contar as cenas da caçada ao javali. Logo, o par Atalanta/Peleu forma um tema

iconográfico à parte. Ambos aparecem juntos em cenas da caçada do Javali Calidônio, da competição de luta nos jogos funerários do rei Pélias e em convivência atlética no ginásio.

As cenas mais arcaicas (do século VI e começo do século V A. E. C.) tratam da caçada ao Javali Calidônio e da competição de luta entre Atalanta e Peleu. Elas trazem representações da heroína com o corpo musculoso e viril. Idêntico ao de seus companheiros no Vaso François, com escolha proposital do pintor Clítias. Muito similar em outros exemplares, como, por exemplo, Munich 1541 e Berlin F1837.

Ao longo do período clássico (séculos V e IV A. E. C.), as cenas passaram a abordar a prática atlética. Nesse interregno, duas tendências surgiram: 1) a acentuação do caráter erótico das cenas; e 2) a diferenciação na representação corporal, vinculada à divisão entre os gêneros. A atitude agressiva de cenas arcaicas de Atalanta foi substituída por uma postura mais passiva e, até mesmo, contemplativa. Ao mesmo tempo, as representações de seu corpo foram perdendo gradativamente a ênfase na musculatura e nas dimensões de seus braços e pernas (por exemplo, Villa Giulia 48234).

Isso culminou na cena cheia de erotismo presente na taça De Ridder.818, no século IV A. E. C. Nesse vaso, Atalanta aparece com um corpo suave e arredondado, exibindo um gesto sedutor. Como visto, o surgimento dessa cena tornou-se possível devido ao imaginário da cultura ática, a qual relacionava as atividades da caça, do atletismo e da competição de luta ao mundo erótico. Em tal ambiente cultural, a longa tradição de Atalanta e Peleu como companheiros que caçam e lutam transforma-se naquela de parceiros em uma relação amorosa.

Paralelamente, o mesmo vaso De Ridder.818 traz um grande contraste entre o corpo masculino de Peleu e o corpo feminino de Atalanta, inexistente nas representações arcaicas desse par. Importa destacar que Peleu mantém a aparência musculosa, embora suavizada (em consonância com as convenções estilísticas do período clássico tardio).

Destarte, o exame da evolução do tema de Atalanta e Peleu sob a perspectiva do corpo e do gênero indica uma tendência de progressiva feminilização e erotização do corpo dessa heroína. Tal propensão pode estar ligada às preocupações sociais da Atenas clássica, centradas na divisão e na diferença entre os gêneros masculino e feminino.

## **Referências**

### **Fontes Primárias:**

APOLÔNIO RÓDIO. **Argonautica.** Disponível em:  
<<http://www.theoi.com/Text/ApolloniusRhodius1.html>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

CALÍMACO. **Homeric Hymn to Artemis.** Disponível em:  
<<http://www.theoi.com/Text/CallimachusHymns1.html>>. 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.

HESÍODO. **Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric.** Tradução de Hugh G. Evelyn-White. Londres: Harvard University Press, 1914.

HESÍODO. Catálogo de las Mujeres o Eeas, **Hesíodo – Obras y Fragmentos.** Biblioteca Clásica Gredos. Trad. Aurélio Pérez Jiménez e Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1978.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

ÍBICO. Fragmentos. In: WILKINSON, Claire Loiuise. **The Lyric of Ibycus: introduction, text and commentary**, London: DeGruyter, 2013.

PAUSÂNIAS. **Description of Greece.** Disponível em:  
<<http://www.theoi.com/Text/Pausanias1A.html>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

PLATÃO. **O Banquete.** Coleção Diálogos de Platão. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 2011.

PSEUDO-APOLODORO. **Library.** Disponível em:  
<<http://www.theoi.com/Text/Apollodorus1.html>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

SUDA. Atalanta. **Suda On Line.** Trad. Peter Green. Disponível em:  
<<http://www.stoa.org/sol-entries/alpha/4309>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

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. **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.

### Fontes Secundárias:

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](http://www.jstor.org/stable/25011031)>. Acesso em: 01 jul. 2016.

BARRINGER, Judith. **The Hunt in Ancient Greece**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

BÉRARD, Claude. **A City of Images**, Princeton: Princeton University Press, 1989.

BOARDMAN, John. Atalanta. **Art Institute of Chicago Museum Studies**, vol. 10, 1983, p. 2-19. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/4104327](http://www.jstor.org/stable/4104327)>. Acesso em: 01 jul. 2016.

BOARDMAN, John. Atalante. **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. Vol. 2, Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1984.

BRON, C.; LISSARAGUE, F. Looking at the Vase. In: BÉRARD, Claude (org.). **A City of Images**. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 11-22.

CERQUEIRA, F. A Iconografia dos Vasos Gregos Antigos como Fonte Histórica. **História em Revista**, nº 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.

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](http://www.academia.edu/12080996/The_Body_in_History_-_a_summary)>. Acesso em: 20 out. 2017.

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.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**, Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

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.

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.

OAKLEY, John. **The Greek Vase: Art of the Storyteller**. Los Angeles: Getty Publications, 2013.

OSBORNE, Robin. **Archaic and Classical Greek Art**. Oxford History of Art. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.

PARADISO, Annalise. Peleus and Acastus' Wife between Nicolaus of Damascus and Aelian, **Greek, Roman, and Byzantine studies**, nº 56, 2016, p. 334-342.

REEDER, Ellen, **Pandora: women in classical Greece**, Baltimore and Princeton: Trustees of the Walters Art Gallery and Princeton University Press, 1996.

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, nº 3, 1994, p. 11-27.

SHAPIRO, H. A. **Myth into Art: poet and painter in Classical Greece**, London and New York: Routledge, 2005.

SQUIRE, Michael. **The art of the body – Antiquity and its legacy**, London and New York: I. B. Tauris, 2011.

STEWART, Andrew. **Art, desire, and the body in Ancient Greece**. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

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.

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.

WARBURG, A. **A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.