



Daniela Filipa dos Santos Pereira

O MITO DE ATALANTA

DAS FONTES CLÁSSICAS À RECEÇÃO NA ARTE OCIDENTAL

Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, na área de especialização em Mundo Antigo, orientada pela Doutora Luísa de Nazaré Ferreira, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

O MITO DE ATALANTA

Das fontes clássicas à receção na arte ocidental

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	O mito de Atalanta. Das fontes clássicas à receção na arte ocidental
Autor/a	Daniela Filipa dos Santos Pereira
Orientador/a	Luísa de Nazaré Ferreira
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Clássicos
Área científica	Estudos Clássicos
Especialidade/Ramo	Mundo Antigo
Data	2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Imagem da capa cedida sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0): *Atalanta and Hippomanes*. Gravura, 1763. Londres, British Museum (inv. 1866,1114.695).

© Trustees of the British Museum.

ANTES DE MAIS...

Deparei-me pela primeira vez com o mito de Atalanta no seminário de Arte Antiga do Mestrado em Estudos Clássico, como tema sugerido pela Prof. Doutora Luísa de Nazaré Ferreira para o trabalho final da disciplina. Ainda me lembro das palavras da docente quando apresentou a história de Atalanta em traços gerais, uma figura irreverente, que se afastava das normas impostas pela sociedade, o que despertou vivamente a minha curiosidade. Uma vez que me sentia insatisfeita com a pesquisa que nessa altura me foi possível realizar, um exame mais aprofundado do seu mito surgiu como tema possível da dissertação de mestrado e Atalanta acompanha-me agora na segunda fase deste curso. Agradeço, assim, à minha Orientadora, por me dar a conhecer Atalanta, pelos ensinamentos desde o início da minha formação académica, pela paciência, generosidade e por todos os conselhos.

Sozinha era impossível completar este ciclo. Agradeço, por isso, à minha família, que sempre me acompanhou e apoiou, em especial à minha mãe, Alcina, que muito cedo me introduziu no mundo da fantasia dos livros e me despertou o gosto pela mitologia. Ao meu pai, Luís, que no momento certo me dizia, no meio de um sorriso, “para de estudar, está a fazer-te mal!”. À minha irmã Sónia que, mesmo quando tinha menos interesse, sempre prestou atenção a mais uma das minhas histórias sobre um deus ou herói. A eles, que muito se esforçaram e sacrificaram para eu chegar aqui, expresso a minha mais profunda gratidão.

À minha família classicista, pelos momentos de discussão e brincadeira no Instituto de Estudos Clássicos, estou também muito grata, em especial à Elisabete Cação, à Ana Seiça, a melhor madrinha, pela amizade e pelo auxílio que me prestaram neste trabalho, e ao João Batista, que me adotou como afilhada e cujas palavras me acompanham nos momentos mais difíceis: “Que as Clássicas sejam para ti um farol: por mais distantes que sejam os mares em que navegues, por mais obstáculos que se apresentem, os valores do Humanismo Clássico hão de sempre brilhar-te na memória”.

Por fim, muito obrigada a todos os Professores do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, por todos os ensinamentos, ajuda e confiança que depositaram em mim ao longo destes anos, e a todos os amigos que fazem parte da minha história.

Coimbra, 30 de novembro de 2016

Daniela Pereira

ÍNDICE

RESUMO	7
NOTA PRELIMINAR	8
INTRODUÇÃO	9
I. O MITO DE ATALANTA NA ANTIGUIDADE	13
1. Análise dos dados literários.....	15
1.1. Apresentação geral do mito e das fontes	15
1.2. Atalanta na poesia grega da época arcaica	21
1.3. O tratamento trágico.....	25
1.4. Os autores romanos	28
2. Análise dos dados iconográficos	38
2.1. Cerâmica.....	38
2.2. Espelhos	44
2.3. Frescos.....	47
3. Interpretações do mito de Atalanta.....	50
II. A RECEÇÃO DO MITO DE ATALANTA NA ARTE OCIDENTAL	57
1. Gemas do príncipe Stanislas Poniatowski.....	59
2. Pintura	63
3. Cinema	71
CONCLUSÕES.....	81
BIBLIOGRAFIA.....	85
Edições, traduções e comentários.....	87
Estudos	89
Sítios na Internet	94
ANEXO I – TABELA DE PINTURAS SOBRE MITO DE ATALANTA.....	I
ANEXO II – ICONOGRAFIA.....	IX
Cerâmica	XI
Espelhos	XXXVIII
Frescos.....	XLV
Gemas.....	L
Pintura	LVII

RESUMO

O presente trabalho de investigação, inscrito na linha de Mundo Antigo, Estudos Clássicos, tem por base de estudo a figura e o mito de Atalanta.

Enquadrado devidamente na sua época e contexto em que tomou forma, é nosso objetivo central analisar os diversos tratamentos a que o mito foi sujeito.

Pretendemos examinar as fontes literárias e iconográficas, revisitando os estudos já existentes e procurando compreender o envolvimento da personagem e a sua caracterização por parte dos diferentes autores, nas diversas cenas em que é referida: na caça ao javali de Cálidon, nos jogos fúnebres em honra de Pélias, na expedição dos Argonautas e, finalmente, na prova atlética contra Hipómenes, cujo intuito era a eterna escapatória aos laços do casamento.

O nosso estudo contempla, assim, a análise da figura de Atalanta de um ponto de vista literário e cultural, abordando a figuração do mito em vasos gregos, espelhos etruscos e frescos romanos, focalizando ainda a nossa atenção na arte ocidental, designadamente na arte da glíptica, na pintura e no mundo cinematográfico.

Palavras-chave: Atalanta, mitologia, literatura, arte, recepção, cinema.

ABSTRACT

The present research, inscribed in the line of Ancient World, in Classical Studies, is based on a study of the figure and the myth of Atalanta.

Duly framed in its time and context in which it took form, it is our main goal to analyze the several treatments to which the myth was subject.

We intend to examine the literary and iconographic sources, to review the existent studies and to look for the character's involvement and its characterization by the different authors, in the several scenes in which it refers: in the Calydonian boar hunt, in the funeral games in honor of Pelias, in the Argonautic and finally, in the athletic test against Hippomenes, whose intention was an eternal escape to the bonds of marriage.

Therefore, our study focuses on an analysis of the figure of Atalanta from a literary and cultural point of view, approaching the representation of the myth in Greek vases, Etruscan mirrors, and Roman wall-painting, focusing also on Western art, namely in glyptic art, in painting and in the cinematographic world.

Keywords: Atalanta, Mythology, Literature, Art, Reception, Cinema.

NOTA PRELIMINAR

Salvo indicação em contrário, as traduções apresentadas ao longo desta tese são da nossa autoria, revistas pela Doutora Luísa de Nazaré Ferreira.

Para as citações de autores e obras gregas seguimos as abreviaturas de H. G. Liddell-R. Scott-H. Stuart Jones (eds.), *A Greek-English Lexicon* (Oxford, 1996). Para os autores latinos, as de P. G. W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary* (Oxford, 1997).

Para os nomes gregos e latinos seguimos Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto et alii, *Índice de nomes próprios Gregos e Latinos* (Coimbra, 1995).

INTRODUÇÃO

Tendo em consideração algumas das problemáticas suscitadas pelo mito de Atalanta, a nossa proposta de trabalho resume-se a cinco questões, com as quais poderemos definir as linhas gerais da dissertação, que organizámos em duas partes: Quem foi Atalanta? Que informações nos transmitem as fontes antigas, literárias e artísticas? Em que medida é que Atalanta desafiou as normas e os costumes vigentes na cultura da Grécia antiga? Como evolui o tratamento deste tema antigo nas artes? Como é que o cinema aproveitou a figura de Atalanta? São estes os nossos objetivos, são estas as questões principais a que procurarei dar resposta no decorrer deste trabalho.

Esta jovem grega, originária da Arcádia ou da Beócia, foi exposta logo após o nascimento, foi salva por uma urso, que a amamentou, e criada por caçadores, para se tornar mais tarde numa seguidora da deusa da vida selvagem, Ártemis, dedicando-se à caça e escolhendo os bosques como morada. Participou na expedição dos Argonautas, na caça ao javali de Cálidon e nos jogos fúnebres em honra de Pélias. Apesar de todas estas atividades, culturalmente masculinas, Atalanta ficou conhecida pela sua rejeição ao casamento e pela prova atlética que impôs como forma de permanecer virgem. O prémio para o vencedor da competição era a união nupcial e o castigo para o perdedor era a morte. Muitos foram os que caíram aos pés da jovem até que Hipómenes, com a ajuda da deusa Afrodite, a superou, alcançando a mão de Atalanta. Seria este um vulgar *happy end*, não fosse o jovem esquecer-se de agradecer devidamente à deusa do amor. Enfurecida por tal ofensa, Afrodite fez com que o casal consumasse a união dentro de um templo consagrado à Deusa Mãe e, como castigo, foram ambos transformados em leões.

Segundo as palavras da investigadora espanhola M. J. Franco Durán (2016: 12): “El mito pervive debido a una necesidad personal, a una búsqueda de la identidad en nuestras raíces más remotas y se mantiene cuando se plasma en los testimonios escritos. La imaginación poética ha reinventado los mitos, ha creado mundos mágicos alrededor de sus personajes extraordinarios,

nos ha inculcado una primera explicación de la existencia del universo y ha sido modelado para convertirse en un espacio personal más propio y humano.”

O mito de Atalanta foi bastante explorado na literatura e na arte gregas. As fontes atestam que a sua história já era conhecida na tradição literária mais antiga. A primeira referência conhecida aparece num poema atribuído a Hesíodo, c. 700 a.C., e sabemos que os três principais tragediógrafos áticos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, compuseram peças sobre a vida de Atalanta, que infelizmente se encontram fragmentadas ou se perderam. A história completa chega-nos a partir do século I d.C., com Ovídio, Pseudo-Apolodoro e Cláudio Eliano. Por sua vez, na arte antiga, os temas referentes a Atalanta surgem tratados desde o século VI a.C.

Infelizmente, de um modo geral, as fontes que nos transmitiram o mito, literárias e iconográficas, chegaram-nos muito fragmentadas e o facto de existirem versões distintas dificulta-nos a tarefa de definir o perfil desta figura mitológica. No estudo da iconografia clássica, notamos ainda a omissão do tratamento de alguns episódios. Com vista a estabelecer um panorama geral dos materiais disponíveis para o estudo de Atalanta, decidimos organizar o nosso trabalho precisamente de acordo com o tipo de fontes que se preservaram. Assim, começamos pelo estudo da representação de Atalanta na literatura e, em seguida, na arte antiga, tomando como exemplo a sua figuração em vasos gregos, espelhos etruscos e frescos romanos. Concluimos a primeira parte com um exame das relações que podemos estabelecer entre diversos elementos da história de Atalanta e aspetos particulares da cultura grega. A segunda parte da dissertação é dedicada à receção do mito na cultura ocidental, a partir de alguns exemplos recolhidos da pintura, da arte da glíptica e do cinema.

Este mito foi discutido por vários estudiosos, helenistas e latinistas, principalmente desde o início do século XX, que examinam as diversas versões e representações do mito, em particular na literatura. Em 1937, Denys L. Page apresentou uma proposta de reconstituição e análise da tragédia de Eurípides intitulada *Meleagros*, que voltou a tratar em 1941 na obra *Select Papyri. Poetry* (elaborada para a coleção The Loeb Classical Library). Em 1977, Giampiera Arrigoni examinou a representação do mito da caça ao javali de Cálidon na literatura antiga, centrando-se essencialmente nas diferentes descrições do javali, no papel da figura de Atalanta no mito e na sua importância. Joseph Fontenrose, em 1981, realiza um estudo sobre os mitos antigos de caçadores intitulado *Orion. The Myth of the Hunter and the Huntress*. Nesta obra, o classicista americano dedica um capítulo à representação de Atalanta na literatura. Em 1981, Pierre Vidal-Naquet aborda o tema de Melânion como exemplo de um *caçador negro* (*chasseur*

noir, Black Hunter)¹, na obra *Le Chasseur noir. Formes de pensées et formes de société dans le monde grec* (trad. ingl. *The Black Hunter. Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*, 1986) e, conseqüentemente, a influência de Atalanta na caracterização do jovem.

Das muitas obras que existem sobre as *Metamorfoses* de Ovídio, destacamos um artigo de Antonio Ruiz de Elvira, publicado em 2001, que se demora no estudo do tratamento dos mitos presentes no texto, incluindo a caça ao javali de Cálidon e a corrida de Atalanta e Hipómenes. Em 2002, Thomas F. Scanlon dedica também, no seu estudo sobre o atletismo na Grécia antiga, *Eros and Greek Athletics*, um capítulo à figura de Atalanta, analisada na sua vertente atlética e respeitante à sua representação na literatura e na arte antiga.

Relativamente ao estudo da iconografia, um dos trabalhos mais antigos, apresentado em 1935, é o de Rodney S. Young, que completa os nomes inscritos num fragmento de um *deinos* de figuras pretas, descoberto nas escavações na Ágora de Atenas, com uma imagem de uma caça a um javali. Nesta peça, destacavam-se as inscrições ME e ΑΤΑΛ, reconstruídos como ΜΕΛΕΑΓΡΟΣ e ΑΤΑΛΑΝΤΑ. Este artigo serviu como base para Edward Fitch, em 1944, analisar este mesmo fragmento. Mais tarde, em 1981, Lynn Roller, no artigo “Funeral Games in Greek Art”, estabelece uma comparação entre a representação dos jogos fúnebres em honra de Pátroclo e os que se realizaram em honra de Pélias, nos quais Atalanta e Peleu participaram numa competição de luta. O seu estudo, como o título indica, incide maioritariamente na análise do tratamento deste episódio na arte grega.

Reet A. Howell e Maxwell L. Howell, em 1989, com o seu artigo focado na participação da mulher em competições atléticas, utilizam o exemplo de Atalanta como objeto de estudo, examinando algumas versões literárias e iconográficas, que os autores consideraram pertinentes. Além de uma análise a algumas obras, o estudo passa também por perceber se existia na sociedade grega algum estereótipo sobre a mulher atleta.

Judith Barringer, em 1996, examina a personalidade de Atalanta, centrando-se quer em fontes literárias quer iconográficas, destacando a caracterização física da jovem e incluindo ainda uma análise cultural dos mitos em que participa. Importa referir a parte reservada a Atalanta no mito da caça ao javali de Cálidon e a sua corrida contra Hipómenes, como rituais de iniciação, e a sua comparação com figuras estrangeiras, como as Amazonas e as Ménades, o que faz de Atalanta uma mulher que, apesar de grega, foge às normas estabelecidas no que se refere à representação do papel feminino na sociedade grega.

¹ Designação aplicada à personagem mitológica do jovem rapaz que parte para participar numa aventura, de forma a completar um ritual de iniciação, mas acaba por falhar. Vide infra p. 44 e n. 20.

No que respeita à receção do mito, salientamos o trabalho de Stefania Quattrone, publicado em 1993, no qual empreende uma viagem pela iconografia e iconologia do mito de Atalanta desde a Antiguidade até à idade barroca. Em 2005, Vicente Lleó Cañal apresenta um estudo da influente pintura de Guido Reni, *Hipómenes y Atalanta*, atualmente no Museu Nacional do Prado (cf. catálogo: P1). É também por esta altura que surgem vários estudos sobre o tema de Atalanta. No presente ano de 2016, Maria Jesus Franco Durán publica um livro em que discute e cataloga as fontes greco-latinas, e examina também a receção do mito na literatura espanhola. Finalmente, merece ainda destaque a entrada sobre Atalanta, da autoria de Eva Dewes, no volume *The Reception of Myth and Mythology* (suplemento da enciclopédia *Brill's New Pauly*), publicado em 2010, que constitui um dos textos mais completos sobre esta matéria.

Salientamos apenas alguns dos estudos em que fundamentamos o nosso trabalho, esperando que possa contribuir para o esclarecimento das questões que apontámos no início desta introdução.

I. O MITO DE ATALANTA NA ANTIGUIDADE

1. ANÁLISE DOS DADOS LITERÁRIOS

1.1. Apresentação geral do mito e das fontes

O mito de Atalanta é evocado por vários autores gregos e latinos, embora se limitem, muitas vezes, a fazer breves referências que nem sempre concordam entre si. Mesmo assim, é possível estabelecer as linhas gerais da sua história, o que vamos procurar fazer nestas páginas.

A menção mais antiga de que temos conhecimento encontra-se no poema *Catálogo sobre as mulheres*, atribuído a Hesíodo, que nos chegou muito fragmentado. O que se conhece desta obra resume-se a um arranjo de 262 fragmentos e testemunhos recolhidos e organizados por R. Merkelbach e M. West (1967). Segundo R. Hunter (2005: 1), o *Catálogo* reconstrói o mundo helénico através de uma árvore genealógica, estando dividido em cinco livros. Esta divisão foi realizada no período alexandrino, utilizando como critério organizacional a descendência das famílias mais importantes, de deusas, heroínas e mulheres. O mesmo helenista (2005: 214) nota ainda que a posição de Atalanta no catálogo tem gerado muitas dúvidas. Na sua opinião, o fr. 73 M-W (vide p. 21), início do passo que lhe diz respeito, seria o começo de um livro. Este passo está, possivelmente, inserido num dos livros correspondentes à descendência de Esqueneu, pai de Atalanta segundo a versão do próprio Hesíodo (que autores posteriores seguiram, como Diodoro Sículo, Higino, Ovídio, Estácio, Pseudo-Apolodoro e Pausânias²), que pertencia à linhagem dos Eólios. O tratamento desta genealogia não deveria ocupar mais do que os dois primeiros livros. A confirmar-se esta hipótese, supõe-se que este seria o início do segundo livro. Há ainda a possibilidade de o passo respeitante a Atalanta integrar a linhagem da sua mãe, apesar de não haver qualquer indicação sobre a maternidade da heroína no *Catálogo sobre as mulheres* (idem, ibidem).

É sobretudo graças aos escritores posteriores que conseguimos reunir mais informações sobre o mito de Atalanta. Salientamos, em particular, as *Metamorfoses* de Ovídio, um poema dividido em quinze livros, onde estão narrados mais de 250 mitos (Citroni et alii 1997: 583), e

² Hes. frs. 72.1, 72.10, 73.1, 75.12, 76.9 M-W; D.S. 4.34.4, 4.41.2; Hyg. *Fab.* 185.1, 244.1; Ov. *Her.* 21.123, *Met.* 10.609; Stat. *Theb.* 7.268; Ps. Apollod. 1.8.2, 1.9.16; Paus. 8.35.10.

a *Biblioteca* atribuída a Apolodoro, dividida em três livros, além de um Epítome. Estas obras revelam-se de suma importância para a compreensão do mito, não só por serem as que chegaram até nós mais bem preservadas, como também porque são, efetivamente, as mais difundidas ao longo da história, sobretudo a obra de Ovídio.

Os dados que temos, como referimos, são de variada natureza e as informações que nos fornecem nem sempre coincidem. Tanto o local de nascimento de Atalanta, assinalado por alguns autores como tendo ocorrido na Arcádia³, outros na Beócia⁴, quanto a sua filiação ilustram bem essa discordância. Relativamente a este último aspeto, já mencionámos acima os autores que atribuem a paternidade a Esqueneu. Outros, como Teógnis, Calímaco, Propércio e Cláudio Eliano, registam que Atalanta era filha de Iásio⁵, enquanto Higino e o Pseudo-Apolodoro⁶ transmitem um nome diverso: Íaso.

A existência de diferentes versões sobre a filiação paterna da donzela explica, talvez, o conteúdo do seguinte escólio ao *Idílio* 3.40-42 de Teócrito (apud Wendel 1914: 128), no qual se informa que existiam duas Atalantas: uma originária da Beócia, filha de Esqueneu e atleta, e uma outra da Arcádia, exímia no manejo do arco:

<ἡ δ' Ἀταλάντα:> δύο Ἀταλάνται εἰσίν, ἡ μὲν Ἀρκαδίας, ἡ δὲ Βοιωτίας. ἡ Σχοινέως τοίνυν θυγάτηρ Βοιωτικὴ οὔσα καὶ δρομαία προέθετο τὸν γάμον αὐτῆς, εἴ τις νικήσει αὐτὴν δρόμῳ. (...) ἡ δὲ Ἀρκαδικὴ Ἀταλάντη ἦν τοξότις δεινὴ.

<Atalanta:> existem duas Atalantas, uma da Arcádia e outra da Beócia. Pois bem, a filha de Esqueneu, que era da Beócia e corredora, propôs-se em casamento àquele que a vencesse na corrida. (...) A Atalanta da Arcádia era uma arqueira terrível.

Não obstante a brevidade, este testemunho associa a jovem a duas atividades que no mundo antigo eram praticadas normalmente por homens – a corrida e o uso do arco – e, em relação a esta última prática, destaca-se que Atalanta provocava medo (δεινὴ) a quem a enfrentava. Este passo estabelece já uma ligação entre a vitória na corrida e o casamento, um dos dados básicos do mito (sobre este assunto falaremos mais tarde). Da mesma opinião, relativamente à existência de duas Atalantas (embora não concordem nos pormenores), são também Tzetzes (*Hist. Varia. Chil.* 12), o escoliasta de Apolónio de Rodes e Helânico (4 F 162 in schol. Eur. *Ph.* 150). O primeiro defende igualmente a existência de uma Atalanta da Arcádia, caçadora e mãe de Partenopeu, e outra Atalanta amante das corridas. Um escólio aos *Poemas*

³ Soph. *OC.* 1319; Eur. fr. 530; Call. *Dian.* 216; D.S. 4.34.4; Pac. *Trag.* 49; Hyg. *Fab.* 70, 94.1; Ov. *Ars.* 2.185, *Met.* 8.317, 426; Prop. 1.1.9-16; Stat. *Theb.* 7.267-268; Ps. Apollod. 1.8.2; Paus. 8.35.10; Ael. *VH* 13.1.

⁴ Pausânias (8.35.10) diz que Esqueneu era originário da Beócia e que emigrou para a Arcádia.

⁵ Thgn. 2.1288; Call. *Dian.* 216; Prop. 1.1.10; Ael. *VH* 13.1.

⁶ Hyg. *Fab.* 70, 94.1; Ps. Apollod. 3.9.2.

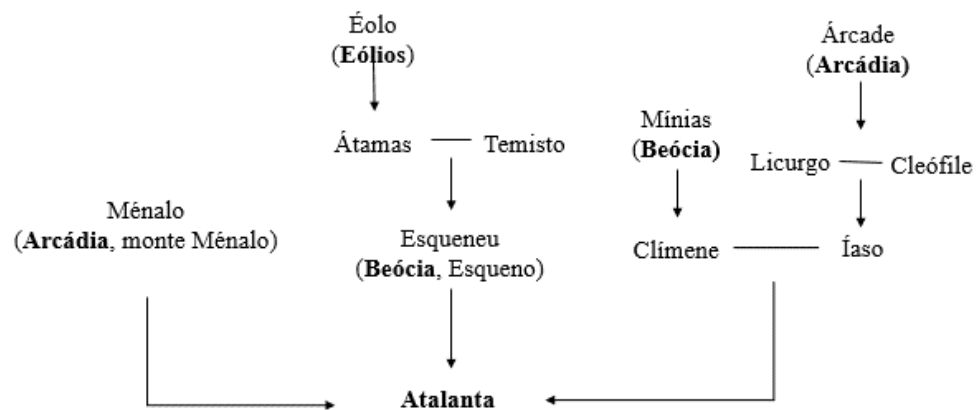
Argonáuticos (1.769), de Apolónio de Rodas (apud Brunckii 1813: 61), refere a existência de uma Atalanta filha de Íaso e esposa de Melânion, e outra argiva, filha de Esqueneu e esposa de Hipómenes. Por último, Helânico coincide em parte com o escoliasta de Apolónio de Rodas, pois atribui como esposo à Atalanta argiva Hipomedonte.

Uma descrição mais pormenorizada da linhagem de Atalanta encontra-se no seguinte passo da *Biblioteca* (3.9.2)⁷:

Λυκούργου δὲ καὶ Κλεοφύλης ἢ Εὐρυνόμης Ἀγκαῖος καὶ Ἔποχος καὶ Ἀμφιδάμας καὶ Ἴασος. Ἀμφιδάμαντος δὲ Μελανίων καὶ θυγάτηρ Ἀντιμάχη, ἦν Εὐρυσθεὺς ἔγημεν. Ἴασου 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 Ροϊκὸς τε καὶ Ὑλαῖος κατατοξευθέντες ὑπ' αὐτῆς ἀπέθανον.

De Licurgo e Cleófile, ou Eurínome, nasceram Anceu, Époco, Anfídamas e Íaso. De Anfídamas nasceram Melânion e uma filha, Antímaca, que Euristeu desposou. De Íaso e Clímene, filha de Míniás, nasceu Atalanta, que o seu pai expôs por desejar filhos varões. Uma urso vinha com frequência até junto dela e dava-lhe a teta, até que uns caçadores a encontraram e criaram entre eles. Já uma mulher, Atalanta mantinha-se virgem e passava os dias a caçar em lugares desérticos, sempre armada. Os centauros Reco e Hileu tentaram violá-la, mas morreram, trespassados pelas setas dela.

A ascendência de Atalanta torna-se mais clara através do seguinte esquema genealógico, contruído com base neste passo e noutros autores (e.g. Hesíodo, um escólio a Eur. *Ph.* 150 e 1162⁸, apud Schwartz 1887: 269-270, 373):



⁷ Excerto da *Biblioteca* (3.9.2).

⁸ M. Franco Durán (2016: 22) relativamente à atribuição da paternidade de Atalanta a Mênalo, lembra que “Também Helánico (4 F 162 en *Schol. Phoen. 150*) (...) Asegura que Atalanta es hija de Mênalo a causa del malentendido de Eurípides en *Phoen. 1162* que se refiere a Mênalo como un monte de la Arcadia: <Μαινάλου> δὲ <κόρη> τῇ ἀπὸ Μαινάλου ὄρους Ἀρκαδίας. ὡς φιλοκύνηγος δὲ ἐν ὄρει διέτριβεν.”

Não são abundantes as referências acerca da infância de Atalanta. O passo de Pseudo-Apolodoro acima citado e Cláudio Eliano (*VH* 13.1) são as únicas fontes, quanto é do nosso conhecimento, que nos fornecem algumas informações. Segundo estes autores, Atalanta foi exposta ao nascer, porque o seu pai desejava um filho varão, e sobreviveu por ter sido amamentada por uma urso, até que caçadores a encontraram (regressaremos a este último ponto no capítulo dedicado à interpretação do mito). Criada por pessoas dedicadas à caça, Atalanta cresceu nos bosques e adquiriu o gosto por essa atividade. Durante a juventude, foi atacada por dois centauros, Reco e Hileu⁹, mas enfrentou-os e matou-os com as suas setas. Cláudio Eliano acrescenta na sua versão que Atalanta foi abandonada junto a uma nascente, perto de uma caverna. A urso que a amamentou havia recentemente perdido as suas crias para uns caçadores e tinha as tetas inchadas e pesadas por causa do leite. Por esse motivo, ter encontrado a criança revelou-se uma sorte para ambas, pois o animal pôde aliviar as dores que sentia e a criança saciou a fome. Os mesmos caçadores que mataram as crias seguiram a urso e, no momento em que ela se ausentou para se alimentar, roubaram a criança e chamaram-lhe mais tarde Atalanta, um nome cujo significado não é consensual e que Cláudio Eliano não explica, mas que se relaciona talvez com o adjetivo ἀτάλαντος, ‘de peso igual’, ‘equivalente a’ ou ‘semelhante a’ (cf. Hom. *Il.* 2.169, 5.576; *Od.* 3.110). R. Graves (2005: 755) interpreta o nome no sentido de ‘não-influenciável’, enquanto J. Brandão (1993: 132) o traduz como “a sofredora”. Uma vez que o adjetivo ἀτάλαντος ocorre nos Poemas Homéricos, mas é pouco comum, K. Schefold (1992: 185) observa que o nome “Atalanta” recorda a expressão homérica quando se refere a um herói como “tão bom quanto” um deus. Talvez seja legítimo supor que o nome Atalanta expresse a ideia de que a sua natureza era semelhante à dos seres com que crescera (os animais selvagens e os caçadores). O relato de Cláudio Eliano termina com a referência à tentativa de ataque dos centauros que culminou na morte dos mesmos.

Como mostram estes testemunhos, o início de vida de Atalanta é atribulado: foi abandonada, amamentada por uma urso e encontrada e criada por caçadores. O passo transcrito do Pseudo-Apolodoro faz, depois, referência à sua vida nos bosques “sempre armada” e às suas setas mortíferas. Este excerto coincide com o escólio de Teócrito que citámos no início, onde se regista que uma das Atalantas era exímia no manejo do arco. Depreendemos assim que, embora os textos não o digam de forma explícita, Atalanta aprende a caçar com o arco. Merece também destaque a informação segundo a qual a donzela preservava com zelo a sua virgindade, o que, referindo-se a uma mulher que se dedicava à caça com o arco, de imediato evoca a

⁹ Call. *Dian.* 221, Ps.-Apollod. 3.9.2, Ael. *VH* 13.1.

imagem da deusa Ártemis. A esta ideia se dá relevo na versão transmitida por Cláudio Eliano (VH 13.1.56-59):

στολήν δὲ ἤσθητο ἀπράγμονα καὶ τοιαύτην, οἷαν μὴ ἀπάδειν τῆς Ἀρτέμιδος· ἔλεγε γὰρ ζηλοῦν αὐτὴν καὶ ἐν τούτῳ καὶ ἐν τῷ παρθένος εἶναι διὰ τέλους ἐθέλειν.

Ela envergava uma veste simples, tanto que não destoava de Ártemis. De facto, dizia que procurava imitá-la, quer nisto quer no desejo em permanecer sempre virgem.

Além de registar que a figura de Atalanta era muitas vezes equiparada com a deusa Ártemis, desde logo na maneira de vestir, o passo sublinha que jovem se tornou devota da deusa da vida selvagem, tendo feito votos de castidade. Outras fontes, como Teógnis (v. 1292) e a *Biblioteca* (3.9.2), aludem a esta ideia, mas importa notar que a corrida, contra um potencial noivo, é também um elemento relevante do mito.

A associação entre uma criança/donzela, uma urso e Ártemis também remete para o ritual de Bráuron, uma vez que constituem as figuras básicas do seu mito. A ligação de Atalanta com a deusa da vida selvagem também a aproxima de outras personagens míticas, como Hipólito e Ródope (retomaremos este assunto no capítulo dedicado à interpretação do mito).

Do conjunto de aventuras que terá vivido durante a juventude, salienta-se a participação na caça ao javali que assolava os campos de Cálidon, na região da Etólia, ao lado dos mais prestigiados heróis da Grécia, entre eles Teseu, Castor e Pólux, Jasão e Peleu. O mito da caça ao javali de Cálidon está diretamente ligado ao herói Meleagro e o relato mais antigo que nos chegou encontra-se na *Ilíada* (9.524-605), quando decorre a embaixada enviada a Aquiles. Nesta versão, em que Atalanta não é referida, Félix tenta persuadir Aquiles a retornar à batalha contra os Troianos servindo-se desta história como incentivo. Não podemos deixar de sublinhar que a menção daquela aventura no poema homérico atesta a antiguidade do mito de Meleagro.

Apolónio de Rodes, nos seus *Poemas Argonáuticos*, faz uma breve alusão a Atalanta, observando que a jovem queria participar na viagem dos Argonautas em busca do velo de ouro, mas Jasão impediu-a de embarcar por temer que uma afeição pela jovem provocasse desentendimentos entre os tripulantes (1.769).

δεξιτερῆ δ' ἔλεν ἔγχος ἐκηβόλον, ὃ ρ' Ἀταλάντη
Μαινάλῳ ἔν ποτέ οἱ ξεινήιον ἐγγυάλιξε,
πρόφρων ἀντομένη, πέρι γὰρ μενέαιεν ἐπεσθαι
τὴν ὁδόν· ἀλλ', ὅσον αὐτὸς ἐκὼν, ἀπερήτυε κούρην,
δεῖσε γὰρ ἀργαλέας ἔριδας φιλότητος ἔκητι.

Com a mão direita [Jasão] segurou a lança que acerta ao longe, que Atalanta,

outrora no Ménalo, lhe dera como presente de hospitalidade,
quando de bom grado se encontrou com ele, pois ansiava acompanhá-lo
na sua viagem. Mas ele, por vontade própria, reteve a rapariga,
pois temeu querelas dolorosas por causa do seu afeto.

Este excerto apresenta-nos um dado novo na caracterização de Atalanta: o uso da lança em vez das setas, que temos notado até agora. Este aspeto é importante para a representação iconográfica da heroína, como iremos ver mais tarde. Destacamos também o emprego do epíteto ‘que acerta ao longe’ (ἐκηβόλον) para qualificar a lança que Atalanta dera a Jasão como presente de hospitalidade. Este epíteto na *Ilíada* (1.14) e na *Teogonia* (v. 94) é atribuído a Apolo (ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος), irmão gémeo de Ártemis. Contrariamente a Apolónio, Diodoro Sículo (4.41.2 e 4.48.5) e o Pseudo-Apolodoro (1.9.16) colocam Atalanta como tripulante na nau Argos, ao lado de Jasão, Meleagro e Hércules.

Além de ter acompanhado a grande expedição argonáutica, a jovem participou também nos jogos fúnebres em honra de Pélias, onde venceu Peleu num combate, segundo um fragmento atribuído a Íbico (fr.11 = 176 *SLG*, 282A), que analisaremos nas páginas seguintes, com o qual coincide a versão do mito transmitida pelo Pseudo-Apolodoro (3.9.2).

Mas a maior aventura de Atalanta terá sido talvez a difícil prova que estabeleceu para escapar ao casamento, de acordo com autores como Hesíodo, Xenofonte, Teócrito, Pacúvio, Ovídio, Higino, além de Pseudo-Apolodoro. O grande prémio para o vencedor seria o matrimónio e o castigo para o derrotado seria a morte. A jovem é desafiada por Hipómenes, filho de Megareu e Mérope, segundo Higino (*Fab.* 185.3; cf. *Ov. Met.* 10.605: filho de Megareu e neto de Neptuno), ou por Melânion (Milânion na tradição latina), filho de Anfídamas, de acordo com o Pseudo-Apolodoro (3.9.2). Atalanta inicia a prova, mas termina a corrida derrotada, pois distrai-se com a beleza das três maçãs de ouro que o seu adversário havia recebido da deusa Afrodite (e que vai deixando cair durante a prova), pelo que é ultrapassada e obrigada a cumprir com o que havia sido combinado. O nome do pretendente de Atalanta oscila consoante as versões. Os autores até Ovídio, do que conseguimos apurar, chamam-lhe Hipómenes. Fora do contexto do episódio da corrida, o nome do seu esposo é Milânion (e.g. Ovídio, *Am.* 3.2.29, *Ars* 2.185, 3.775; *Prop.* 1.1.9). Higino (*Fab.* 185.6), Ovídio (*Met.* 10.698-704) e Pseudo-Apolodoro (3.9.2) acrescentam um detalhe a esta corrida: por esquecimento do jovem em agradecer a ajuda prestada à deusa, ambos são castigados e transformados em leões.

Relativamente a este último elemento do mito – a metamorfose em animal selvagem – Heraclito de Rodiópolis (Lícia), que desenvolveu a sua carreira nos séculos I-II d.C., comenta, de uma forma mais racional, que Atalanta e Hipómenes encontravam-se numa montanha a caçar

e, desejando estar juntos, retiraram-se para uma caverna, não sabendo que era habitada por leões. Quando os animais saíram daquele lugar, depois de matarem os jovens, os que acompanhavam o casal pensaram que estes se tinham metamorfoseado (*De incredibilibus* 12, in Teucher 1796: 11).

1.2. Atalanta na poesia grega da época arcaica

Tanto quanto foi possível apurar, as únicas referências a Atalanta na poesia grega da Época Arcaica encontram-se nos versos atribuídos a Hesíodo, Íbico e Teógnis, que vamos analisar de seguida.

Como foi anteriormente referido, os registos mais antigos que nos chegaram, ainda que muito fragmentados, ocorrem no *Catálogo das mulheres*, atribuído a Hesíodo. Os versos que se preservam contêm apenas o relato da corrida contra Hipómenes. R. Hunter (2005: 19) defende que Atalanta confere a esta obra a ideia de que todas as mulheres têm um preço, uma vez que se deixa levar pelo esplendor das maçãs, mas devemos ter presente que as próprias divindades se deixaram cativar por uma maçã de ouro, como mostra o mito do julgamento de Páris. No fragmento seguinte, o poeta começa por mencionar a aversão de Atalanta ao casamento (Hes. fr. 47 Most [73.1-6 M-W])¹⁰:

ἦ' οἷη Σχοινηῆος ἀγακλειτοῖο ἀνακτος
παῖς εἰκυῖα θεῆ[ι]σι ποδώκης δῖ' Ἀταλάν[τη]
Χαρί[των] ἀμαρύγματ' ἔχο[υ]σα
Πάντων ἀνθρώπων ἀ]παναίνετο φῦλον ὀμιλ[εῖν]
ἀνδρῶν ἐλπομένη φεύ[γειν] γάμον ἀλφηστάων[.
]τανισφύ[ρ]ου εἵνεκα κού[ρης]

ou como aquela filha do famosíssimo] rei [Esqueneu,
semelhante às deusas], divina Atalanta de pés velozes,
] que tinha o brilho das Cárites
e não quis juntar-se à raça [de todos os mortais,
esperando fugir] ao casamento [com homens] de trabalho.
] por causa da donzela de finos tornozelos

O autor apresenta sucintamente Atalanta, começando por referir a reputação de seu pai, Esqueneu, definindo-o como ἀγακλειτοῖο, ‘famosíssimo’. No verso seguinte compara-a com as deusas e atribui-lhe um epíteto que a equipara a um dos heróis mais importantes da *Iliáda*, ποδώκης, ‘de pés velozes’, aludindo também à sua beleza, ao afirmar que a jovem possuía o

¹⁰ Seguimos, na tradução, as propostas de reconstituição dos editores.

brilho das Cárites. Finalmente, a caracterização dos seus pretendentes como ‘homens produtivos’, que participam na vida da cidade ou se dedicam ao comércio, marca o afastamento de Atalanta da vida política e social, salientando a sua preferência pela natureza (cf. v. 4).

Neste pequeno fragmento, encontramos três epítetos diferentes que influenciarão os autores mais tardios:

- ποδώκης, ‘de pés velozes’, que na *Iliada* é específico de Aquiles e que Tucídides, na sua *Guerra do Peloponeso* (3.98.2), atribui aos Etólios, registre-se que Calímaco (*Dian.* 215) emprega uma expressão similar: “ποδορροώρης Ἀταλάντην”, ‘Atalanta de pés fortes’ ou ‘ágil Atalanta’;

- δῖ’ Ἀταλάντη, ‘divina Atalanta’ que, associado a esta figura, apenas se encontra em Hesíodo;

- τανισφύρου κούρης, ‘rapariga de finos tornozelos’, realçando, mais uma vez, a sua beleza, supondo que este verso ainda lhe diga respeito.

O fr. 48 Most [75.6-10 M-W] preserva uma descrição física de Atalanta durante a corrida:

..... ..τ]ανίσφυρ[ο]ς ὄρνυτο κούρη
..... ..]α’ πολὺς δ’ ἀμφίσταθ’ ὄμιλος
ἀνδρῶν μνηστήρων· θ]άμβος δ’ ἔχε πάντας ὀρῶντα[ς
ὡςπν]οιῆ Ζεφύροιο χιτῶνα
..... ..πε]ρὶ στήθεσσ’ ἀπαλοῖσι

] a donzela de finos tornozelos lançava-se
]; rodeava-a uma enorme multidão
de pretendentes]; o espanto apoderou-se de todos os que olhavam
quando] o sopro de Zéfiro [agitou?] a túnica
] à volta do peito suave

O emprego do mesmo epíteto, ‘rapariga de finos tornozelos’, a referência à delicadeza do seu corpo (στήθεσσ’ ἀπαλοῖσι) e à multidão que a rodeava reforçam a ideia de que Atalanta era jovem, bela e desejada.

Como já dissemos, a primeira menção que temos sobre a participação de Atalanta nos jogos fúnebres em honra de Pélias, nos quais a jovem confronta Peleu, numa luta de pugilato, encontra-se num fragmento transmitido por um papiro de Oxirrinco, muito deteriorado, que alguns estudiosos atribuíram a Íbico (*P. Oxy.* 2735, fr. 11.11-15 = 176 *SLG*, 282A). Lobel e West atribuem este passo a Estesícoro, mas West foi ainda mais específico ao afirmar que o

papiro pertencia à obra *Helena* de Estesícoro. Por outro lado, Page, mais tarde, atribui os fragmentos a Íbico (Campbell 1991: 227 n.1).

Íbico nasceu em Régio, no século VI a.C., mas passou parte da sua vida em Samos, na corte de Polícrates (Lourenço 2006: 45). O *corpus* preservado mostra que pertence à mesma tradição poética de Estesícoro, também natural da Magna Grécia, mas nascido no final do século VII a.C. Distingue-se nos seus trabalhos o uso da linguagem épica e de temas mitológicos, justificando assim as dúvidas relativamente à autoria do papiro. Identificam-se duas fases no trabalho de Íbico: a primeira fase destaca-se pela presença do estilo lírico, semelhante a Estesícoro, e corresponde à sua vida em Régio; a segunda fase, composta por poesia erótica, corresponde à sua estadia na corte de Polícrates (Gerber 1997: 189-190).

O fr. 11.11-15 = 176 *SLG*, 282A, remete para um contexto de competição atlética e é um dos fragmentos que tem sustentado a hipótese de Íbico ter também composto epinícios, como alguns estudiosos têm vindo a defender. No entanto, tendo em conta o seu cariz mitológico, e perante a escassez de informações mais seguras, talvez seja excessivo considerar que estes versos tenham pertencido de facto a uma ode de vitória (cf. Ferreira 2013: 91 n. 75).

Π]ηλεὺ[ς] δεπαλα . . [
κ]ῦδος ὑπέρτερον [
δ]αμὲν οὐ δυν[α
τ]ᾶν ἀνίκατο[v
ὁ δε καὶ με . [

P]eleu, no combate... [
] glória superior [
] não foi capaz de sub[jugar
]a rapariga invencível [
e ele também...

O passo parece preservar a ideia de que o pai de Aquiles, num combate (δεπαλα¹¹, termo derivado de πάλη (dor. πάλα), ‘luta’, ‘combate’), fora incapaz de subjugar a invencível Atalanta. Não obstante a fragmentação do passo, o adjetivo que se sublinha é a invencibilidade da jovem (τ]ᾶν ἀνίκατο[v).

Outro poeta que tratou o tema de Atalanta foi Teógnis, nascido no século VI a.C., em Mégara. O seu trabalho encontra-se dividido em dois livros, sendo que o primeiro é de temática variada e o segundo dá destaque à temática erótica, especificamente o homoerotismo. O *corpus*

¹¹ M. Davies (1991: 253 n. 11) sugere duas reconstituições para esta forma: δὲ παλα-, δ’ ἐπάλαισ-.

atribuído ao poeta tem despertado várias questões relativamente à sua autenticidade e os estudiosos dividem-se entre duas opiniões: uma que defende a autoria absoluta de Teógnis, outra que considera o *corpus* uma coletânea de vários autores. M. West e E. Bowie afirmam que apenas os vv. 19-254 são originais, enquanto os restantes são de outros poetas do período arcaico (Sousa 2015: 57). É nesta segunda parte que se integram os versos referentes a Atalanta (vv.1287-1294), pelo que, provavelmente, não foram compostos por Teógnis.

O passo que nos interessa, além de versar sobre a injustiça de amar e a não correspondência amorosa, faz uso literário do exemplo mítico de Atalanta (vv.1287-1294):

ἀλλά σ' ἐγὼ τρώσω φεύγοντά με, ὥς ποτέ φασιν
Ἰασίου κούρην παρθένον Ἰασίην
ὠραίην περ ἐοῦσαν ἀναινομένην γάμον ἀνδρῶν
φεύγειν· ζωσαμένη ἔργ' ἀτέλεστα τέλει
πατρὸς νοσφισθεῖσα δόμων ξανθῆ Ἀταλάντη·
ᾤχετο δ' ὑψηλὰς εἰς κορυφὰς ὀρέων
φεύγουσ' ἡμερόεντα γάμον, χρυσηῆς Ἀφροδίτης
δῶρα· τέλος δ' ἔγνω καὶ μάλ' ἀναινομένη.

Mas eu hei de ferir-te se me fugires, como dizem que, outrora,
a filha de Iásio, a virgem Iásida,
embora madura, rejeitava o casamento e dos homens
fugiu; depois de se cingir, a obras intermináveis se aplica,
afastando-se da casa do pai, a loira Atalanta;
partia para os cumes elevados das montanhas
para fugir ao casamento que acende o desejo, presente da dourada
Afrodite. Mas, por fim, também o conheceu, embora muito o rejeitasse.

Dirigindo as suas palavras a Cirno, o autor evoca Atalanta para chegar ao seu destinatário. Como diz Gentili (1996: 100), relativamente à proximidade do tema do poema com o assunto do mito: “Pero no es menos cierto que el elemento que ejerce el papel de bisagra entre la actualidad y el mito no es sólo el acto de *herir*, sino también y sobre todo la acción de *huir*, que primero (v. 1287) puntualiza el comportamiento del muchacho inflexible ante el amor del amante y luego la renitencia de la virgen Atalanta hacia la relación amorosa.”.

O passo insiste na ideia de que, por mais que Atalanta fugisse, entretendo-se com ocupações sem fim, a donzela acabou por conhecer o presente da dourada Afrodite, tal como o sujeito poético espera conseguir que isso aconteça ao amado. O poeta é o único a empregar o epíteto ξανθός (v. 1291), que tem normalmente uma função ornamental e surge associado a divindades, heróis e figuras nobres, para caracterizar a jovem, referindo a cor loira do seu cabelo.

1.3. O tratamento trágico

Iremos agora deter-nos no tratamento do mito de Atalanta na tragédia grega. Infelizmente, as obras que lhe dizem respeito, tanto quanto sabemos, foram pouco numerosas e apenas nos chegaram alguns títulos e uma tragédia muito fragmentada de Eurípides, compilada segundo testemunhos de outros autores.

Temos conhecimento de que Ésquilo compôs uma tragédia de nome *Atalanta* e que também Sófocles levou à cena uma obra intitulada *Meleagros*, das quais nos chegaram somente os títulos.

Eurípides terá sido o primeiro a introduzir, na literatura, muito mais tarde do que já havia acontecido na arte, a participação de Atalanta na caça ao javali de Cálidon como peça fundamental para a atuação de Meleagro (cf. infra p. 54), embora o nome da jovem não seja mencionado nos fragmentos preservados. É necessário, porém, alguma cautela ao fazermos esta afirmação, uma vez que o *Meleagros* euripídiano se encontra bastante fragmentado.

D. L. Page (1937: 179-180) apresentou-nos uma possível reconstrução da peça: no prólogo, provavelmente proferido por Ártemis, é relatada a falta de Eneu, rei de Cálidon, que no sacrifício que realizara pela recolha dos primeiros frutos se esqueceu de mencionar a deusa. Enraivecida, Ártemis envia um monstruoso javali para devastar todas as colheitas da região, destruindo tudo o que se cruzasse no seu caminho, pelo que Eneu decide convocar os mais honrados heróis da Hélade para matar a fera e libertar a sua terra. A recompensa, como prémio pela coragem demonstrada, seria a oferta da pele e da cabeça do animal a quem o matasse.

De seguida entra um coro, provavelmente composto por mulheres, que apresenta o catálogo dos heróis que se reúnem para caçar o javali. Nesse grupo encontrava-se Meleagro, filho de Eneu, os filhos de Téstio, irmãos de Alteia, mãe de Meleagro, e Atalanta, da Arcádia. A peça continua e as personagens discorrem acerca da participação da jovem na caçada, insistindo Meleagro na sua presença. Alteia também terá entrado na discussão. O assunto, porém, não terá sido apenas sobre a caça, mas também sobre se a jovem seria, ou não, uma boa esposa. A admiração do herói por Atalanta é atestada no fr. 520 Nauck:

<ΜΕΛΕΑΓΡΟΣ?>

ἡγησάμην οὖν, εἰ παραζεύξειέ τις
χρηστῷ πονηρὸν λέκτρον, οὐκ ἂν εὐτεκνεῖν,
ἔσθλοῖν δ' ἅπ' ἄμφοῖν ἔσθλὸν ἂν φῶναι γόνον.

<MELEAGRO>

de facto, pensei que, se alguém se associar
a uma boa pessoa num leito humilde, não terá uma bela prole,

mas, se ambos forem nobres, nobre será a descendência.

Neste excerto encontramos menção a um assunto controverso na Antiguidade, também ele muitas vezes tratado por Eurípidēs: o casamento entre pessoas de grupos sociais diferentes. Interessa notar a opinião do herói em relação à descendência entre pessoas nobres. O jovem poderia estar a falar de si próprio e de Atalanta, mas, uma vez que o texto está fragmentado, não o podemos saber.

O fragmento seguinte permite supor que Alteia, se a fala é mesmo dela, acreditava que o casamento entre eles seria insatisfatório, porque Atalanta levava uma vida imprópria para uma mulher (fr. 521 Nauck):

ἔνδον μένουσαν τὴν γυναῖκα εἶναι χρεῶν
ἐσθλήν, θύρασι δ' ἀξίαν τοῦ μηδενός.

é necessário que fique dentro de casa a esposa
digna; fora de portas não tem valor nenhum.

Alteia insiste que a mulher casada que se comporta corretamente é aquela que fica em casa e cumpre as suas funções. A sua opinião sobre Atalanta fica desde logo marcada por uma outra das falas que lhe é atribuída (fr. 528 Nauck), onde demonstra de forma mais aberta o quanto a desaprova:

μισῶ γυναῖκα <πασαν> - ἐκ πασῶν δὲ σέ -,
ἥτις πονηρὰ τάργ' ἔχουσ' <εἶτ'> εὖ λέγεις.

Odeio toda a mulher – de todas, a ti sobretudo –
que te dedicas a trabalhos inúteis e depois falas bem.

Os frs. 520 a 528 Nauck contêm argumentos típicos de Eurípidēs no que se refere à sexualidade, casamento, hereditariedade, ao papel da mulher na sociedade e à importância da nobreza e da excelência para um homem, como é referido na introdução da peça por Collard and Cropp (2008: 615).

Também nesta obra, é tratado o desinteresse pelo casamento manifestado por Atalanta (fr. 525 Nauck), reforçando esta característica:

<ΑΤΑΛΑΝΤΗ>
εἰ δ' εἰς γάμους ἔλθοιμ' –ὃ μὴ τύχοι ποτέ–
τῶν ἐν δόμοισιν ἡμερευουσῶν ἀεὶ
βελτίον' ἂν τέκοιμι λήμασιν τέκνα·
ἐκ γὰρ πατρὸς καὶ μητρὸς ὅστις ἐκπονεῖ

σκληρὰς διαίτας οἱ γόννοι βελτίονες.

<ATALANTA>

e se eu viesse a casar – o que espero que jamais aconteça –
filhos melhores do que os que passam todos os dias em casa
daria eu à luz com vontade;
pois de um pai e de uma mãe que se afadiga
num modo de vida árduo, os filhos serão melhores.

Pensamos que a ideia em destaque neste fragmento é a convicção de que uma descendência seria mais forte se o exercício físico (ou o trabalho) fosse praticado pelos dois progenitores, tal como acreditavam os Espartanos (cf. Ar. *Lys.* 1305-1315). Estas palavras, possivelmente, seriam, uma resposta às transmitidas pelo fr. 521 Nauck.

O fr. 530 Nauck pertence à fala do Mensageiro que narrava a caça e a morte do javali. Durante a caçada, Atalanta é a primeira a acertar-lhe, seguida de Anfiarau e, por fim, Meleagro, que mata o animal. Uma vez que este já se encontrava enamorado pela jovem, oferece-lhe o seu prémio (Cf. Page, D. L. (1941: 156-157). Os filhos de Téstio, tios de Meleagro, consideraram esta ação uma ofensa, já que era uma mulher e não devia tê-los acompanhado, pelo que decidiram tomar para si próprios a pele e a cabeça do javali e arrecadar os louros da caça. Completamente fora de si, Meleagro tira a vida aos tios e devolve o prémio a Atalanta.

Esta querela familiar pode ter sido contada nesta fala, ou mais tarde, dependendo se Eurípides separou o sucesso da caça do desastre da morte dos filhos de Téstio, tal como fez em *As Fenícias*, segundo observa Kovacs (2008: 615). Alteia, ao tomar conhecimento da morte dos seus irmãos, vai buscar o tição ao qual as Moirai ligaram a vida de Meleagro à nascença, que havia guardado dentro de uma arca, e deixa-o arder até ao fim, pondo termo à existência do filho. Pensa-se que a peça terminava com uma epifania divina.

D. L. Page (1937: 180) defende que, ao introduzir a componente amorosa, Eurípides altera para sempre o relato deste mito: Meleagro mata os tios pela humilhação por que fizeram passar Atalanta, por quem estava enamorado, e a morte do herói, às mãos da própria mãe, não foi apenas vingança pela morte dos seus irmãos, mas também porque o filho tinha pretensões de casar com Atalanta, ação que Alteia desaprovava.

Do encontro entre Atalanta e Meleagro nasceu Partenopeu, também ele exposto ao nascer, para que ninguém soubesse que a jovem deixara de ser virgem. Higino (*Fab.* 94, 270) afirma que a criança recebeu aquele nome por ter sido abandonado no monte Parténio, localizado na Arcádia. Partenopeu viria a ser um dos Sete que marchou contra Tebas, segundo autores como

Sófocles (*OC.* 1319), Eurípides (*Ph.* 151, 1106) e Higino (*Fab.* 70). Uma passagem da tragédia *As Fenícias*, de Eurípides, menciona não só o facto de Partenopeu ter participado no cerco a Tebas, como ainda alude às aventuras de Atalanta (vv. 1104-1109):

καὶ πρῶτα μὲν προσῆγε Νηίσταις πύλαις
λόχον πυκναῖσιν ἀσπίσιν πεφρικότα
ὁ τῆς κυναγοῦ Παρθενοπαῖος ἔκγονος,
ἐπίσημ' ἔχων οἰκεῖον ἐν μέσῳι σάκει,
ἐκηβόλοις τόξοισιν Ἀταλάντην κάπρον
χειρουμένην Αἰτωλόν.

Em primeiro lugar, contra a porta Neista marcha um batalhão erizado de escudos compactos. À frente avança Partenopeu, o filho da caçadora, com o emblema da família no meio do escudo: Atalanta dominando o javali etólio, com seu arco de longo alcance.¹²

Atalanta é aqui evocada, através do motivo que decora o escudo do jovem, como caçadora, a subjugar o javali de Cálidon, armada com as flechas que acertam ao longe (ἐκηβόλοις τόξοισιν; sobre o epíteto cf. supra p. 20). O facto de Partenopeu trazer consigo alguns dos atributos de Atalanta sugere que, apesar de ter sido exposto, o jovem tinha conhecimento da sua família.

Em conclusão, é legítimo salientar a importância da peça de Eurípides para o estabelecimento da tradição do mito da caça ao javali de Cálidon, que irá influenciar futuros autores e artistas.

1.4. Os autores romanos

Debruçando-nos agora sobre os autores latinos, principiamos por uma tragédia muito fragmentada de Pacúvio (c. 220-130 a.C.) intitulada *Atalanta*. Poeta e pintor, sobrinho de Énio, Pacúvio foi o primeiro autor romano a especializar-se em tragédias. Dava tanta importância ao papel feminino nas suas obras que grande parte dos seus títulos de que temos conhecimento corresponde a nomes de mulheres. A mitologia está muito presente nos seus trabalhos e revela uma preferência pela exploração de histórias mitológicas menos conhecidas (Citroni et alii 1997: 167).

O tema de *Atalanta* é a exposição de Partenopeu e a posterior busca pelo paradeiro da sua mãe. Na viagem que empreende, o jovem faz-se acompanhar de Télefo, filho de Auge e Hércules, também ele exposto depois do nascimento, fazendo-se passar por irmãos gémeos.

¹² Tradução de Manuel dos Santos Alves.

Warmington (2001: 180-191), na sua tradução dos fragmentos, apresenta-nos também uma possível reconstituição do enredo da peça. Os frs. 56 a 59 Warm. sugerem o encontro e reconhecimento entre Partenoheu e Atalanta:

56

Atalanta

Habeo ego istam qui distinguam inter uos geminitudinem.

Eu consigo distinguir entre vós a diferença de gémeos.

57-8

. . . . is uestrorum uter sit cui signum datum est,
cette.

A qual de vós foi dado o sinal,
dizei-me!

59

Parthenopaeus

Suspensum in laeuo bracchio ostendo unguum.

Ostento aqui o anel, suspenso no meu braço esquerdo.

O reconhecimento entre mãe e filho ocorre graças ao anel que Partenoheu tem consigo desde criança. Pensa-se que talvez na Antiguidade as famílias expusessem as crianças com algum objeto, que permitisse a identificação da família, para que mais tarde fosse possível reconhecer a criança, um aspeto essencial ao desenlace das histórias, mas sobre o qual não há provas concretas (vide p. 51).

Os frs. 61 a 67 Warm. pertencem ao momento em que Atalanta reconhecia o filho (*Mignate*), mas hesita em revelar as razões que a levaram a abandoná-lo, mostrando mesmo alguma vergonha (*pudor*). Os frs. 68-69 Warm. sugerem que o reconhecimento entre mãe e filho ocorre durante a famosa corrida de Atalanta contra os seus pretendentes:

. . . . extremum intra camterem ipsum praegradat
Parthenopaeum.

... no ponto mais extremo dentro da curva, ultrapassa o próprio Partenoheu.

Os restantes fragmentos seriam sobre Auge, filha de Aleu, rei de Tégea e mãe de Télefo, companheiro de Partenoheu, também exposto à nascença, como referimos. O fr. 77 Warm. seria a conclusão moral da história de Atalanta e Auge:

Semper sat agere ut ne in amore animum occupes.

Cuida sempre o suficiente para não ocupares a tua mente com coisas de amor.

Este mito é também tratado na obra de Propércio (século I a.C.). Poeta elegíaco, compõe o seu primeiro livro, publicado em c. 29/28 a.C., com vinte e duas elegias amorosas, recorrendo a exemplos mitológicos para justificar os seus argumentos, sendo que o tema principal é o amor por Cíntia. Na primeira elegia do primeiro livro, Propércio refere Melânion (Milânion), o jovem que conquista o coração de Atalanta, para traçar um contraste entre ele próprio e o protagonista do seu exemplo (1.1.9-16):

Milanion nullos fugiendo, Tulle, labores
Saeuitiam durae contudit Iasidos.
Nam modo Partheniis amens errabat in antris,
Ibat et hirsutas ille lidere feras;
Ille etiam Hylaei percussus uulnere rami
Saucius Arcadiis rupibus ingemuit.
Ergo uelocem potuit domuisse puellam:
Tantum in amore preces et bene facta ualent.

Milânion, sem fugir a qualquer incómodo, Tulo,
A insensibilidade abalou da inflexível Iáside:
De verdade, ora à toa errava nas brenhas do Parténio,
Ora avançava a observar ele próprio as feras hirsutas;
Atingido ele também por golpe da clava Hileia,
Aos rochedos Arcádios, ferido, levou seus lamentos.
Assim, pois, pôde cativar a veloz donzela:
Tanto valem no amor as súplicas e o bem-fazer.¹³

Como refere Slavitt (2002: 14), o sucesso de Melânion contrasta com a experiência de Propércio. De acordo com esta versão, Melânion conquista Atalanta, não por ganhar a tão famosa corrida imposta pela jovem, mas por ele próprio ter sido ferido pelo centauro Hileu (v. 13) e o passo sugere que só o seu sofrimento abalou a inflexibilidade da donzela. A heroína é aqui caracterizada como “insensível” (*saeuitiam*), “inflexível” (*durae*) e “veloz” (*uelocem*), o que está de acordo com a imagem tradicional da jovem.

Com o mesmo sentido, onde Atalanta é apresentada de forma similar, causadora de sofrimentos de Melânion, escreveu Ovídio um passo na obra *Arte de Amar* (2.185-192):

¹³ Tradução de Aires A. Nascimento, in Nascimento et alii 2002.

Quid fuit asperius Nonacrina Atalanta?
Succubuit meritis trux tamen illa viri.
Saepe suos casus nec mitia facta puellae
Flesse sub arboribus Milaniona ferunt;
Saepe tulit iusso fallacia retia collo,
Saepe fera torvos cuspide fixit apros:
Sensit et Hylaei contentum saucius arcum:
Sed tamen hoc arcu notior alter erat.

Que houve de mais agreste que Atalanta, de Nonácia?
Sucumbiu, no entanto, por feroz que fosse, aos feitos de um homem;
chorou, muitas vezes, a sua ruína e os gestos nada brandos de sua amada,
dizem, Milânion, no meio dos bosques;
muitas vezes, às ordens dela, trouxe às costas as redes traiçoeiras,
muitas vezes atingiu com sua lança implacável os ferozes javalis;
e sentiu, também, a ferida causada pelo arco retesado de Hileu;
Mas era dele mais conhecido que este um outro arco.¹⁴

Aqui temos uma Atalanta da Arcádia (*Nonacrina*), também agreste (*asper*) e feroz (*trux*), que “sucumbiu (...) aos feitos de um homem”, Melânion, mas ainda assim não se tornou mais branda, fazendo o seu esposo lamentar muitas vezes a sua sorte no meio dos bosques. Este passo faz igualmente menção a Hileu, um dos centauros que atacou Atalanta quando esta era jovem, mas a quem ela própria tirou a vida (cf. passo citado do Pseudo-Apolodoro). Segundo parece, à semelhança de Propércio, a versão que Ovídio adotou nesta obra fazia de Melânion uma das vítimas dos pretendentes de Atalanta.

Propércio e Ovídio tratam o tema de Atalanta e Melânion de um modo diferente das versões que vimos anteriormente, pois nestes versos o jovem parece ser retratado como um escravo do amor. Também se distanciam pelo facto de omitirem o episódio da corrida, o que tem implicações na caracterização de Atalanta: esta não é obrigada a casar, mas é cativada pelos feitos e sofrimentos de Melânion.

A obra mais famosa de Ovídio, *Metamorfoses*, que servirá de inspiração para futuros autores e artistas, dedica também alguns passos à nossa heroína, centrando-se, em particular nos episódios da caça ao javali de Cálidon (livro VIII) e da corrida contra Hipómenes (livro X).

No que respeita ao primeiro tema – a caça ao javali de Cálidon – destaque-se a observação de G. Arrigoni (1977: 28-29), segundo o qual o catálogo dos caçadores que Ovídio utiliza, tal como em Higino (*Fab.* 173) e no Pseudo-Apolodoro (1.8.2), embora mais extenso que o destes autores, segue a estrutura da tragédia de Eurípidés, *Meleagros*, diferenciando-se apenas na

¹⁴ Tradução de Carlos Ascenso André.

posição de Atalanta, pois o poeta latino adota o modo helenista de colocar as personagens mais importantes nos últimos lugares. Atalanta fica, por isso, em último lugar no catálogo, encerrando a sua apresentação com uma breve caracterização física (*Met.* 8.317-324):

... nemorisque decus Tegeaea Lycaei:
rasis huic summam mordebat fibula vestem,
crinis erat simplex, nodum conlectus in unum,
ex umero pendens resonabat eburnea laevo
telorum custos, arcum quoque laeva tenebat;
talis erat cultu, facies, quam dicere vere
virginem in puero, puerilem in virgine possis.
hanc pariter vidit, pariter Calydonius heros

Enfim, a jovem de Tégea, o orgulho do bosque do Linceu.
Uma fíbula polida trincava-lhe o cimo da veste,
o seu cabelo caía simples, apanhado num único nó.
Suspensa do ombro esquerdo, tilintava a aljava de marfim
com as flechas, e a sua mão esquerda empunhava um arco.
Tal o seu trajar. O rosto, bem poderia dizer que ele era
feminino num rapaz, ou masculino numa donzela.
Assim que a viu, logo o herói de Cálidon a desejou.¹⁵

Vale a pena salientar que Atalanta é a única, entre os companheiros de Meleagro, que Ovídio caracteriza. A descrição da jovem encerra assim o catálogo e introduz o tema em que o autor se vai centrar – a paixão de Meleagro por Atalanta –, que ocupa os vv. 380-387 e 425-432.

O episódio da história de Atalanta e Hipómenes surge inserido no relato sobre a paixão de Vénus por Adónis, segundo a sólida técnica de entrelaçamento, como destaca A. Menzione (1994: 227), e ocupa os vv. 560-707 do livro X. A deusa utiliza o exemplo dos heróis de forma a alertar Adónis para se manter longe das feras, especialmente dos leões (vv. 550-552). Começa assim a narrativa sobre Atalanta (*Met.* 10.560-572):

”Forsitan audieris aliquam certamine cursus
veloces superasse viros: non fabula rumor
ille fuit; superabat enim. nec dicere posses,
laude pedum formaene bono praestantior esset.
scitanti deus huic de coniuge 'coniuge' dixit
'nil opus est, Atalanta, tibi: fuge coniugis usum.
nec tamen effugies teque ipsa viva carebis.'
territa sorte dei per opacas innuba silvas
vivit et instantem turbam violenta procorum

¹⁵ Nas citações do poema de Ovídio transcrevemos a tradução de Paulo Farmhouse Alberto.

condicione fugat, 'ne' c 'sum potiunda, nisi' inquit
'victa prius cursu. pedibus contendite mecum:
praemia veloci coniunx thalamique dabuntur,
mors pretium tardis: ea lex certaminis esto.'

“Talvez ouvisses contar que certa mulher vencia homens
velozes em competições de corrida. Tal rumor não é invenção.
A verdade é que ela os vencia. E nem saberias dizer se era mais
notável pelo valor dos pés, se pela excelência da sua beleza.
Consultando o deus se algum dia teria marido, disse-lhe ele:
‘De marido não precisas, Atalanta; foge à experiência conjugal
mas não escaparás e, embora viva, não serás mais de ti própria’.
“Aterrada pelo oráculo do deus, vai viver em sombrios bosques
sem esposo e afasta insistentemente a chusma de pretendentes,
impondo uma condição. “Nenhum de vós me possuirá”, disse,
“Antes de me vencer a correr. Competi comigo numa corrida.
Ao mais veloz, esposa e matrimónio serão dados como prémio,
os lentos pagarão com a vida. Esta seja a regra do certame.”

Num primeiro momento, o poeta realça a excelência de Atalanta na corrida e na beleza. Em seguida, detém-se na explicação para o afastamento de Atalanta dos laços conjugais: fica a saber, através de um oráculo, que é referido unicamente por Ovídio, que se deve manter afastada do matrimónio. Atalanta, assim, retira-se para os bosques, mas como era constantemente visitada por pretendentes decide propor-lhes uma prova, uma corrida, no sentido de os dissuadir, pois quem perdesse pagava com a vida. Nesta versão, contrariamente à tradição de Hesíodo, como vimos, não foi Esqueneu, pai de Atalanta, quem impôs a prova, mas a própria (*Met.* 10.569-572).

A cada corrida, Atalanta vencida os pretendentes e condenava os vencidos à morte, segundo as regras. A jovem é contemplada ao longe sob o olhar atento de Hipómenes (*Met.* 10.578-580, 590-599):

ut faciem et posito corpus velamine vidit, (...) obstipuit
(...)
et cursus facit ipse decorem.
aura refert ablata citis talaria plantis,
tergaque iactantur crines per eburnea, quaeque
poplitibus suberant picto genualia limbo;
inque puellari corpus candore ruborem
traxerat, haud aliter, quam cum super atria velum
candida purpureum simulatas inficit umbras.
dum notat haec hospes, decursa novissima meta est,
et tegitur festa victrix Atalanta corona.
dant gemitum victi penduntque ex foedere poenas.

Mas mal ela tirou as vestes e ele viu a beleza do seu corpo (...) emudeceu.
(...)

E a corrida até lhe confere uma beleza própria:

A brisa lança para trás a orla da veste, afastando-a dos lestos
pés, os cabelos voam atirados sobre as costas de cor marfim,
ondulam as fitas de bordos coloridos presas aos joelhos,
à brancura juvenil do seu corpo sobrevém um rubor,
tal como o toldo de púrpura, estendido sobre um átrio,
impregna a alvura do mármore de uma sombra artificial.
Enquanto o forasteiro tudo observa, a última volta termina.
Atalanta vence e cinge uma coroa festiva na cabeça.
Os vencidos soltam um gemido e sofrem o castigo acordado.

Ovídio apresenta-nos mais uma vez uma descrição física de Atalanta, que corresponde ao que vemos os olhos de Hipómenes, realçando os lestos pés, a cor de marfim das suas costas, a brancura do seu corpo, juvenil, e o tom rosado do seu rosto, características da sua juventude.

Enquanto assiste à corrida, Hipómenes, apaixonado-se pela jovem e decide tentar a sua sorte na disputa. O jovem aproxima-se de Atalanta, apresenta-se como sendo neto de Neptuno e mostra interesse em competir pela sua mão. Atalanta escuta com atenção e medita sobre as suas palavras (*Met.* 10.609-610):

talia dicentem molli Schoeneia vultu
aspicit et dubitat, superari an vincere malit

Enquanto assim dizia, a filha de Esqueneu observava-o
Com olhar doce, e nem sabe se prefere vencer ou ser vencida.

Este passo merece ser destacado, porque Ovídio é o único autor que atribui a Atalanta algum tipo de correspondência sentimental em relação a Hipómenes (vv. 611-637). Afetada pela beleza do herói, e sobretudo perturbada pela sua idade juvenil (vv. 614-615), Atalanta “ama, mas não se apercebe que é amor” (vv. 636-637).

Sabendo que precisaria de ajuda para vencer a corrida, Hipómenes dirige preces a Afrodite e a deusa decide ajudá-lo, entregando-lhe três maçãs de ouro, que recolhera do campo de Tâmaso, situado em Chipre¹⁶, e explicando-lhe como devia atuar (*Met.* 10.644-651). A corrida começa e o poeta repara que Atalanta gostaria de deixar o jovem vencer a corrida (*Met.* 10.661-662):

o quotiens, cum iam posset transire, morata est

¹⁶ Segundo Sêrvio (*Verg. A.* 3.113), as maçãs vieram do Jardim das Hespérides.

spectatosque diu vultus invita reliquit!

Oh! Tanta vez ela se atrasou, embora pudesse já ultrapassá-lo,
E, mirando longamente o rosto, o deixava atrás, contrafeita!

Embora Atalanta dê algum tempo de avanço a Hipómenes, rapidamente o apanha. Assim que a jovem o ultrapassa, Hipómenes atira a primeira maçã. Intrigada, Atalanta vai apanhá-la, deixando o adversário ultrapassá-la. Volta a alcançá-lo e Hipómenes atira a segunda maçã, que a jovem depressa apanha, alcançando-o de novo. Ovídio também dá voz à plateia, que grita encorajando o pretendente. Sabendo que apenas lhe resta uma maçã, Hipómenes reúne toda a sua força e atira a última maçã, que vai cair mais longe que as outras duas. Atalanta corre para a recolher e assim perde a competição. O autor dá alguns indícios de que Atalanta poderá ter deixado o jovem vencer (*Met.* 10.661-662).

Hipómenes obtém então a mão de Atalanta. No relato do episódio da corrida, o Pseudo-Apolodoro (3.9.2) informa que Atalanta concedia um avanço aos pretendentes e ela própria corria armada (recorde-se que a corrida com armas ou hoplitodromia fazia parte do programa regular dos festivais gregos). Por sua vez, Higino (*Fab.* 185.2) diz ainda que a jovem corria com uma arma e as cabeças dos que eram ultrapassados acabavam exibidas no estádio.

Tudo correria bem para Hipómenes, não fosse este esquecer-se de agradecer a Afrodite pela ajuda que lhe prestou, como acontece noutros mitos clássicos como, por exemplo, no da caça ao javali de Cálidon, que temos vindo a analisar, onde Eneu se esquece de agradecer à deusa Ártemis pelos primeiros frutos. Irada, também Afrodite decide vingar-se. Certa vez, quando os jovens caçavam na floresta, ao passarem junto a um santuário erguido em honra da Deusa Mãe (Cíbele), foram de tal modo inflamados por um intenso desejo sexual que consumaram a união ali mesmo. Como castigo pela profanação do espaço sagrado, são transformados em leões, privados para sempre dos prazeres humanos de Afrodite (*Met.* 10.698-704):

poena levis visa est; ergo modo levia fulvae
colla iubae velant, digiti curvantur in ungues,
ex umeris armi fiunt, in pectora totum
pondus abit, summae cauda verruntur harenae;
iram vultus habet, pro verbis murmura reddunt,
pro thalamis celebrant silvas aliisque timendi
dente premunt domito Cybeleia frena leones.

O castigo, porém, pareceu-lhes leve. Então, loiras jubas
cobrem as nuca lisas, os dedos recurvam-se em garras,

os ombros fazem-se omoplatas, toda a massa se concentra
no peito, a superfície das areias é varrida por uma cauda.
O rosto conserva a ira, em vez de palavras, lançam rugidos,
em vez de num quarto, vivem na floresta. Temíveis a outros,
os leões mordem os freios de Cíbele com dentes submissos.

Como alega P. M. Irving (1990: 66-67), os leões eram considerados animais inférteis e assexuados, que não acasalavam entre si, mas com os leopardos, pelo que a metamorfose nestes animais impede Atalanta e Hipómenes de formarem um casal. Nono de Panópolis (12.89) alude a uma versão da história na qual a jovem é transformada em leão por Ártemis após o casamento, pois é perigoso para uma caçadora abandonar a virgindade, mesmo no contexto de um casamento legítimo, mas Hipómenes não sofre o mesmo destino de Atalanta.

M. Franco Durán (2016: 56) salienta um aspeto importante relativamente ao papel de Afrodite e às três maçãs, que têm uma função tripla: concedem a vitória a Hipómenes, levam Atalanta a perder a virgindade e, por último, alertam Adónis para se manter afastado de animais selvagens.

Estácio, no poema épico intitulado *Tebaida*, refere a atitude de Ártemis face à beleza de Partenopeu, perdoando Atalanta por perder a virgindade sem o seu consentimento (4.256-257). A deusa fica tão encantada com o rapaz que ela própria o ensina a manusear o arco e a flecha. O jovem procurava glória e por isso alistou-se no exército (4.258-261). Estácio apresenta uma descrição da couraça do jovem, onde é representada a caça ao javali de Cálidon (4.261-270), tal como acontece no escudo de Partenopeu descrito por Eurípides (*Ph.* 1104-1109). Atalanta tenta demover o filho de participar na guerra (4.318-326), mas Partenopeu não segue o seu conselho e continua a marcha. Percebendo que não o conseguia convencer a desistir, Atalanta entrega-lhe as suas armas (4.337-339). Durante o cerco a Tebas, Partenopeu perde a vida, atingido por uma seta (9.878), mas antes de morrer pede a um dos seus companheiros que console a sua mãe. Apesar de outros autores terem tratado a participação do filho de Atalanta no cerco de Tebas, fazendo referência a Partenopeu (*Soph. OC.* 1319 e *Eur. Ph.* 151, 1106), Estácio é o primeiro a desenvolver a relação entre mãe e filho, possivelmente por influência da ligação entre Tétis e Aquiles representada na *Ilíada*.

Recorde-se que o Pseudo-Apolodoro (3.9.2, do qual apenas citámos a parte inicial) reúne todos os episódios num único relato: Atalanta participa nos jogos fúnebres em honra de Pélias, onde venceu Peleu numa luta, e na caça ao javali de Cálidon; mais tarde conhece a sua família; o seu pai deseja que ela se case, mas Atalanta recusa, pois pretende permanecer virgem, indo

viver para os bosques, e impõe a mítica prova. Estamos assim perante um mito que reúne elementos variados, que suscitou diversas versões e foi tratado por diferentes autores ao longo da Antiguidade, tendo sido também explorado no domínio da arte, como vamos ver nas páginas seguintes.

2. ANÁLISE DOS DADOS ICONOGRÁFICOS

Dedicaremos esta segunda parte ao estudo da representação do mito de Atalanta na iconografia antiga. Optamos por seguir o catálogo organizado por John Boardman e Giampiera Arrigoni para o vol. 2 do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, que reúne 44 objetos em cerâmica, 18 relevos (de sarcófagos, relevos em madeira, metal, argila e moedas), 2 estátuas, 2 trabalhos em vidro, 1 estatueta em bronze, 2 pratos de prata, 9 espelhos de bronze, 2 cistas de bronze, 2 pinturas em madeira, 8 frescos, 8 mosaicos e 3 gemas, num total de 101 peças).

Limitámos o nosso estudo a 39 peças e organizámos a nossa análise por suportes artísticos, ou seja: cerâmica grega, espelhos de bronze etruscos e frescos romanos provenientes da cidade de Pompeios. Para complementar este estudo, servimo-nos do catálogo compilado pelo Classical Art Research Centre/ Beazley Archive, disponível no *site*: <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>.

As peças que seleccionámos encontram-se distribuídas por vários museus, como o Museu da Ágora e o Museu Nacional de Atenas, a Coleção Estatal de Antiguidades de Munique, o Museum of Fine Arts em Boston, o Museu Nacional de Florença, o Museu do Ermitage em St. Petersburgo, o Museu do Louvre, o Museu Estatal de Berlim, o Museu Royal Ontario de Toronto, o Museu Nacional Arqueológico do Jatta em Ruvo, o Museu de Manchester, o Museu Ashmolean em Oxford, o British Museum, o Museu Civico de Bologna, o Museu Nacional de Ferrara, o Museu de Arte de Cleveland, o Museu do Vaticano, o Museu de Arte de Indiana e o Museu Nacional de Nápoles.

2.1. Cerâmica

Entre os séculos X e VIII a.C., na técnica de decorar a cerâmica predominavam os desenhos abstratos e geométricos que ocupavam toda a superfície do vaso. A partir do século VIII a.C. já começam a aparecer algumas representações de animais, maioritariamente cavalos e veados, e também algumas figuras humanas, mas ainda muito geométricas. Nos finais deste século e inícios do século VII a.C., graças ao contacto com o Oriente, surge o chamado estilo orientalizante, em que são característicos os frisos de animais, como o leão e a pantera, e seres

fantásticos, como esfinges, sereias e grifos. Os motivos florais começam também a surgir por esta altura, especialmente em vasos de proveniência coríntia. Por volta de 700 a.C., Corinto inventa a denominada técnica das figuras negras, que vai ser utilizada sobretudo deste 630 até 530 a.C. (Rocha Pereira 2009: 14-16).

Na transição do final do século VII para o início do século VI a.C., assiste-se assim a um florescimento na pintura do vaso grego: as imagens são agora mais ricas e vivas, explorando novos temas e as representações épicas ganham cada vez mais importância. Por volta de 530 a.C., surge uma nova técnica de pintar, na qual o negro ocupa o fundo do vaso e o vermelho da argila é reservado para a representação das figuras e de outros ornamentos, permitindo trabalhar com mais cuidado e compor a decoração com mais precisão (Schuchhardt 1970: 73-78, Rocha Pereira 2009: 20). Esta técnica, atribuída ao Pintor de Andócides, foi inventada em Atenas e aos poucos foi-se generalizando. Os especialistas distinguem várias fases: o estilo severo (530-475 a.C.), que se subdivide em livre antigo (530-500 a.C.) e arcaico na maturidade (500-475 a.C.), em que se regista a passagem da representação bidimensional para a tridimensional, o estilo livre (475-420 a.C.) e os que se desenvolveram, desde a segunda metade do século V a.C., na Itália do Sul e na Sicília (lucânio, apúlio, campaniense, pestense, siciliano), nos quais aparecem com frequência os temas da vida quotidiana, mas sobressaem as cenas inspiradas no mito e na arte dramática (Rocha Pereira 2009: 20-24).

A peça de cerâmica mais antiga preservada que representa Atalanta data de c. 580 a.C. Trata-se de um fragmento de um *dinos* ático de figuras negras (C1), um vaso que servia para misturar água e vinho, atribuído ao grupo de Dresden Lekanis. Nele veem-se duas figuras acompanhadas pelas inscrições ME e ΑΤΑΛ, que Rodney S. Young 1935: 431-441) reconstituiu como ME[ΛΕΑΓΡΟΣ] e ΑΤΑΛ[ΑΝΤΕ]. Há, porém, quem defenda outra leitura – ME[ΛΑΝΙΟΝ] e ΑΤΑΛ[ΑΝΤΕ] – interpretando o fragmento como uma representação de uma caça a um javali que decorre na Arcádia, uma vez que Atalanta e Melânion são ambos caçadores dessa região e este não é incluído, na literatura, no catálogo dos participantes na caça ao javali de Cálidon (Fitch 1944: 243). Ambas as interpretações parecem-nos legítimas, uma vez que no mito da prova atlética Atalanta e Melânion caçam juntos após o casamento, como já referido no capítulo anterior.

A representação mais antiga da caça ao javali de Cálidon na pintura de vasos gregos encontra-se talvez num *dinos* pertencente ao Museum of Fine Arts de Boston (C5)¹⁷ ou num

¹⁷ Este vaso é datado pelo museu de c. 575-560 a.C., mas alguns estudiosos defendem a cronologia mais recente, pelo que o consideramos como sendo posterior.

kratêr de volutas ático de figuras negras de c. de 570 a.C., assinado pelo pintor Clítias e pelo oleiro Ergotimo (C2), conhecido como “*Kratêr François*”, designação que deriva do nome do arqueólogo francês que conseguiu reconstruir o vaso. A caça ao javali de Cálidon surge no primeiro friso de cima, sendo os participantes identificados por inscrições. Peleu (ΠΕΛΕΥΣ) e Meleagro (ΜΕΛΕΑΓΡΟΣ) ocupam a primeira linha de ataque, à esquerda do javali, assumindo a liderança da caça. Atrás deles, no lado esquerdo da peça, e ao lado de Melânion (ΜΕΛΑΝΙΟΝ), encontra-se Atalanta (ΑΤΑΛΑΝΤΕ) acompanhada por um cão (ΜΕΘΕΙΟΝ). A identidade feminina é corroborada pela utilização do branco na pintura do seu corpo. Uma vez que é a primeira a acertar no animal, cujo corpo já foi atingido por flechas, e a sua aljava ainda se encontra ao ombro, supomos que já terá disparado e está agora a manejar uma lança. A jovem veste uma túnica curta e exhibe uma grinalda na cabeça. Anceu encontra-se estendido debaixo do javali, tendo sido o primeiro caçador a ser morto pela besta.

J. M. Barringer (1996: 54) apresenta-nos as regras estabelecidas por alguns académicos para a identificação do tema da caça nos vasos, sendo os critérios os seguintes: os nomes inscritos correspondem aos nomes conhecidos que participaram nessa aventura ou está presente uma mulher como caçadora (Atalanta), distinguida pela cor branca e pela roupa. Por outro lado, Alain Schapp (apud Barringer 1996: 54) defende que a colocação simétrica de caçadores à volta do javali, com um cão na sua retaguarda ou Anceu debaixo dele, bem como a presença da jovem são suficientes para a identificação deste tema.

Entre os anos 600 e 550 a.C., Atalanta é sempre incluída na iconografia da caça ao javali de Cálidon. Isto leva-nos a crer que os pintores de vasos conheciam esta tradição antes da fonte literária mais antiga que nos chegou, que data de cerca de um século mais tarde.

De c. 575-560 a.C. preservam-se três vasos áticos de figuras negras, um *exaleiptron*, recipiente que se destinava talvez à conservação de líquidos, e dois *dinói*, um deles fragmentado. No *exaleiptron* (C3), atribuído ao Pintor C¹⁸ por Reinhard Lullies, surge um novo pormenor no tratamento do episódio da caça – a presença de dois cavaleiros (à esquerda da peça) – uma inovação face às fontes literárias conhecidas. Num dos fragmentos de um *dinos* atribuído ao Grupo de Tirreno (C4a), Atalanta é representada com uma pele de pantera a cobri-lhe as costas, à semelhança das imagens de Hércules com a pele do leão de Nemeia. Além de chamar a atenção para este aspecto, M. Moore (1985: 40) compara a cena tratada no outro fragmento deste *dinos* (C4b) com as representações da Titanomaquia, especialmente na maneira como Anceu está contorcido, debaixo do javali, que lembra algumas representações dos Titãs.

¹⁸ C significa “Corinthianising”, um conceito criado por John Beazley. Sobre este pintor, cf. Boardman 1974: 32-33.

No outro *dinos*, atribuído ao pintor de Londres B76 (C5), que já referimos por causa da datação incerta, Atalanta surge à direita da peça, acompanhada por vários cães, tal como na peça C2. Nas três representações, a jovem veste uma túnica acima dos joelhos e como arma utiliza o arco.

Uma *hydria* ática de figuras negras de c. 550-540 a.C., atribuída ao Pintor de Princeton (C6), com o episódio da caça ao javali, exhibe Atalanta, à direita, a empunhar arco e flecha, com uma túnica curta, como é comum ser representada, um elmo com um penacho e uma aljava presa às costas. Debaxo do javali encontra-se estendido, provavelmente, Anceu, como acontece no vaso C2 e C5. Os caçadores fazem-se acompanhar por dois cães, tal como acontece no vaso C5.

Três *hydriai* áticas de figuras negras, de c. 550-540 a.C., retratam a luta de Atalanta e Peleu. A iconografia do episódio nos vasos C7 e C9 é bastante semelhante: Atalanta, à esquerda, veste uma túnica acima dos joelhos, como tem vindo a ser notado. No vaso C8, porém, atribuído ao Grupo de Atalanta, por Beazley, ela é representada com um *perizoma*, termo utilizado por Hesíodo no *Catálogo das mulheres*, fr. 74 M-W, referindo-se a um tecido de pele que passava entre as pernas, à volta das ancas e da cintura. Era usado normalmente como roupa anterior, mas os atletas e os soldados com bastante frequência envergavam somente esta peça.

Outro elemento comum entre estes vasos é presença de uma assistência, geralmente masculina. Na *hydria* C9 vê-se entre Atalanta e Peleu um *dinos*, que seria possivelmente o prémio do combate. T. F. Scanlon (2002: 185) afirma que os vasos que representam a luta estão em concordância com o conceito de estranheza ou alteridade (*foreignness*) da presença feminina numa atividade masculina, como se encontra nas representações da caça. Certos vasos recriam Atalanta mais musculada e mais alta que o seu oponente, como é o caso das peças C11 e C14.

A participação de Atalanta nos jogos fúnebres em honra de Pélias, num combate contra Peleu, em Argos, é pouco tratado literariamente. Os autores que evocam o episódio limitam-se a referir a presença da jovem, mas não nos dão detalhes da sua atuação. Nas fontes iconográficas, pelo contrário, é um tema muito explorado, em particular em vasos áticos datados da segunda metade do século VI a.C. Nas várias imagens que se preservaram, Peleu é representado quase sempre da mesma maneira, nu e a agarrar o braço esquerdo de Atalanta. Esta, por sua vez, é mais versátil, pois tanto pode agarrar o braço de Peleu, como o ombro ou o pescoço (Howell e Howell 1989: 132).

Produzidos entre 540 e o início do século V a.C., outros seis vasos representam a cena de pugilato entre Atalanta e Peleu. Numa taça ática de figuras negras de c. 540 a.C. (C10) os concorrentes combatem sobre um *dinos*, à semelhança do vaso C9, e Atalanta, à direita, veste

um *perizoma*. As inscrições dos nomes não fazem sentido e não correspondem aos participantes. Num fragmento de uma outra taça com a mesma datação (C11), Atalanta veste uma túnica acima dos joelhos, enquanto Peleu está nu, e assistem à luta dois cavaleiros. Numa *hydria* ática de figuras negras atribuída ao Pintor de Peleu (C12), também da mesma época, Atalanta, à esquerda, é representada com uma túnica acima dos joelhos e uma fita no cabelo. Entre os dois lutadores encontra-se a pele e a cabeça de um javali, numa alusão à caça ao javali de Cálidon. Assistem ao combate várias pessoas, entre elas Clítio, e Mopso, à direita, que em algumas versões (como a do Pseudo-Apolodoro) também participaram na caça. À esquerda da peça encontra-se uma figura feminina. Uma taça ática de figuras vermelhas datada de c. 525-500 a.C. (C13) e atribuída ao pintor Oltos (cf. Boardman 1975: 56-57), representa Peleu, à esquerda, nu, e Atalanta, à direita, vestida com um *perizoma* e uma touca ornamentada na cabeça, ladeados por dois cavalos alados, o motivo menos comum da decoração. A representação isolada das duas figuras a combater, com ligeiras diferenças de cenário (arbustos e trípedes, em vez dos cavalos alados), ilustra ainda dois vasos áticos de figuras negras do início do século V a.C. (C14 e C15). À semelhança do vaso de Oltos, a única veste de Atalanta é o *perizoma*.

O resultado do combate é também importante para a representação deste tema. Como nota T. F. Scalon (2002: 187), uma análise mais rigorosa destas cenas indica que é Atalanta quem está mais perto de vencer a competição, conforme a versão transmitida pelo Pseudo-Apolodoro (3.9.2). Higino (*Fab.* 273.10), porém, atribui a vitória a Peleu. No que respeita à difusão do episódio, o estudioso observa: “I can suggest two reasons for the intense and wide popularity of the myth. First, it is for contemporaries an improbable scene, challenging all norms of female behavior and therefore arousing curiosity and controversy. Second, I would argue that a male-female match has more than a little prurient interest. “Imagine yourself in his or her position,” it says to the viewer.” (Scalon 2002: 187-189).

A iconografia de Atalanta a lutar alude à sua vertente caçadora, à sua presença estranha em competições masculinas e à atração erótica que suscita. Segundo o mesmo estudioso (2002: 190), foi a ironia e os contrastes do mito de Atalanta que tornaram este tema tão atrativo como motivo.

A competição de Atalanta contra Hipómenes parece ter sido pouco tratada na cerâmica, talvez porque a narrativa literária compreende vários significados adjacentes ao tema, como o reino divino de Ártemis e Afrodite, a selvajaria e a civilização, a mocidade e a maturidade, a mulher livre e a subordinada. Visualmente estes aspetos são impossíveis de reproduzir. Nota-se, no entanto, algumas diferenças na caracterização de Atalanta nos poucos vasos que aludem

a este tema, pois a heroína é representada com mais feminilidade (Scanlon 2002: 182). No nosso catálogo temos apenas dois vasos que podem estar relacionadas com este episódio, ambos do século V a.C. O primeiro, um lécito ático de figuras vermelhas sobre fundo branco, um vaso vulgarmente utilizado em oferendas funerárias, de c. 500-490 a.C. e atribuído ao pintor Dúris (C16), mostra Atalanta a fugir de Eros, que a persegue com um chicote e uma grinalda, e de dois Eroles. A jovem enverga uma túnica transparente e um *himation* – um manto que se usava por cima da túnica –, e tem um lenço na cabeça. Um *calyx-kratêr* ático de figuras vermelhas, datado de c. 420 a.C. e atribuído ao Pintor de Dinos (C21), sugere o momento que antecede a corrida. Atalanta encontra-se nua, usando apenas umas sandálias, e ajusta o chapéu perto de uma espécie de lavatório (*louterion*). À direita, a deusa Afrodite fala com um jovem, talvez Hipómenes, e Eros, que se encontra entre a deusa e o jovem, e entrega-lhe um dos três frutos que segura, talvez uma maçã, se a pintura evocar efetivamente a corrida de Atalanta e Hipómenes.

Atalanta surge também representada num outro espaço marcadamente masculino – o do ginásio. De facto, vários vasos áticos de figuras vermelhas do século V a.C. mostram a jovem a relaxar na palestra, envergando somente um *perizoma*, uma touca e, por vezes, um sutiã, sozinha ou acompanhada por outros atletas. Três taças áticas de figuras vermelhas datadas de c. 450-430 a.C. (C17, C18 e C19) representam Atalanta desta maneira. No fragmento de um *kratêr* de volutas ático de c. 440-430 a.C., que foi atribuído a várias oficinas (C20), vemos Atalanta com os braços erguidos acima da cabeça, a usar touca e sutiã. Segundo J. Boardman e G. Arrigoni (1984: 946), atrás da jovem encontra-se Cleomolpo, uma figura que não conseguimos identificar, à sua frente, e possivelmente a abraçá-la, está Hipómenes, e à sua direita o pugilista Amico. Uma taça ática do início do século IV a.C., atribuída ao pintor de Jena (C22), apresenta Atalanta a relaxar junto de um lavatório (*louterion*), tal como as anteriores, mas coloca Peleu como seu companheiro. Os nomes de ambos encontram-se inscritos.

Ao Pintor de Meleagro são atribuídos dois vasos áticos de figuras vermelhas, uma ânfora de colo (C23) e uma *hydria* (C24), ambos de c. 400-375 a.C., que retratam Atalanta como caçadora. Nas duas representações, Atalanta veste uma túnica acima dos joelhos e segura na mão uma lança. No vaso C23 a jovem exhibe na cabeça um *stephane*, uma espécie de diadema usado pelas mulheres, e no vaso C24 surge acompanhada pelos Dioscuros.

Uma *pelike* ática de figuras vermelhas, de c. 370 a.C. (C25), mostra Atalanta com um chapéu frígio e a empunhar o arco, numa representação da caça ao javali de Cálidon. Um *kratêr* de volutas apúlio de figuras vermelhas datado de c. 340 a.C., atribuído ao Pintor do Submundo

(C26), também representa a caça. Atalanta é mais uma vez retratada com uma túnica acima dos joelhos. Pensa-se que a iconografia do mito da caça, nos vasos de figuras vermelhas, pode ter sido inspirada por um fresco do Círculo de Polignoto¹⁹ c. 460 a.C., que Fred Kleiner reconstrói a partir destes vasos (Barringer 1996: 56). A mesma helenista sugere que a representação dos caçadores é influenciada pela cultura efébrica²⁰ de Atenas.

Por fim, numa ânfora apúlia de figuras vermelhas, datada de c. 330 a.C. (C27), vemos Atalanta sentada e a segurar duas lanças. Veste uma túnica, calça botas, tem na cabeça um barrete frígio e exhibe uma aljava. Meleagro encontra-se de pé e oferece-lhe a pele de um animal que, pelos seus cascos, lembra um javali. Entre eles está Eros. Atrás de Atalanta está Afrodite, com uma roda de *iunx* – um amuleto usado em feitiços de amor –, ao seu lado cão. A. D. Trendall e T. B. L. Webster defendem que esta pintura ilustra uma passagem da peça de Eurípidés *Meleagros* (cf. Boardman 1984: 942).

Em conclusão, distinguimos duas linhas de caracterização da heroína: ela é representada como uma estrangeira, especialmente na iconografia da luta com Peleu, onde, por vezes lhe é atribuído um toque de sedução, e como caçadora, vestida à semelhança de Ártemis e das Amazonas. Estes atributos reforçam o afastamento de Atalanta do comportamento que é considerado normal para uma mulher grega.

2.2. Espelhos

Provenientes da Etrúria, preservaram-se sete espelhos de bronze alusivos ao mito de Atalanta, sendo o mais antigo datado do século V a.C. Os restantes terão sido realizados entre os séculos IV e III a.C.

Da mesma maneira que a cerâmica foi evoluindo, não só no que respeita aos temas como à técnica, também os espelhos sofreram algumas alterações ao longo dos tempos. Nos séculos V e IV a.C., a forma predominante é semelhante à usada na época arcaica²¹, a de um disco com um dos lados côncavo e o outro convexo, mas a grande novidade encontra-se no suporte: agora a figura feminina, que serve de suporte ao espelho, veste um *peplos*²².

A partir da segunda metade do século V a.C. aparece um novo tipo de espelho, cuja forma continua a ser a de um disco, mas desta vez sem pega e antes com um revestimento preso ao

¹⁹ Polignoto de Tasos, famoso pintor de murais, conhecido por ter introduzido a noção de profundidade e de espaço na pintura. Cf. Rocha Pereira 2012: 622-623.

²⁰ P. Vidal-Naquet (1986: 120) diz que um efebo na Grécia arcaica e clássica é considerado um pré-hoplita e nos rituais de passagem é um anti-hoplita: às vezes uma rapariga, por vezes um caçador perito, outras um caçador negro, ou seja um efebo que pode estar destinado a falhar em todos os obstáculos, como foi referido na Introdução.

²¹ Como exemplo vide <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/253556> [17/09/2016].

²² Como exemplo vide <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/255391>.

disco por um encaixe. Este envoltório estava geralmente ornamentado com um relevo, que exibia a imagem de uma mulher ou motivos mitológicos. Também era comum a parte inferior do revestimento representar alguma cena. As figuras eram geralmente prateadas para se destacarem na cor dourada do bronze quando acabado de polir (Richter 1999: 221-223). Sobre este aspeto, observa J. Boardman (2016: 197-200): “The reflecting surface of the mirror was a bright, polished or silvered bronze, and where mirror backs have no relief decoration there may be incised figures, the cut lines showing dark on the bright surface. (...) This may remind us that all ancient bronzes, fresh from the artist’s studio, had a bright appearance, far warmer and more realistic than the dark patina of age or the chocolate-coloured or dull brassy surface produced by some modern cleaning methods.”

Como já mencionámos, o tema do combate entre Atalanta e Peleu foi bastante tratado na arte antiga e os espelhos de bronze etruscos também dão testemunho dessa popularidade. Numa peça datada de finais do século V a.C. (E1), atualmente no Museo Gregoriano Etrusco (Museus do Vaticano), vemos representada Atalanta, à esquerda, com o seu nome inscrito (*Atlnta*), a usar um chapéu e um *perizoma*. À direita, o seu adversário, Peleu, luta despido, tal como é representado nas pinturas de vasos que examinámos.

As restantes peças do nosso catálogo estão decoradas com representações de Atalanta e Meleagro. Uma em particular, de c. 320 a.C. (E2), preservada em Schloss Charlottenburg, Staatliche Museen, em Berlim, mostra Atalanta, que se encontra nua, apenas com uma pulseira, um colar e uma faixa, acompanhada por Adónis, Afrodite e, ao seu lado, uma quarta pessoa, que poderia ser Hipómenes, dada a sua ligação à deusa do amor, que mais tarde inspirou o poeta Ovídio a compor um poema com estas quatro personagens. Todavia, os especialistas atribuem a identidade desta figura a Meleagro. De facto, no centro da peça encontra-se a figura de Átropo (*Athrpa*), uma das três Moirai, responsável por cortar o fio da vida, a segurar um martelo e um prego. A sua presença pode ser justificada pelo papel que teve no nascimento de Meleagro, pois foram as Moirai que ligaram a vida do jovem a um tição que, mais tarde, Alceia vai destruir como vingança pela morte dos seus irmãos. Todas as figuras estão nuas, à exceção de Afrodite.

Outra peça, datada dos séc. IV-III a.C. (E3), anteriormente pertencente ao Staatliche Antikensammlungen de Munique, representa mais uma vez o corpo nu de Atalanta, mas ornamentado com jóias (colar, pulseira no pulso e no tornozelo, e brincos) e envolto num manto que cobre as costas. À sua frente, de pé, encontra-se Meleagro, também ele nu, envergando uma clâmide e botas. Segura com a mão direita uma lança e com a esquerda uma adaga. Os nomes de Atalanta e Meleagro estão inscritos no topo da peça, mas as outras figuras que os acompanham não são tão fáceis de identificar. Segundo alguns autores, a figura feminina que

se encontra entre Atalanta e Meleagro é Alteia, enquanto a que se encontra à direita é Portáon, que na mitologia é o pai de Eneu, marido de Alteia, portanto, o avô paterno de Meleagro. Todavia, a ausência de barba leva-nos a crer que se trata de um jovem, suscitando algumas dúvidas sobre a sua identidade.

Do séc. III a.C. preservam-se quatro peças, uma das quais com decoração alusiva à caça ao javali de Cálidon (E4). Este espelho representa Atalanta, à esquerda, e Meleagro, à direita, a matarem o temível animal. Contrariamente às imagens das pinturas de vasos que discutimos, nas quais Atalanta caça com arco e flecha ou com uma lança, nesta decoração ergue com as duas mãos um machado. A donzela veste uma túnica curta, presa num dos ombros, enquanto o jovem, representado de costas, apenas usa sandálias. Nas mãos segura a lança que acabou de enterrar no corpo do javali. Na peça (E5), Atalanta e Meleagro são novamente representados juntos. À esquerda, um homem, que não conseguimos identificar, envolto num manto e com um barrete frígio na cabeça, parece dirigir-se às figuras que tem à sua frente. Atalanta encontra-se à direita, apoiada num pilar, de botas, com um manto preso no ombro esquerdo, que lhe cai pelas costas, e ornamentada com algumas joias (colar, uma pulseira), tal como temos vindo a observar nas decorações dos espelhos anteriores. Consigo traz duas lanças e parece-nos que tem nas costas uma aljava, cuja tira cruza o peito. Entre estas figuras encontra-se provavelmente Meleagro, representado com os mesmos atributos, além de um chapéu. As peças E6 e E7 exibem uma iconografia muito semelhante às peças E2 e E3, que datam da transição do séc. IV para o séc. III a.C. Vemos nestes espelhos Atalanta, num ambiente descontraído, acompanhada por Meleagro, entre outras pessoas, nem todas possíveis de identificar. É o caso da peça E6, atualmente no Museu do Louvre em Paris, na qual se pensa que o homem sentado junto de Atalanta, no lado esquerdo do espelho, é Eneu, pai de Meleagro. Na peça E7, em muito semelhante a esta, um homem ocupa a mesma posição e, recostada no seu ombro está Atalanta, representada igualmente de forma similar. Ao seu lado encontra-se, possivelmente, Meleagro, que segura com a mão direita uma lança e com a esquerda a cabeça de um javali. À direita do jovem está sentada uma mulher. Nenhuma destas figuras está identificada. Atalanta, em todas as peças que analisamos, encontra-se nua, usando apenas um colar, um manto em redor das pernas e correias ornamentais à volta do corpo.

No que respeita aos temas privilegiados, esta análise permite concluir que, à exceção dos espelhos E1 e E5, cujas decorações representam especificamente episódios do mito de Atalanta, como o combate com Peleu e a caça ao javali de Cálidon, todas as outras se referem aos momentos anteriores ou posteriores à caça, dado que nelas figura sempre Meleagro. Quanto à caracterização física de Atalanta, encontramos uma preferência pela nudez, um traço típico da

imagem de heróis, que contrasta com a sua figuração na cerâmica, onde é maioritariamente retratada com uma túnica pelos joelhos, à semelhança das representações de Ártemis, como já foi referido.

2.3. Frescos

No presente capítulo detemo-nos na representação do mito de Atalanta num conjunto de cinco frescos romanos, datados de um período compreendido entre 40 e 79 d.C., provenientes de Pompeios e hoje, na sua maioria, no Museu Arqueológico de Nápoles.

De todos os suportes artísticos aqui tratados, este é um dos menos conhecidos, apesar de ter sido uma forma de arte muito popular na Antiguidade. Na transição do século V a.C. para o IV a.C., acredita-se que os pintores fizeram grandes avanços na utilização das sombras como forma de representação da profundidade e do espaço. Descrições de pinturas perdidas fazem referência a contornos de sombra, mas também a cores e contrastes (Boardman 2016: 205-209).

Como Richter afirma (1999: 285), é impossível saber se a técnica usada pelos romanos é semelhante à dos gregos, uma vez que se preservam poucos trabalhos gregos. No entanto, a autora apresenta-nos uma descrição da técnica que se pensa que teria sido usada, segundo estudos feitos aos frescos de Pompeios (ibidem): “First two or three carefully prepared layers of limestone, mixed with sand and calcite, were applied to the walls. The background of the picture was painted first and left to dry, whereupon the figures and ornaments were added. The colours were mixed with soapy limestone and some kind of glue to act as medium, and were rendered shiny by waxing. By these means the paintings acquired great durability and brilliance.” Parece certo que alguns frescos provenientes de Pompeios e de Herculano se inspiram em pinturas murais gregas do século IV a.C. e seguintes (Boardman 2016: 209).

Dos anos 40-50 chegou-nos um fresco em muito boas condições (F1), atualmente no Museu Arqueológico de Nápoles, que representa quatro pessoas: à esquerda Atalanta, de pé, segura com a mão esquerda duas lanças. A jovem usa um *petasos*, um chapéu que faz parte da insígnia dos efebos e é um dos atributos de Hermes (Cleland 2007: 147), uma clâmide e uma aljava pelas costas, enverga um *chitoniskos*, uma espécie de quíton mais curto, e calça umas botas. Meleagro encontra-se sentado ao seu lado, segura com a mão direita em duas lanças e usa apenas um manto que repousa nas suas pernas. Entre os jovens estão dois cães. No lado direito de Meleagro, no chão, jaz um javali, indicando que se trata de uma cena pós-caça. Outros dois homens, que se pensa serem os tios de Meleagro, filhos de Téstio, observam o casal.

Da mesma época, dos anos 40-60, chegou-nos outro mural muito deteriorado (F2), semelhante ao fresco que acabámos de comentar, com a representação de Atalanta, à esquerda,

e Meleagro, à direita. Atalanta, que se encontra em pé, usa um *petasos* e veste uma túnica comprida, enquanto Meleagro, sentado ao seu lado, usa apenas um manto e apoia-se em duas lanças que tem na mão esquerda.

Temos registo de um fresco, atualmente destruído, datado dos anos 70-79 (F3), no qual Meleagro, à esquerda, e Atalanta, à direita, aparecem mais uma vez juntos. Nesta pintura Atalanta é representada encostada a um pilar, com uma lança na mão, um *petasos* na cabeça e um manto que apenas lhe envolve as pernas. Meleagro está sentado, com uma capa suspensa no seu braço, na mão direita segura uma lança e na esquerda uma espada. Entre eles jaz o javali morto.

O quarto fresco deste catálogo, datado também dos anos 70-79 (E4), mostra Atalanta sentada num trono e segurando com a mão direita uma lança. A jovem veste uma túnica longa e calça botas, remetendo para uma Atalanta caçadora. Junto dela encontra-se Eros, apoiado no seu joelho. Mais uma vez, tal como notámos relativamente aos catálogos anteriores, está ausente o tratamento da corrida de Atalanta e Hipómenes, predominando os temas da caça ao javali de Cálidon e do romance com Meleagro, introduzido por Eurípides, que está possivelmente patente neste mural, dada a presença de Eros.

Um último fresco, com a mesma datação do anterior (F5), suscita dificuldades quanto à identificação do casal representado. Uma mulher, de vestido comprido e que exhibe uma aljava nas costas, inclina-se junto de um jovem, nu, e acaricia-lhe o queixo. Junto deles está Eros, que repousa sobre o joelho da figura feminina, com o seu arco enquanto um outro Eros se apoia no ombro do jovem. Na opinião de alguns estudiosos, as personagens aqui representadas são Afrodite e Adónis. Outros defendem tratar-se de Ártemis e Hipólito, mas também foram avançados os nomes de Atalanta e Melânion.

A análise que fizemos, não sendo exaustiva, permite perceber que os episódios do mito de Atalanta mais tratados na iconografia antiga são a caça ao javali de Cálidon, exposto de várias maneiras (o momento anterior à caça, a própria caça e o momento posterior), e a prova de pugilato entre Atalanta e Peleu nos jogos fúnebres em honra de Pélias, presente, essencialmente, na pintura de vasos de figuras negras. Nas representações da luta com Peleu, a jovem surge nua ou de *perizoma*. Nos inícios do séc. V a.C. até ao início do séc. IV a.C., nos vasos de figuras vermelhas, Atalanta é representada nua ou com um *perizoma* e de touca.

Nos espelhos da Etrúria sobressaem cenas de convívio e relaxamento, nas quais Atalanta é representada nua, com alguns ornamentos de joias. Nos frescos de Pompeios destaca-se a versão em que Atalanta é caçadora, sempre armada de lança e vestida com túnica e manto. O

tema menos tratado é o episódio da corrida de Atalanta e Hipómenes, como temos vindo a notar, e podemos mesmo afirmar que as poucas peças em que este tema surge tratado apenas aludem ao episódio, não mostrando em nenhum momento algum aspeto concreto da corrida.

3. INTERPRETAÇÕES DO MITO DE ATALANTA

No mito de Atalanta conseguimos identificar diversos elementos e aspetos característicos da cultura clássica sobre os quais vale a pena refletir, como o tema da exposição de recém-nascidos e a representação do género feminino no mundo grego.

Segundo o Pseudo-Apolodoro (3.9.2) e Cláudio Eliano (13.1), Atalanta foi exposta logo após o seu nascimento, ou seja, foi abandonada no Monte Parténio junto de uma nascente que ficava perto de uma caverna e de uma floresta densa (cf. supra p. 18). Não obstante as lacunas nesta matéria, sabemos que no mundo grego existiam diversos métodos para o controlo familiar, que incluíam o aborto, a exposição e, em casos extremos, o infanticídio, situações de que o mito e a literatura dão testemunho. O aborto não era uma prática muito bem aceite, mas também parece ser seguro que os Gregos não atribuíam quaisquer direitos aos recém-nascidos (French 1988: 1356). Recorde-se que o estatuto social da criança era semelhante ao da mulher e do escravo, com a diferença de que era temporário, até se tornar num cidadão. Ao facto de a criança ser considerada inferior de um ponto de vista físico e intelectual, acresce ainda a sua vulnerabilidade e fragilidade, estando mais propícia a doenças e mesmo à morte nos seus primeiros anos de vida (cf. Ferreira 2010: 147). Tirar a vida a uma criança implicava um crime de sangue que poucos queriam cometer, pelo que se optava por praticar a exposição. Isto significa que a família entregava o recém-nascido à parteira ou a um escravo para que fosse abandonado num sítio distante da casa. Pensa-se que o mais corrente era deixá-lo em locais muito frequentados, com a esperança de que alguém o recolhesse (Garland 1990: 84). O discurso *Contra Neera*, que integra o *corpus* de Demóstenes, mas é atribuído a Apolodoro, mostra que o destino destas crianças salvas da morte nem sempre era risonho, porque muitas vezes eram criadas como escravas. Era esta a condição de Neera, que foi comprada por Nicareta e educada na arte da sedução, tornando-se numa cortesã de homens abastados. Uma vez que não nasceu numa família ateniense, Neera teve sempre estatuto de estrangeira e, neste ponto,

como já vimos, notamos uma aproximação com a forma como Atalanta é representada, em particular nas fontes iconográficas²³.

As crianças eram muitas vezes deixadas com roupa ou algum tipo de marca ou amuleto que identificasse a sua família (French 1988: 1356-1357, Ferreira 2010: 149-150). Pacúvio faz referência a este costume nos frs. 57, 58 e 59 Warm., mencionando o anel que Atalanta deixou no corpo do seu filho Partenopeu ao expô-lo no monte Parténio, *signum* que o jovem trazia sempre consigo (cf. supra p. 29). R. Garland (1990: 92) defende, porém, que apesar de terem chegado diversos relatos desta prática na literatura, que é relevante para o enredo – o reconhecimento da família da criança exposta –, não há provas concretas de que as famílias se preocupavam em deixar algum objeto com a criança quando a abandonavam.

A exposição de crianças abrangia todos os grupos sociais (Garland 1990: 86), como demonstram os relatos de mitos sobre exposição de bebês concretizadas por membros da realeza, designadamente os pais de Páris ou os de Édipo. No entanto, acredita-se que os recursos económicos fossem um dos principais motivos que conduziam ao abandono de um filho. Os estudiosos estabelecem inclusive quatro categorias de recém-nascidos que corriam um maior risco de exposição na Grécia antiga: bebês do sexo feminino, com malformações ou doentes, ilegítimos e escravos, sendo de salientar, como é sabido, que a exposição era de norma em Esparta quando se verificava a segunda situação referida (cf. Plutarco, *Licurgo* 16.1-2). Neste caso, o interesse coletivo da cidade sobrepunha-se ao direito individual. As crianças passavam por uma seleção, supervisionada pelos anciãos das tribos, que examinavam as crianças, decidindo o abandono se detetassem malformações ou uma constituição física mais fraca (Ferreira 2010: 149-150).

Sabemos que tanto Atalanta como Partenopeu foram expostos, mas não são os únicos casos conhecidos nesta família. De acordo com Higino (*Fab.* 186.1-3), Éolo, avô de Esqueneu, o pai de Atalanta em muitas versões, e o seu irmão gémeo Beoto foram também expostos ao nascer. Ambos filhos de Melanipe e de Neptuno, o seu nascimento é fruto de uma violação. O pai de Melanipe, ao ter conhecimento desta situação, cega-a e fecha-a num túmulo, ordenando que as crianças fossem expostas, mas os meninos virão a ser amamentados por uma vaca e, mais tarde, recolhidos e criados pelos vaqueiros.

Nalgumas regiões da Grécia, a família tinha o direito de expor um recém-nascido indesejado. French (1988: 1356-57) observa que, na Antiguidade, apenas as cidades de Tebas e Éfeso condenavam esta prática e em Roma somente em 374 d.C. é que esta ação foi

²³ Para uma análise do discurso *Contra Neera*, veja-se a introdução de A. L. Curado in Onelley e Curado 2013: 9-72.

considerada uma ofensa capital. Em Atenas a exposição era apenas considerada crime se fosse provado que tinha havido uma tentativa de defraudar o pai, privando-o de descendência (Ferreira 2010: 150). Defende-se que a exposição ocorria com mais frequência com as meninas (Garland 1990: 86-87, Conde 2015: 35). De facto, era o filho varão que garantia a continuação do nome da família e a transmissão do património, enquanto a jovem, quando chegava à idade de casar, integrava-se na família do marido e tinha de levar consigo um dote. Todavia, os casos mitológicos conhecidos sobre exposição de recém-nascidos referem-se, na sua maioria, a crianças do sexo masculino, com a exceção da nossa Atalanta, sendo motivados pela tentativa de evitar mudanças na vida familiar, normalmente, ligadas à sucessão ao trono (como Édipo ou Perseu). O motivo que originou a exposição da jovem, como já vimos, foi a preferência por parte do pai de Atalanta por filhos varões (Apollod. *Bibl.* 3.2.9, Ael. *VH* 13.1).

Um dos temas mais recorrentes dos mitos de exposição é a sobrevivência da criança. Importa notar, por isso, a ligação entre Atalanta e a urso, um dos animais protegidos por Ártemis, e a ligação de ambas com a deusa. Na região de Bráuron existia um santuário dedicado a Ártemis, onde a deusa não era apenas venerada pela sua ligação à vida selvagem, mas também pela proteção das parturientes e das crianças pequenas. Segundo o mito, a fixação do culto em Bráuron deveu-se a Ifigénia que, depois de ter sido resgatada do seu sacrifício e levada para a Táuride por Ártemis, se tornou sua sacerdotisa. De regresso a casa, trazia consigo uma estatueta da deusa e fixou-se em Bráuron, servindo a deusa até ao fim da sua vida (Hyg. *Fab.* 120, 121). No ritual que ocorria em Bráuron dedicado a Ártemis participavam meninas com idade entre os 5 e os 10 anos de idade, antes de atingirem a puberdade e a idade de casar, vestidas com vestidos coloridos de açafraão, executando danças que imitavam os movimentos dos ursos (Ferreira 2014: 101). Pensa-se que existiam dois templos dedicados a Ártemis Braurónia: um em Bráuron, outro em Atenas, possivelmente fundado durante o século VI a.C. por Pisístrato (Dillon 2002: 221).

Segundo o mito, uma menina espicaçou a urso consagrada a Ártemis enquanto esta descansava. A urso enfurecida atacou a menina e matou-a. Procurando vingança, o seu irmão perseguiu e matou a urso. O acontecimento enfureceu grandemente a deusa, que castigou a região com uma praga. A população, apercebendo-se de que a morte do animal seria a razão do seu descontentamento, decidiu mascarar as suas jovens meninas de ursos para apaziguar a sua fúria (Dillon 2002: 221). Assim se iniciou o ritual da deusa Ártemis Braurónia, que era praticado nas regiões de Bráuron e de Muníquia. Aqui a versão do mito que circulava dizia que a menina não teria morrido, mas fora exigido o seu sacrifício em honra da deusa. O pai da

criança decide então vestir uma cabra com as roupas da filha e sacrificá-la no seu lugar (Cole 1998: 31).

Apesar do festival ser anual, a cada quatro anos o ritual decorria em Muníquia, onde se julga, observa M. Dillon (2002: 94), que as mulheres invocavam a deusa Ártemis. O início desse ritual em específico começava com uma procissão que saía do templo de Ártemis Braurónia em Atenas e terminava em Bráuron, envolvendo as meninas que serviriam como *arktoi* – ursos, um rito que era conhecido como *arkteia*. Sobre as funções deste ritual no qual as raparigas dançavam para a deusa, Cole (1998: 33) escreve: “These roles were considered to be a preparation for the experience of pregnancy and childbirth. At Athens, acting the she-bear for Artemis was said to be a prerequisite for sexual intercourse in marriage, and, as Libanios says, girls were required to serve Artemis before proceeding to the service of Aphrodite.”²⁴.

Atalanta também é conhecida por se ter oposto ao casamento, por ter permanecido virgem e devota a Ártemis. Segundo A. Iriarte (2015: 19), o termo *παρθένος* na Grécia antiga refere-se a um conceito de virgindade diferente do sentido que a palavra ganhou por influência do Cristianismo. Uma jovem *παρθένος* na Antiguidade é aquela que ainda permanece solteira. A autora observa ainda que para as diversas figuras mitológicas que tiveram um filho, como é o caso de Atalanta, nas versões de Sófocles, Eurípides, Pacúvio, Higino e Estácio, o significado de *παρθένος* não expressa um estado de virgindade física, mas apenas o estatuto de solteira. As jovens virgens têm usualmente características masculinas, apesar das diferenças sexuais, e são frequentemente associadas aos efebos. O que nos leva a outro aspeto da caracterização de Atalanta: a ambiguidade.

J. Barringer (1996: 49-50) afirma que Atalanta não é apenas uma caçadora, pois também é comparada a um efebo com características femininas, já que é retratada como uma estrangeira, como as Amazonas ou as Ménades. As únicas mulheres que caçavam eram aquelas que viviam fora das normas da sociedade e Atalanta não só caça como elas como é frequentemente representada à sua semelhança. Este estilo é adequado à jovem, pois, tal como as Amazonas e as Ménades, representa o exótico, as mulheres ambíguas que, fugindo da natureza feminina, adotam uma conduta masculina. Atalanta é uma jovem muito bela que suscita desejo e curiosidade nos homens, mas é também uma mulher que desafia esses mesmos homens no seu mundo, ameaçando a ordem natural da sociedade. Nono de Panópolis denomina-a de *Ἀωτιανεϊρά*, que pode significar ‘um desafio para os homens’ ou ‘anti-homens’, enquanto Eustácio prefere *Ἀνδρική* e *Ἀνδρεία*, ‘ máscula’. Como nota T. F. Scanlon (2002: 177), a

²⁴ Sobre o ritual de Bráuron, além dos estudos citados, vide Sourvinou-Inwood 1988 e a informação do site <http://brauron.weebly.com/ritual-use.html> [consultado em 28/11/2016].

posição de Atalanta pode comparar-se à de Hipólito e até mesmo à caricatura de Melânion (esposo de Atalanta nas versões de Xenofonte, Propércio, Ovídio e Pseudo-Apolodoro), feita por Aristófanes na sua *Lisístrata* (vv. 785-796), com a diferença de género, ao recusar a companhia do sexo oposto, na sua aversão ao casamento, na sua devoção à deusa Ártemis e à prática da caça.

Note-se que os episódios referentes a Atalanta evocam alguns rituais de iniciação masculinos, como a corrida e a caça, que se preservam, por exemplo no mito da caça ao javali de Cálidon, sobre o qual J. Barringer (1996: 61) destaca o facto de ser a jovem quem alcança o triunfo face a Meleagro. N. Rubin e W. Sale (1983: 142-157), na mesma linha, apresentam uma análise deste tema no mito de Meleagro, enquanto exemplo de um ritual de iniciação, defendendo que o herói não é bem-sucedido por misturar a atividade cinegética com a sexualidade. Nas suas palavras, “If hunting is the prescribed rite, the rules of the wilderness must constantly treat the forest as a realm of threat and danger. Similarly, sets of rules belonging to the civilized center of the community do not belong here: they are akairetic²⁵. In particular, courtship and marriage in the wilderness, during hunt, violate propriety: the forest belongs to the virgin goddess Artemis, and adult sexuality is out of place”.

No que respeita à faceta atlética de Atalanta, é necessário lembrar a presença da corrida, também praticada por crianças e adolescentes do sexo feminino, nos rituais de iniciação. Cole (1998: 21) divide estas corridas em três categorias, com base em dados iconográficos e textuais referentes aos festivais de Olímpia, em honra de Hera, e de Bráuron, em honra de Ártemis. Esta divisão sugere que estas competições podiam ser importantes para o desenvolvimento das meninas e no seu percurso para a idade adulta, ou seja, o casamento. Segundo os dados que apurou, as categorias surgem divididas em idades, sendo que o primeiro grupo é composto por crianças pequenas, o segundo corresponde àquelas que ainda não alcançaram a idade de menstruar e o terceiro inclui as *parthenoi* em idade de casar.

A competição atlética para alcançar a mão de uma donzela é um tema popular nos mitos gregos²⁶, mas no mito de Atalanta é a própria *parthenos* que compete no lugar de seu pai. Segundo a interpretação de Barringer (1996: 61), uma vez que Atalanta é uma mulher, e o seu comportamento não é apropriado ao seu sexo, a corrida contra Hipómenes não termina como

²⁵ Ou seja, “não é apropriado”. Registe-se que Rubin e Sale (1983:140) aplicam na sua análise os termos *kosmos*, que entendem como “ordem”, de um ponto de vista moral, *kairos*, que se refere ao que é apropriado, e *hybris*, que envolve violência.

²⁶ Por exemplo, as competições entre os pretendentes de Penélope, que culminam no episódio famoso da seta certa de Ulisses que atravessa o orifício de doze machados; outro exemplo relevante foi tratado por Píndaro na *Olímpica I*: a competição entre Pélops e Enómao pela mão de Hipodamia.

ela esperava. Ela compete com os seus pretendentes como um rapaz, como caçadora numa caça de iniciação e como uma rapariga numa corrida pré-nupcial, mas no final a sua feminilidade supera-a e ela prostra-se à ordem masculina. O mito de Atalanta compreende assim rituais de iniciação masculinos e femininos, rituais pré-nupciais e as próprias núpcias.

A presença das maçãs no mito também tem o seu significado. A mesma helenista (Barringer 1996: 74) chama a atenção para a palavra grega μήλον, que tanto pode significar maçã como romã, ambos frutos associados ao domínio nupcial e aos rituais de matrimónio, sendo que a romã é também considerada símbolo da fecundidade, surgindo em vários mitos de donzelas que se sujeitaram ao casamento. As sementes da romã eram atiradas aos recém-casados, ritual que remete para o famoso mito de Perséfone e Hades. C. Faraone (apud J. Barringer 1996: 74) sugere que as maçãs, neste tipo de mitos, são usadas para despertar o desejo sexual das mulheres. Esta interpretação pode também aplicar-se a Atalanta, pois ao apanhar as maçãs acaba por aceitar a ideia de união sexual com o seu adversário. Em relação a este tema, M. Franco Durán (2016: 59-60) acrescenta que em textos posteriores a Aristófanes, atirar, enviar ou oferecer uma maçã a uma pessoa era o equivalente a uma declaração de amor. Por esta razão, a maçã aparece também como um atributo de Afrodite, e tenha-se presente que a maçã oferecida à deusa por Páris, tendo origem na Discórdia, está ligada a uma ideia amorosa, uma vez que a deusa prometeu ao jovem o amor da mulher mais bela da Grécia.

De acordo com Higino, Ovídio e o Pseudo-Apolodoro, Atalanta acaba por ser transformada em leão, ficando para sempre proibida de interação sexual. Os leões são, por isso, os animais mais odiados por Afrodite. A heroína termina a sua existência tal como começou: selvagem e bestial, assexual, sentenciada a caçar para sempre, mas agora no corpo de um animal.

Relatos como a metamorfose de Atalanta são comuns na mitologia e exemplo disso é a própria obra de Ovídio, na qual o seu mito vem tratado. Com características semelhantes, exemplifica M. Franco Durán (2016: 25), temos o mito de Ródope (Ach. Tat. 7.2), a história de uma jovem natural de Éfeso, que tinha jurado a Ártemis manter a sua virgindade, tendo sido por isso eleita pela deusa como companheira de caça. Afrodite, irritada por Ródope ter anteposto Ártemis aos seus favores, fez com que ela se apaixonasse por um caçador chamado Eutínio, acabando por consumir o seu amor numa gruta. Como punição pela quebra do seu juramento, Ártemis transformou Ródope numa fonte, chamada Estige, que brotava da parede da mesma gruta onde a jovem perdera a virgindade.

Finalmente, recorde-se o desfecho que Platão atribui ao mito de Atalanta, diferente da tradição literária do seu tempo, no final da sua obra *República* (10.620b), na descrição que apresenta da vivência das almas no Além:

ἐν μέσσις δὲ λαχοῦσαν τὴν Ἀταλάντης ψυχὴν, κατιδοῦσαν μεγάλας
τιμὰς ἀθλητοῦ ἀνδρός, οὐ δύνασθαι παρελθεῖν, ἀλλὰ λαβεῖν.

A alma de Atalanta, a quem a sorte colocara no meio, ao ver as grandes honrarias de um atleta, não pôde passá-las à frente, e tomou-as para si.²⁷

Portanto, na interpretação do filósofo, se as almas pudessem escolher a vida que gostariam de ter tido (cf. 10.620a), Atalanta gozaria no Além as honrarias de um atleta. Defende T. Scanlon (2002: 181) que este passo tem essencialmente dois propósitos: o primeiro é realçar o ponto de vista de Platão de que as mulheres deviam ter o mesmo treino atlético que os homens; o segundo é que a própria alma de Atalanta é de atleta. Nas palavras do autor, “justice dictates that she should receive in her next life the “great honors of a male athlete” that were denied to her in her previous life. To Plato at least, Atalanta was, above and beyond all else, the quintessential athlete apart from consideration of her gender.” (idem, *ibidem*).

Concluimos que o mito de Atalanta, tão antigo quanto a *Ilíada*, foi sofrendo alterações na sua tradição literária, originando várias versões, que associam a jovem a vários heróis gregos: ao participar na caça ao javali de Cálidon ao lado dos mais famosos heróis da Grécia; ao integrar a expedição dos Argonautas, ao lado de figuras como Jasão e Hércules; ao lutar contra Peleu nos jogos fúnebres em honra de Pélias e, por fim, na corrida contra Hipómenes como forma de escapar ao casamento.

A par dos temas literários, este mito compreende também vários aspetos da cultura clássica que procurámos discutir, como a exposição, os rituais de iniciação, tanto femininos quanto masculinos, e a caracterização de Atalanta como estrangeira, que está presente, sobretudo, nas fontes iconográficas.

²⁷ Tradução de M. H. Rocha Pereira (112008), *Platão. A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

II. A RECEÇÃO DO MITO DE ATALANTA NA ARTE OCIDENTAL

1. GEMAS DO PRÍNCIPE STANISLAS PONIATOWSKI

A arte da glíptica ou gliptografia teve origem na Mesopotâmia e no Egito, desenvolvendo-se mais tarde na Grécia onde atingiu o seu auge. O termo gema é usado na joalheria para designar uma pedra preciosa ou semipreciosa, que se distingue pela raridade e beleza. Identificam-se ainda dois tipos de incisão: o entalhe, quando realizado em baixo-relevo, e o camafeu, quando se obtém um alto-relevo (Castro 2013: 9-10).

Na Antiguidade, os temas representados nas gemas eram os mesmos que apareciam em vasos ou esculturas. As primeiras pedras gravadas remontam ao IV milénio a.C., na Ásia Ocidental, onde eram usadas como selos e amuletos. Os Gregos aprenderam a arte da glíptica e desenvolveram os seus temas, baseando-se na sua mitologia e cultura como motivos decorativos, e as suas gemas passaram a ser utilizadas não só como selos e amuletos, mas também como ornamento. As gemas enquanto selos serviam como meio de identificação, pelo que a falsificação das peças se tornou preocupante. Enquanto amuletos, acreditava-se que as gemas tinham poderes curativos e protetores (Castro 2013: 20-21).

Infelizmente, não foram preservadas muitas gemas de períodos mais antigos e as que nos chegaram provêm, na sua maioria, da época romana (Richter 1959: 244). É nesta altura que surgem as primeiras coleções de gemas, as dactilotecas. A prática da coleção atinge novas proporções a partir do Renascimento. Mais tarde, no período neoclássico, marcado pelo gosto pela arte antiga, a procura de coleções de gemas ganha um novo impulso, graças às publicações de Johann Joachim Wincklemann (1717-1768), abrindo também caminho para as falsificações. Começam então a ser reunidas coleções e catálogos, em particular por parte de famílias mais ricas (Castro 2013: 10-11). É o caso da coleção do príncipe Stanislas Poniatowski (1754-1833), que surge publicada num catálogo intitulado *Catalogue des pierres gravées de S. A. Le Prince Stanislas Poniatowski*, dividido em três volumes, editados em 1832, 1857 e 1858²⁸.

²⁸ Sobre esta constituição de coleções e catálogos, cf. Boardman 2016: 304-305. Para um estudo de uma coleção moderna de gemas e camafeus, inspirada nos temas antigos, veja-se a dissertação que Susana Ferreira de Castro dedicou ao acervo do Museu Nacional Soares dos Reis.

Além das gemas, os colecionadores também preservavam os moldes, em gesso, dos motivos gravados, e estas peças, uma vez que reproduzem o relevo da gema, também têm interesse para os estudiosos. Recorde-se que o gesso foi bastante utilizado a partir do século XVI para a reprodução de obras da Antiguidade (Castro 2013: 11).

Sobre as gemas que nos propomos analisar não temos muita informação, não conhecemos a data exata da sua produção nem onde, de momento, se encontram. Sabe-se que este conjunto de peças fez parte da referida coleção do príncipe Stanislas Poniatowski²⁹. O último rei e grã-duque do estado polaco-lituano, Stanislaw II Augustus (1732-1798), foi um grande colecionador, tendo inculido no seu sobrinho Stanislas Poniatowski o gosto pela coleção de gemas (Wagner 2008: 566, Rambach 2014: 38). Cláudia Wagner afirma que o Príncipe foi um dos maiores colecionadores do seu tempo, mas o acesso à sua coleção era bastante restrito, tornando difícil o estudo das peças. Todavia, em 1832, algumas das suas peças foram enviadas ao Rei da Prússia, dando a oportunidade ao diretor do Antiquário de Berlim, Ernst Heinrich Toelken, de as estudar, surgindo então algumas dúvidas relativamente à antiguidade destas gemas (Wagner 2008: 565-567, 569). Após a morte do Príncipe, quando a coleção foi vendida em leilões, designadamente pela leiloeira Christie's, em 1839, e comprada pelo capitão John Tyrrell, uma vez que nenhum museu mostrou interesse em adquiri-la, todas as peças foram estudadas e a suspeita sobre a sua datação confirmou-se, concluindo-se que são uma criação do período neoclássico. Alguns anos mais tarde, em 1842, a coleção foi novamente visada pela *British and Foreign Review*, avançando a hipótese de o Príncipe ter tido ao seu serviço algum artista a trabalhar diretamente para ele, como o gravador de gemas Giovanni Pichler (1734-1791). Só assim se explicava a quantidade de peças que completavam a coleção. Estas alegações foram fortemente contestadas pelo capitão John Tyrrell, que usou como argumento o carácter e a honra do Príncipe (Wagner 2008: 570).

A coleção de Stanislas Poniatowski era composta por 2600 gemas, destacando-se como pedras mais utilizadas a cornalina, a sardónica, a calcedónia e a ametista. Segundo o seu catálogo, as peças estavam cobertas com uma fina capa de esmalte preto. No seu acabamento em ouro encontrava-se filigrana, formas retorcidas e, em geral, motivos de folhas (Wagner 2008: 566).

Cerca de 1737 gravuras incluem a assinatura dos artistas, em letras gregas maiúsculas. Estas assinaturas podem ter nomes de gravadores conhecidos, como Gnaios, ou simplesmente nomes literários, como Apolónides, que aparece na *História Natural* de Plínio, o Antigo, mas

²⁹ Para uma análise mais detalhada desta coleção, vide Wagner 2008: 565-572 e Rambach 2014: 34-49.

também surgem vários nomes retirados da tradição mitológica e histórica (Rambach 2014: 36). No século XVIII a assinatura do artista nas peças é muito valorizada, levando a que se acrescentasse assinaturas tanto nas gemas antigas quanto nas cópias, tornando difícil a distinção entre autenticidade e falsificação (Castro 2013: 39).

Os temas tratados baseiam-se na mitologia clássica, na maioria inspirados em Homero, Virgílio e nas *Metamorfoses* de Ovídio. Embora as gemas tenham sido produzidas na época moderna, nenhum destes trabalhos parece cópia de obras mais antigas. O grande trunfo desta coleção é que as peças encontram-se em bom estado de preservação, o que facilita o estudo dos seus motivos.

Interessa-nos em particular o conjunto de gemas que tem como inspiração o texto de Ovídio, das quais sete constituem representações de episódios do mito de Atalanta, que não encontramos na iconografia antiga analisados no ponto 2 do capítulo anterior, como a infância e adolescência da heroína. As pedras utilizadas no fabrico destas peças são a cornalina, um material translúcido com tom uniforme entre o vermelho e o castanho amarelado, a sardónica, igualmente translúcida, com um tom entre o vermelho e o castanho avermelhado, e a ametista, um material opaco, variante do quartzo, com um tom violeta claro ou escuro (Castro 2013: 24-25).

Na primeira parte desta dissertação analisámos as fontes literárias sobre a exposição de Atalanta e o ataque dos Centauros que, apesar de não serem tratados na iconografia antiga, são temas que vão estar presentes nas peças que iremos tratar. Na peça G1 vê-se Atalanta ao centro, em bebé, a ser amamentada por uma urso. Dois homens aproximam-se à esquerda com lanças nas mãos, envergando apenas uma capa e um elmo, o que sugere que sejam os caçadores que encontraram e criaram a menina. Do confronto com os Centauros existem duas representações. Na peça G2, no lado direito encontra-se Atalanta, a empunhar um arco, tendo acabado de disferir uma seta, numa posição de ataque e vestida com um *peplos*, com um dos seus peitos descoberto, caracterização que evoca a imagem tradicional da mulher selvagem (Ártemis, Amazonas). No lado esquerdo estão representados os Centauros Reco e Hileu, no momento em que são atingidos pelas setas da jovem. Na peça G3, Atalanta, à esquerda, também vestida com uma túnica curta, à semelhança das representações de Ártemis, persegue os Centauros com o seu arco. Um jaz por terra, indicando que já se encontra morto, enquanto o outro, atingido por uma seta, se contorce no ar.

Nenhuma destas peças exhibe a representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias nem a caça ao javali de Cálidon, mas evoca os eventos que se seguiram à caça. De facto, o momento em que Meleagro entrega a cabeça do javali está representado na peça G4. Meleagro, à

esquerda, apenas com um manto pelas costas, segura uma lança com a mão direita e com a esquerda entrega a cabeça do javali. Atalanta, de túnica curta, representada de forma similar às peças já vistas, recebe o prémio com as duas mãos. A peça G5 centra-se no episódio em que os tios de Meleagro tentam roubar o prémio da caça a Atalanta. Esta surge à esquerda representada com uma túnica pelos joelhos, com o peito direito descoberto. Ergue uma lança com a mão direita e prepara-se para atacar, enquanto com a outra mão tenta segurar a cabeça do javali. No centro da peça, os filhos de Téstio, ambos nus, arrebatam o prémio concedido a Atalanta. Um deles agarra o ombro da jovem. Atrás dos irmãos encontra-se Meleagro, seu sobrinho, também ele nu, de espada em riste e capa a esvoaçar.

A corrida contra Hipómenes também está representada nesta coleção, mas damos destaque a uma imagem que mostra a metamorfose do casal em leão. Na peça G6 distingue-se um altar, à esquerda, com uma chama, e a figura de uma deusa. À direita, em primeiro plano, o casal transforma-se em leão e leoa, exibindo um corpo ainda humano.

Por fim, a peça G7 corresponde a um retrato atribuído a Atalanta, mas infelizmente não dispomos de informação que fundamente esta atribuição. Vemos apenas a representação de um rosto de uma jovem donzela com uma expressão de inquietude. À volta do pescoço parece notar-se um manto a esvoaçar, indicando algum movimento, como se estivesse a correr, o que remete para a corrida de Atalanta contra Hipómenes.

2. PINTURA

Para uma análise da receção do mito de Atalanta na pintura centrámo-nos no artigo de Eva Dewes publicado em *The of Reception of Myth and Mythology* (suplemento da enciclopédia *Brill's New Pauly*). Para a recolha de imagens baseámo-nos principalmente no catálogo elaborado por Jane D. Reid (*The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*), que consideramos bastante incompleto, pelo que tentámos complementar as lacunas quanto nos foi possível, por exemplo através de pesquisa *online*.

A partir do século XII houve uma intensificação da receção dos textos antigos, estimulada pelas mudanças económicas e pela necessidade de educar o público das cortes que se encontrava em crescimento. A leitura destes textos acarretava sempre uma mensagem moralista, como é o caso das *Metamorfoses* de Arnulf de Orléans. No que respeita ao mito que nos interessa, por exemplo, as maçãs simbolizavam a sabedoria, a beleza e a nobreza. A derrota de Atalanta significava a vitória do bem, mas com a profanação do templo o pecado prevalece e o casal é transformado em leão como castigo. Esta interpretação viria a servir de modelo para as representações durante o Renascimento e épocas seguintes.

Em França o mito é também contaminado com a moralidade cristã, como exemplifica a obra *Ovide moralisé*, composta entre 1316 e 1328, na qual Atalanta é o símbolo da tentação de uma vida de pecado, enquanto Hipómenes, que se encontra no caminho certo, vira as costas a Deus tornando-se num apóstata. É em Itália, no século XIV, que surge uma interpretação com um teor mais histórico, filosófico e científico, na *Genealogia deorum gentilium*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375), onde o mito de Atalanta e Hipómenes demonstra que até a maior crueldade e força de vontade de uma mulher pode ser ultrapassada com ouro e presentes. A profanação do templo simboliza os prazeres mundanos que conduzem à transformação em leões, animais arrogantes, e a ação de puxar o carro de Cíbele não é mais do que a natureza das coisas, pois todos os que vivem na terra são dominados pelos deleites sensuais.

As primeiras representações artísticas de Atalanta, após a Antiguidade, surgem com as edições das *Metamorfoses*. Nos séculos XIV e XV, as traduções do poema proporcionaram uma maior difusão da mitologia, não só para os elementos do clero e da nobreza, mas sobretudo para

alcançar públicos, como a burguesia, que não tinham conhecimentos de latim ou grego e que finalmente podiam ter acesso aos textos antigos. A cena escolhida para acompanhar o texto era geralmente o momento da corrida de Atalanta e Hipómenes. Com a invenção da impressão em meados do século XV, que tornou possível a reprodução de textos literários e ilustrações, fixou-se um repertório de imagens do mito de Atalanta.

Entre os anos 1548 e 1566 foram criados vários manuais de mitologia, cuja data de produção coincidiu com o Concílio de Trento (1545-1563). Assim, os mitógrafos, pressionados pelos censores da Igreja, foram obrigados a seguir o exemplo dos autores medievais e a colocar os mitos ao serviço do Cristianismo. Apenas em 1609, com a obra *De sapientia veterum* de Francis Bacon, é que esta tradição foi interrompida. O filósofo inglês reconhecia nas divindades pagãs os princípios da filosofia, política e ética. No que respeita ao mito de Atalanta, a jovem simboliza a arte e o rapaz a natureza. No início da corrida a arte parece mais veloz, mas é rapidamente derrotada pela natureza através de um artifício. Assim, as maçãs de ouro representam as distrações (lucro e utilidade) que desviam os homens do caminho dos estudos científicos e o materialismo que corrompe toda a ciência e arte. É também no século XVII que surgem as primeiras peças de teatro sobre este mito, na sua maioria inspiradas pela versão de Ovídio.

Na arte holandesa, o mito de Atalanta sofre um florescimento na segunda metade do século XVI e no século XVII, graças à crescente influência de Itália e a popularidade das *Metamorfoses* de Ovídio. Enquanto que, até ao final do século XVI, o mito era maioritariamente tratado em tapeçarias, a partir século XVII aparece em várias pinturas a óleo e surgem novos elementos na sua representação, como a paisagem associada à corrida e um maior interesse pela figuração do corpo nu, detalhes que estão patentes em particular nas obras de Peter Paul Rubens (1577-1640). Vale a pena mencionar que a iconografia de Atalanta na Itália do século XVII foi fortemente influenciada por duas obras bastante idênticas de Guido Reni (1575-1642), nas quais, como veremos, a descrição da cena mítica adquire uma nova dimensão: *Atalanta e Ippomene*, que se encontra em Nápoles no Museo di Capodimonte, e a que está em Madrid, no Museo Nacional del Prado (*Hipómenes y Atalanta*).

Durante os séculos XVIII e XIX, as representações do mito de Atalanta, porque implicavam movimento e dramatismo, afastavam-se das formas monumentais e estáticas características do Neoclassicismo. Apenas os artistas ingleses, para quem as culturas grega e romana e a mitologia antiga tinham um estatuto particular, se interessaram em especial por este mito. Richard Dadd (1817-1886), na pintura *The race of Atalanta and Hippomenes*, de c. 1877, vendida em 1990 pela leiloeira Sotheby's, recriou o mito como um conto de fadas romântico.

Por sua vez, John William Godward (1892) e Frederic Leighton (1893) lançaram uma nova tendência que irá definir a receção do mito nos finais do século XIX e século XX, com os seus retratos de Atalanta. Sem quaisquer referências mitológicas, focam-se apenas na amplificação do ideal antigo de beleza. A figura de Atalanta, estática, torna-se no símbolo do seu próprio mito.

Do século XXI destacamos os trabalhos do artista norte-americano David Spear e da ilustradora espanhola Beatriz Martin Vidal.

David Spears utiliza a arte como meio de despertar o espetador para os problemas contemporâneos, como as mudanças climáticas, a industrialização e a política. Em 2003 realizou um óleo sobre tela com o título *The Race for Atalanta*³⁰, que parece envolver todos estes aspetos: ambiente, poluição e industrialização. É possível distinguir o campo da cidade poluída e suja, em direção à qual correm Atalanta e Hipómenes. O caminho parece ser guiado pelo rapaz, usando as maçãs para atrair a rapariga. A pintura pode ser uma alusão à fuga do campo para a cidade em busca de trabalho, como tem vindo a acontecer nas últimas décadas, um problema contemporâneo ilustrado com um tema antigo.

Beatriz Martin Vidal, publicou em 2008 uma obra com a ilustrada das *Metamorfoses*³¹, que inclui duas estampas dedicadas a Atalanta. A primeira caracteriza a personagem mitológica como uma arqueira, com proteção de peito e punho, aljava à cintura, e a empunhar um arco. O contorno da figura é de um javali, aludindo à aventura de Cálidon. A segunda representação de Atalanta remete para a prova atlética em que tem como adversário Hipómenes. Atalanta, com feições bastante semelhantes às da primeira imagem, vestida com uma simples túnica e descalça, está debruçada a contemplar uma maçã de ouro que se encontra no chão.

Tendo em conta o tempo de que dispúnhamos para a realização deste trabalho, optámos por analisar as obras sobre Atalanta que pertencem ao Museu Nacional do Prado de Madrid, a que integra a coleção do Palácio Nacional da Ajuda de Lisboa e, por fim, uma impressão em papel que ilustra a capa desta dissertação, atualmente no Museu Britânico, que, em princípio, se baseia no original de um pintor italiano.

No museu espanhol encontram-se cinco óleos sobre tela referentes a Atalanta, que tratam os temas da corrida contra Hipómenes e a caça ao javali de Cálidon. Os artistas que iremos tratar são Guido Reni, Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens, Jacob Peter Gowy e Jacob Jordaens.

³⁰ [Http://www.alleywayarts.com/gallery/index.php?g=8&p=44](http://www.alleywayarts.com/gallery/index.php?g=8&p=44) [todos os sites foram acedidos a 30/10/2016].

³¹ [Https://beatriz.carbonmade.com/projects/30299](https://beatriz.carbonmade.com/projects/30299).

Guido Reni, nascido em Bolonha em 1575, foi discípulo do maneirista flamengo Denis Calvaert. Por causa do seu interesse pela Antiguidade clássica e pela natureza, Reni entra para a Academia dos Carracci em 1595. Em 1600 vai viver para Roma, onde permanece até 1614, e aprofunda os seus conhecimentos com o estudo da obra de Rafael. Nos anos seguintes, foca-se nos temas antigos, criando obras como *Matança dos inocentes*, de 1611 (hoje na Pinacoteca de Bolonha) e o fresco de *Aurora* (que se encontra no Casino Rospigliosi Pallavicini em Roma). De regresso a Bolonha, o pintor aprofunda o registo clássico e as suas pinturas irão influenciar futuros artistas por toda a Europa³².

Hipómenes y Atalanta, de c. 1618-1619 (P1), é considerada uma das obras mais importantes de Guido Reni e, de maneira geral, do barroco bolonhês. Este quadro fez parte da coleção do marquês Giovan Francesco Serra e foi adquirido por Gaspar Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda e vice-rei de Nápoles desde 1658 a 1664, para ser oferecido ao rei Filipe IV de Espanha. A pintura representa a corrida de Atalanta e Hipómenes. O artista colocou no centro do quadro as duas personagens, captando o exato momento em que o jovem lança uma maçã e a donzela a apanha, o que será a causa da sua derrota.

Os corredores ocupam a tela, isolados no primeiro plano, contra um horizonte distante. Não há referência a um espaço concreto e o tempo é determinado pelo conhecimento que temos do mito. Em vez disso, a representação foca-se inteiramente nos dois protagonistas. A cor também desempenha um papel importante. Os seus corpos, em tons claros, ressaltam sobre um fundo escuro, o que transmite uma impressão de profundidade. Os tecidos que cobrem em parte os seus corpos, ondulantes, acentuam a ideia de movimento e teatralidade que é típica do Barroco (Úbeda de los Cobos 2008: 102). Finalmente, cremos que esta obra parece misturar elementos presentes em Ovídio, quando descreve com mais pormenor o efeito da corrida nas vestes de Atalanta num passo que já citámos (cf. *Met.* 10.590-596, supra pp. 33-34).

Nicola Poussin (*Les Andelys*, 1594-Roma, 1665) começa o seu percurso artístico em Paris, em 1612, onde frequenta o curso de Georges Lallemant e Louis Ferdinand Elle. Mais tarde vai viver para Roma, onde participa nas obras de renovação da Basílica de S. Pedro, empreendidas por Gian Lorenzo Bernini, tendo pintado para o altar *O Martírio de S. Erasmo* (1628-1629, hoje nos Museus do Vaticano)³³.

³² <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/reni-guido/aadea094-cc1f-4e3e-8f33-2ca683330cc6>. [todos os sites foram acedidos a 30/10/2016].

³³ <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/poussin-nicolas/06111dec-e411-4f3d-ad52-d8688bb21c24>. Sobre *O Martírio de S. Erasmo*, vide: http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/PINs/PINs_Sala12_05_051.html.

Por volta de 1634-1639, realiza uma tela com o título *La caza de Meleagro* (P2), que mais tarde pertenceu às coleções da realeza espanhola, no Palácio do Bom Retiro de Madrid. É uma das obras mais controversas do pintor e tem vindo a gerar várias opiniões ao longo dos anos, especialmente no que se refere à sua autoria. Alguns estudiosos contestam a atribuição a Poussin, alegando que se distancia das normas estabelecidas para identificar os seus trabalhos. Esta pintura também não aparece no catálogo do autor, a sua dimensão excede o comum e não está assinada³⁴.

A composição da tela representa a jornada do grupo de heróis que se juntaram para caçar o javali enviado por Ártemis. Atalanta, sobre um cavalo branco, veste uma túnica azul, presa no ombro esquerdo, que lhe deixa o seio direito parcialmente descoberto. Usa umas sandálias, um penacho, carrega uma aljava às costas e segura num arco. O seu cabelo, louro e ondulado, cai sobre os ombros e pelo peito. Atrás da figura de Atalanta, ligeiramente à direita, vê-se uma estátua de um sátiro e junto dela encontram-se umas coroas de louro e um cajado. Mais ao centro da pintura, encontra-se uma estátua da deusa da vida selvagem, segurando o arco e uma flecha, atrás da qual se avista o esqueleto de uma cabeça de um animal sobre uma árvore.

Por volta de 1635-1640, Peter Paul Rubens compôs o óleo sobre tela intitulado *Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidón* (P3). A obra deste pintor flamengo é muito fértil e oferece uma grande versatilidade temática, que inclui pinturas de temas mitológicos, religiosos e históricos, entre retratos e paisagens. O artista conseguia transmitir, através da sensibilidade das suas composições, as emoções das personagens, captando as suas expressões de forma meticulosa. Este foi um dos aspetos que o celebrou, a sua capacidade de expressar a nostalgia que os seus contemporâneos sentiam perante a Antiguidade. O Museu Nacional do Prado contém a maior coleção de obras de Rubens, que procedem na sua maioria da coleção real de Espanha³⁵.

Nesta tela, Rubens ilustra a caça ao javali, distribuindo as personagens pelo primeiro plano da parte inferior da composição. No centro da imagem está a figura de Atalanta, com vestes de tom avermelhado, de arco na mão, a liderar a caça, rodeada de cães que atacam o javali. A seta desferida pela jovem encontra-se presa junto à orelha do javali, tal como é descrito por Ovídio nas *Metamorfoses* (8.380-383). À esquerda e à direita aparecem os restantes

³⁴ P. Rosenberg, in <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/poussin-nicolas/716f38b4-f764-4313-8483-fe504e1b4f3f>.

³⁵ C. Brown, in <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/jordaens-jacob/fa4c6181-4ccd-471c-af5f-2fd081e8cfbd>.

participantes na caça. É no poeta latino que o pintor se vai inspirar, recriando, como é característico desta fase do seu trabalho, uma paisagem densa, com um foco de luz à esquerda, abandonando o sentido naturalista de outras obras suas. Esta pintura foi propriedade de Rubens até à sua morte, em 1640, quando foi adquirida para a coleção do rei Filipe IV³⁶.

Também por essa altura, em 1636-1638, com o título *Hipómenes y Atalanta* (P4), o pintor flamengo Jacob Peter Gowy (c. 1615-1661) compôs um óleo sobre tela a partir de um desenho de Rubens, que o escolheu para pintar em tela os esboços que havia criado para o antigo pavilhão de caça conhecido como Torre de la Parada. Considera-se que a pintura não mostra muitas alterações relativamente ao original de Rubens, à exceção da expressão das personagens e da existência de uma coluna à direita da composição³⁷.

O óleo sobre tela de Gowy retrata a corrida de Atalanta e Hipómenes. Pela expressão vitoriosa do rosto do jovem, enquanto Atalanta ainda vai apanhar uma maçã com a mão direita e segura com a esquerda as outras duas, este parece ser o momento em que o pretendente ganha a competição. Atalanta, com uma túnica branca e vermelha, presa no ombro esquerdo, tem uma expressão serena de felicidade, talvez motivada pelo fascínio pela maçã de ouro ou porque desejava que Hipómenes ganhasse a corrida, como refere Ovídio nas *Metamorfoses* (10.610).

Um pouco mais tarde, em 1640-1650, Jacob Jordaens (Antuérpia, 1593-1678), que foi pintor, desenhador e escultor, realiza o óleo sobre tela intitulado *Meleagro y Atalanta* (P5). À direita da composição, os tios de Meleagro arrebatam o prémio a Atalanta e provocam o herói, que leva a mão à espada. Atalanta, que enverga uma túnica branca presa no ombro direito e uma capa castanha, que lhe deixa o seio esquerdo descoberto, tenta acalmar o jovem, colocando a sua mão direita sobre a de Meleagro. À esquerda da obra, as restantes figuras, que parecem protestar contra a atitude dos filhos de Téstio, marcam o ritmo da composição e direcionam o espectador para o assunto principal do quadro.

A tela foi executada em duas fases diferentes, a primeira em 1620-1623, quando Jordaens pintou o grupo da direita, enquanto as figuras da esquerda foram realizadas por volta de 1640-1650, sendo visível uma utilização mais suave da luz.

³⁶ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/atalanta-y-meleagro-cazando-el-jabali-de-calidon/d177683f-1c3a-4bbc-a155-241638051f4e?searchMeta=atalanta>.

³⁷ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gowy-jacob-peeter/73af3d34-ac62-4ffd-898e-a4eb29224287>.

Não podemos deixar de mencionar também uma obra anónima sobre o mito de Atalanta, pertencente ao Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, um óleo sobre tela datado do século XVIII, registado com o título *Meleagro oferecendo a Atalante [sic] a cabeça do javali* (P6). Pensa-se que foi adquirido pelo rei D. Luís, em Lisboa, por volta de 1860, tendo sido depositado na Galeria de Pintura. Em janeiro de 1920, foi movido para o Museu Nacional de Arte Antiga e, mais tarde, transitou para o espaço onde ainda se encontra³⁸.

A obra está identificada como sendo da autoria de Peter Paul Rubens, mas acredita-se que seja antes uma cópia de um quadro desse pintor que pertence atualmente à Alte Pinakothek de Munique (inv. 355). Uma outra versão, que carece de assinatura, encontra-se no Museum of Liverpool (inv. WAG1181).

À esquerda, um cão empina-se sobre o manto vermelho que apenas cobre as pernas de Atalanta, que está descalça, e a deixa seminua. À sua frente, no lado direito da composição, Meleagro enverga uma túnica presa no ombro direito, do qual pende uma pele, e calça sandálias. O jovem pousa o braço direito sobre os ombros de Atalanta e com a mão esquerda oferece a cabeça do javali caçado. Entre eles está Eros e aos pés da jovem repousam o arco e as flechas. Em cima, à esquerda, uma figura mitológica surge nas nuvens carregadas.

Como foi dito acima, julgamos que vale a pena fazer uma breve referência a uma gravura de Francesco Bartolozzi (Florença, 1725-Lisboa, 1815), datada de 1763 e registada com o título *Atalanta and Hippomanes* (P7). A impressão a papel que pertence ao Museu Britânico foi publicada por Thomas Bradford e o desenho original é atribuído ao pintor italiano Benedetto Luti (Florença, 1666-1724)³⁹.

A composição mostra, à esquerda, Hipómenes, de capa a esvoaçar, a olhar para trás enquanto corre. Na sua mão direita segura uma maçã. Atalanta, atrás do jovem, debruça-se para apanhar, com a mão direita, a maçã que acabou de ser lançada, enquanto segura com a esquerda a que apanhou primeiro.

Antes de finalizarmos este estudo, gostaríamos ainda de mencionar três pinturas que consideramos importantes para o exame do tratamento artístico do mito de Atalanta.

Datada de 1570-1573 e realizada por Sebastiano Marsili (século XVI), encontra-se no chamado Estúdio de Francesco I, do Palazzo Vecchio de Florença, uma obra com o título

³⁸ [Http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991068](http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991068).

³⁹ [Http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3132594&partId=1&people=96413&peoA=96413-1-7&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3132594&partId=1&people=96413&peoA=96413-1-7&page=1).

*Atlanta e Ippomene*⁴⁰, na qual o artista conseguiu concentrar toda a sequência do mito da prova atlética. De facto, à direita da composição, num plano mais afastado, vemos Hipómenes a falar com Afrodite – identificamo-la por estar nua e acompanhada de Eros. A cena central é dedicada à corrida: Atalanta, em desequilíbrio, debruça-se para apanhar uma das maçãs que Hipómenes acabou de atirar e este ainda segura outra na mão direita. Por fim, a terceira cena, à esquerda e num plano mais elevado da composição, representa o casal a dirigir-se para o templo, protegido por Zeus, para consumir o seu casamento, onde ambos serão transformados em leões.

Salientamos também *Atalanta piange Meleagro morente*⁴¹, pintada em 1743 por Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787), atualmente na Galleria Nazionale de Arte Antica – Palazzo Barberino, em Roma, por apresentar um tema pouco tratado – a morte de Meleagro – de uma forma bastante comovente. Nesta tela distinguimos à esquerda a figura moribunda do jovem, deitado numa cama, junto da qual repousam sobre uma mesa um elmo e uma espada. Atalanta está sentada muito perto dele, de pernas cruzadas, com a aljava às costas e o arco aconchegado com o braço esquerdo. Segura com a mão direita um lenço, que parece usar para secar as lágrimas. Aos seus pés encontram-se o corpo morto do javali e um cão de caça que olha fixamente para o casal. Atrás dos jovens, num segundo plano, vemos Alteia a colocar o tição no fogo.

A terceira e última obra, realizada em 1874 pelo pintor francês Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929), encontra-se atualmente no Museu Municipal de Melun e intitula-se *Atalante Victorieuse*⁴². A composição mostra uma jovem de cabelos louros compridos, nua, de costas, a exhibir um ramo de louro. Aos seus pés está prostrado um homem e ao seu lado uma adaga com sangue. Num plano mais afastado vê-se uma multidão que aplaude e uma jovem nua a correr. Distinguem-se assim dois momentos da corrida – a corrida e o castigo para o perdedor – um tema que não nos parece ter sido muito explorado na pintura.

A análise destas obras e a compilação da tabela de pinturas, que figura em anexo, permitem-nos concluir que, no tratamento do mito de Atalanta, ao contrário do que acontecia na arte antiga, os artistas modernos revelam uma preferência pelo tema da corrida, embora o *corpus* que compilámos, que não é exaustivo, mostre que outros temas despertaram também muito interesse, designadamente os que se relacionam com o episódio da caça ao javali de Cálidon.

⁴⁰https://es.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Marsili#/media/File:Sebastiano_Marsili_Atalanta_e_Hipomenes_Studiolo.jpg.

⁴¹ <http://azure.theartstack.com/artist/pompeo-batoni/atalanta-piange-meleagro>.

⁴² http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0912/m037986_0006984_p.jpg.

3. CINEMA

O cinema é um campo de estudo que tem atraído vários historiadores e classicistas principalmente nas últimas décadas, tendo dado origem à publicação de uma bibliografia significativa. Contudo, é uma área de investigação que tem dividido os académicos. Robin Lane Fox, Professor na Universidade de Oxford, escreveu no prefácio que elaborou para o livro *Hellas on Screen* (eds. I. Berti & M. G. Morcillo), no que respeita à importância do estudo do cinema, o seguinte: “I also thought, in ignorance, that “film studies” were a feeble subject (they involved watching, not “self-improving” reading) and that their items of study were so down-market that scholars should waste no time on them. They were for under-powered minds who could not cope with ancient languages and had no idea of facts, contexts and social settings.” (Fox 2008: 5). O que mudou a opinião do helenista foi o tempo em que serviu de conselheiro histórico do filme *Alexandre*, de Oliver Stone (2004), ajudando na recriação da batalha de Gaugamelos e na batalha contra os elefantes de Poro, junto ao rio Hidaspes (idem, ibidem).

O mesmo estudioso chama a atenção para um aspeto relevante no que se refere à investigação sobre cinema: a diferença entre *fictional history*, centrada em personagens ficcionais num período de história específico, e *historical fiction*, centrada em personagens históricas e adicionando apetrechos das fontes originais, termos apontados por Ronald Syme, dos quais R. L. Fox discorda, afirmando que um especialista deve manifestar-se nos casos em que os filmes distorcem a história, desde que tenha consciência de que nem os próprios historiadores têm conhecimento de todos os pormenores históricos e que este aspeto concede liberdade ao guionista, quando chega a altura de escrever e criar um filme (Fox 2008: 5-6). Pela nossa parte, concordamos com Ronald Syme, se interpretarmos *fictional history* de forma literal e sempre que não se façam referências diretas a algum dado específico da história.

A existência de diferentes versões sobre o mito de Atalanta e as lacunas que se detetam no seu estudo limitam o seu tratamento na sétima arte. As raras aparições no grande ecrã apresentam uma figura pouco consensual quanto à sua caracterização. Exemplo disso é a Atalanta da série *Hercules: The Legendary Journeys*⁴³, rodada entre 1995-1999, interpretada

⁴³ [Http://www.imdb.com/title/tt0111999/?ref_=nv_sr_1](http://www.imdb.com/title/tt0111999/?ref_=nv_sr_1). [todos os sites foram acedidos em 28/10/2016]

por Corinna Everson, e a Atalanta da mini-série *Jason and the Argonauts*⁴⁴, lançada em 2000, interpretada por Olga Sosnovska. A primeira Atalanta é caracterizada de forma máscula, à semelhança de Hércules, mas em vez de se dedicar à caça é antes uma ferreira (1ª temporada, ep. 5), fugindo à tradição mitológica. Além disso, espera um dia casar (tema do último episódio em que a personagem aparece, 4ª temporada, ep. 9), ao contrário do que deseja a figura clássica, que rejeita o casamento, como assinalam várias fontes analisadas no primeiro capítulo. A faceta atlética da personagem está sobretudo presente no episódio dedicado aos Jogos Olímpicos (2ª temporada, ep. 16), que Atalanta vence. Por outro lado, a segunda Atalanta é uma arqueira excelente, faz parte da tripulação da nau Argos e a sua figura é muito feminina. O vestuário escolhido para caracterizar as duas personagens também difere bastante: a primeira usa vestes simples e curtas, enquanto a segunda se aproxima mais da imagem tradicional da Atalanta clássica: túnica, couraça e *stephanos*.

Neste capítulo iremos analisar a figura de Atalanta no cinema, focando a nossa atenção no filme *Hercules* de Brett Ratner, estreado nos Estados Unidos da América em 2014. Inspira-se na banda-desenhada *Hercules: The Thracian Wars*, publicada pela editora *Radical Comics*, que foi escrita por Steve Moore e ilustrada por Admira Wijaya. Antes de entrarmos na análise desta obra, que confere destaque à nossa heroína, vamos examinar brevemente o filme *L'Atalante*⁴⁵, de Jean Vigo, estreado em 1934 em França.

Jean Vigo foi responsável por apenas quatro produções, sendo este filme a sua primeira longa-metragem. Esta produção foi filmada entre novembro de 1933 e janeiro de 1934 nos canais situados ao longo de Paris até Le Havre. O realizador sofria de graves problemas respiratórios e o inverno rigoroso de 1933 piorou a sua saúde, tendo sido o seu cinematógrafo, Boris Kaufman, responsável por dirigir as últimas cenas. Jean Vigo morreu sem antes ver o resultado da versão definitiva. O filme sofreu várias alterações, que começaram na sua estreia. De facto, foi lançado em setembro de 1934 com o título *Le Chaland qui passe* e algumas das cenas foram alteradas de maneira a agradar o público – o que não aconteceu. Um mês depois desta estreia, a 5 de outubro, morre Jean Vigo, com 29 anos (Groo 2015: 49).

O argumento da longa-metragem gira em torno do romance entre Jean, o capitão de uma embarcação com o nome *L'Atalante*, e Julliete, uma jovem oriunda de uma região rural. O filme começa com o casamento entre o jovem casal e a procissão até à embarcação, onde os espera a tripulação: Père Jules e o rapaz da cabine, um adolescente. Todos seguem viagem até Paris,

⁴⁴ [Http://www.imdb.com/title/tt0217579/?ref_=nv_sr_2](http://www.imdb.com/title/tt0217579/?ref_=nv_sr_2).

⁴⁵ [Http://www.imdb.com/title/tt0024844/](http://www.imdb.com/title/tt0024844/).

onde Jean deve deixar a sua carga, e é aí que o casal enfrenta vários problemas. Juliette deseja conhecer Paris, enquanto Jean, num episódio de ciúmes, a priva de sair. A jovem, convencida por um negociante ambulante, foge durante a noite e no meio do esplendor da cidade perde a noção do tempo. Enquanto a esposa está fora, Jean regressa à embarcação e descobre a fuga da jovem, retomando viagem sem esperar pelo regresso de Juliette. O tempo corre e ambos vivem imersos numa profunda tristeza. A questão é finalmente resolvida por Père Jules, quando encontra Juliette numa loja de música e a leva até Jean. O filme termina com o casal novamente junto e feliz.

A ligação deste filme ao mito de Atalanta é examinada de forma pertinente por K. Groo: “In *L’Atalante*, however, another mythology circulates, one that offers a framework – beyond Vigo’s talent and sacrifice – for reading and understanding the film. (...) refers to a minor figure from Greek mythology: Atalanta, (...) Her mixed history and genealogy challenge tidy taxonomies of both gender and metaphysics. One can easily find points of comparison between the figure of Atalanta and the character of Juliette, the barge patronne who leaves her rural home at the start of Vigo’s film and sets sails as the only woman on board. But more interesting is the way in which this foundational myth prefigures the visual, narrative, and socio-historical mixtures that make *L’Atalante* such a remarkable and uncategorisable work.” (2015: 49-50).

A diversidade das versões do mito de Atalanta suscita algumas problemáticas, que procurámos discutir no capítulo dedicado à sua interpretação, especialmente no que se refere a questões de género. Portanto, concordamos com a hipótese de esta e outras questões influenciarem o cineasta. Vários críticos cinéfilos mencionam o facto de *L’Atalante* configurar aspetos referentes à sexualidade⁴⁶, presentes, por exemplo, na primeira cena, quando vemos o rapaz da cabine e Père Jules de mãos dadas, a saírem da igreja. Discordamos, porém, da ideia de que uma das personagens principais se assemelhe à Atalanta do mito.

Juliette é uma jovem nascida e crescida em meio rural, que anseia por algo novo, que sonha com Paris quando ouve no rádio as notícias da cidade. Atalanta, abandonada em zona selvagem, amamentada por uma urso e criada por caçadores (cf. Pseudo-Apolodoro 3.9.2 e Cláudio Eliano 13.1), foge da civilização e permanece selvagem. Podem transparecer algumas semelhanças no que respeita à forma como destoa da sociedade. Juliette é de um meio pequeno e encara a sua vila como a sua comunidade. Sabemos que se destaca graças a um comentário feito durante o cortejo nupcial, que mais parece um cortejo fúnebre, sobre o facto de a jovem se comportar de modo diferente, e também é relevante o facto de Juliette ser a única mulher a

⁴⁶ Cf. Jonathan Rosenbaum Review (<http://www.chicagoreader.com/chicago/latalante/Film?oid=1062178>).

bordo da embarcação. Neste aspeto concordamos que Atalanta também foi uma jovem diferente e, segundo as versões de Diodoro Sículo (4.41.2) e Pseudo-Apolodoro (1.9.16), foi a única mulher a embarcar na nau Argos. Mas se existem aspetos que as unem muitos mais há que as separam. Ao minuto 38:07, Jean, cego pelo ciúme bate em Juliette, que nada faz e, depois de ter sido deixada em terra pelo marido, volta para os seus braços sem nada dizer a esse respeito. Atalanta, para escapar ao casamento, na versão de Higino (*Fab.* 185), matava os pretendentes que ultrapassava durante uma corrida e as suas cabeças eram espetadas ao longo do percurso. Nos jogos fúnebres em honra de Pélias, a heroína compete com Peleu, pai do mais famoso herói da *Ilíada*: Aquiles. Em suma, Atalanta é apresentada nas fontes clássicas como uma jovem feroz, destemida, que não se deixa dominar.

R. Eber, um prestigiado crítico de cinema, examina este assunto de outro ponto de vista: “These details fail to evoke the enchanted quality of “L’Atalante,” which is not about what lovers do, but about how they feel - how tender they are, how sensitive and foolish. The film is shot in a poetic way that sees them as the figures in a myth; Atalante is not only the barge name but the name of a Greek goddess who, says Brewer’s Dictionary, “being very swift of foot, refused to marry unless the suitor should first defeat her in a race.” Can it be that Jean and Juliette were racing away from one another, and he did a better job of it?”⁴⁷. Acreditamos que esta abordagem é mais plausível que a anterior – a fuga de Juliette e o abandono de Jean podem ser indícios de que os jovens não estavam prontos para uma vida a dois –, mas se no mito o vencedor fica com a jovem, nesta corrida nenhum deles vence, pois foi graças ao Père Jules que a meta foi cruzada, ao restabelecer a ordem e trazer Juliette para junto de Jean.

Para concluir, sobre os vestígios do mito de Atalanta presentes neste filme, partilhamos da opinião de A. H. Weiler, na crítica que escreveu para o *The New York Times*⁴⁸, onde afirma que a referência à heroína de “pés-velozes”, Atalanta, aparece de forma satírica, face ao tédio que a vida a bordo da embarcação provoca em Juliette, uma jovem que anseia por alguma excitação.

Antes de examinarmos o filme *Hercules*, é necessário fazer uma contextualização dos géneros cinematográficos a que pertence este filme: o *peplum* e o épico que, segundo O. Lapeña

⁴⁷ [Http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-latalante-1934](http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-latalante-1934). Ao contrário do que escreve R. Eber, nenhuma fonte antiga sugere a ideia de Atalanta ter sido uma deusa, ainda que alguns autores apliquem à sua caracterização expressões que a associam ao mundo divino.

⁴⁸ [Http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173AE262BC4B51DFB066838C659EDE&partner=Rotten%2520Tomatoes](http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173AE262BC4B51DFB066838C659EDE&partner=Rotten%2520Tomatoes).

Marchena (2015: 152-153), são gêneros híbridos que misturam o cinema histórico com o gênero de aventuras.

O gênero *peplum*, criação italiana de 1914, é um tipo de cinema histórico de aventuras situadas na Antiguidade clássica (Egipto, antigo Oriente, Grécia, Roma, Bíblia, etc.). Durante muito tempo foi chamado de “cinema romano”, uma vez que os temas mais tratados eram sobre Roma. Apenas em 1963, graças a um artigo de Jacques Siclier intitulado “L’âge du peplum”, publicado nos *Cahiers du Cinéma*, é que esta designação foi mais difundida. A partir desse ano, o gênero cai em decadência e ressurge em 2000 com o filme *Gladiator* de R. Scott (Martínez Hernández 2012: 15).

F. Lillo Redonet (apud Martínez Hernández 2012: 21) subdivide este gênero por categorias, entre as quais identifica o “cinema de gregos”, distinguindo-o pela existência de uma história de amor, de heróis apresentados com uma forma física muito musculada, autores de feitos grandiosos, e pela caracterização dicotômica das personagens femininas, sobressaindo a antítese entre a mulher doce e bondosa e a mulher sedutora e malvada; esta categoria inclui ainda cenas de ação assombrosas, sobretudo em filmes de teor mitológico, com destruição de cidades e grandes catástrofes, e a influência de outros gêneros, designadamente a banda-desenhada, como é o caso de *Hercules*, de Brett Ratner. Este tipo de filmes é geralmente bastante específico (e.g. temas mitológicos, como o ciclo homérico, temas históricos).

Uma outra característica do cinema *peplum* é a presença de um tema político, como acontecia em *Gladiator* (2000) e até mesmo em *Hercules* (2014), com referência a questões sobre a legitimidade e a restauração do poder político, que normalmente se resolvem pela intervenção direta dos músculos do herói, que resulta no tiranicídio (Lapeña Marchena 2015: 154).

No ano de 2014 foram exibidos três filmes, de produção americana, sobre Hércules, mas um interessa-nos em particular por representar a personagem principal acompanhada por outros heróis, sendo Atalanta um deles.

O filme que iremos analisar, realizado por Brett Ratner e com argumento de Ryan Condal, Evan Spiliotopoulos e Steve Moore, estreou em 27 de julho de 2014 nos Estados Unidos da América. O realizador, nascido a 29 de março de 1969, em Miami, foi responsável por 97 produções, entre elas, *Rush Hour* (1998), *Rush Hour 2* (2001), *X-Men: The Last Stand* (2006), *Rush Hour 3* (2007) e *The Revenant* (2015)⁴⁹, tendo sido nomeado para nove prémios, dos quais venceu três.

⁴⁹ Sobre o realizador, cf. http://www.imdb.com/name/nm0711840/?ref_=nmbio_bio_nm.

Hercules, filmado na Hungria e na Croácia, teve um orçamento de cerca de 100,000,000 dólares. O cenário, no estúdio Origo, na Hungria, demorou seis meses a ser montado e os seus 600 figurantes receberam formação ao longo de quatro meses, contando assim com cerca de 1200 pessoas a trabalhar ao mesmo tempo para a realização deste filme.

O filme principia com o relato da infância e dos trabalhos de Hércules, contado por Iolau, no ano 358 a.C., na costa da Macedónia. O herói é seguido por cinco companheiros que são aqui apresentados: Iolau, Autólico, Atalanta, Anfiarau e Tideu – grupo que se autointitula como mercenário. O tema do filme é revelado através de uma visão de Anfiarau, onde vê um leão e um corvo a lutarem, numa estranha aliança, num mar de cadáveres, prenunciando a participação de Hércules numa batalha ocorrida na Trácia – tema da banda-desenhada em que este filme se inspirou. O argumento leva o espetador a acreditar que o treino que Hércules e os seus companheiros dão ao exército da Trácia e as batalhas em que combatem juntos constituem o culminar dessa visão, mas é no final do filme que essa aliança ganha forma, quando o herói se dispõe a salvar o reino da tirania.

Em vários momentos do filme, Hércules tem visões e sonhos, numa espécie de *flashbacks* sobre a fase mais difícil da sua vida: a morte da sua família e o cumprimento dos doze trabalhos a mando do rei Euristeu de Atenas. Nos sonhos sobre a perda da esposa e dos filhos há uma figura que se destaca: Cérbero, o cão de três cabeças, guardião do Hades. Um dos trabalhos de Hércules é capturá-lo, tarefa que continua por cumprir. Estes sonhos são interpretados por Anfiarau, afirmando que se trata de um sinal dos deuses para que ele termine esse trabalho e enfrente o seu passado.

A explicação da formação do grupo que se junta a Hércules acontece aos 48:30 minutos, quando a princesa Ergenia, filha de Cótis, fica a conhecer detalhes sobre a morte da família do herói. Seguem-se momentos de treino e a segunda batalha. É após esta cena, durante um banquete, que Hércules descobre que foi enganado de forma a elevar Cótis ao poder. O verdadeiro sentido da visão de Anfiarau aflora após o herói se recusar abandonar a Trácia e lutar para libertar o povo. O rei Euristeu surge novamente, como aliado do tirano Cótis, e a verdade sobre a morte da família de Hércules é desvendada, despertando-o para o seu verdadeiro eu – Hércules, o filho de Zeus. Tideu é morto enquanto salva o filho da princesa Ergenia, o legítimo sucessor ao trono da Trácia. A força de Hércules é confirmada quando derruba sobre o exército que os cerca a estátua colossal de Hera. O filme termina com a *voz off* de Anfiarau, resumindo o propósito do filme – será Hércules mesmo filho de Zeus? Mas será isso realmente importante?

Os créditos finais apresentam uma reprodução em 3D dos trabalhos de Hércules relatados no início do filme por Iolau, mas desta vez com a participação dos companheiros, desconstruindo a ideia de herói imortal, que se poderá ter criado ao longo do filme.

Nesta aventura contamos com um Hércules, interpretado por Dwayne “The Rock” Johnson, ligeiramente diferente do habitual. A ideia de que ele é filho de Zeus está presente através das histórias que Iolau conta, mas em nenhum momento se vê um Hércules divino, nem tão pouco algum tipo de intervenção por parte dos deuses. Trata-se de uma personagem perturbada com o passado, mas que acaba por aceitar o seu destino, culminando com o legendário grito *I am Hercules!*. Iolau, sobrinho de Hércules, interpretado por Recce Ritchie, destaca-se do grupo por ser o mais jovem e por não ser o típico guerreiro. Ele é essencialmente um contador de histórias e quem cria o mito que envolve a figura de Hércules, participando assim nas batalhas, focando-se no psicológico, inspirando medo nos inimigos. Autólico, interpretado por Rufus Sewell, é o estratega do grupo, o mais antigo companheiro de Hércules. Os heróis conheceram-se no exército e desde então permaneceram juntos. É uma personagem bastante sarcástica e cínica, definindo-se como um verdadeiro mercenário.

Quando Hércules e Autólico foram soldados, numa das suas missões a Tebas, encontraram Tideu, interpretado por Aksel Hennie, ainda era ele uma criança, numa zona de guerra, tornando-se numa personagem com bastantes marcas de selvajaria, mas também com alguns traços infantis. Outro aspeto importante da sua caracterização é o facto de ser mudo, o que compensa com a sua expressividade. Anfiarau, interpretado por Ian McShane, conhecido por ter visto a sua própria morte, destaca-se graças ao seu dom de antever o futuro.

Deixamos para o fim Atalanta, interpretada por Ingrid Bolsø Berdal. Numa entrevista dada a Stefan Pape, editor do site HeyUGuys⁵⁰, a atriz confessou que a sua maior dificuldade foi conseguir cumprir o treino físico necessário para representar a personagem, especialmente o manejo do arco, característica associada à figura da jovem desde a Antiguidade. Neste filme a heroína é uma princesa amazona. Depois de a sua família ter sido assassinada, conhece Hércules que a ajuda a vingar a morte dos seus familiares. É Atalanta que mantém o grupo unido – “she is the heart”, diz Brett Ratner⁵¹ –, e considera-se a protetora de Hércules, como demonstra a cena que decorre no bar, com a chegada da princesa Ergínia (10:10), e numa cena posterior, também dirigida à princesa, sobre a promessa que fez a Hércules de o impedir de voltar a matar inocentes (51:07). Quando o grupo é apresentado ao rei Cótis (16:51), este desdenha da presença de uma mulher empenhada na tarefa a que se propõem, à semelhança do que ocorre

⁵⁰ https://www.youtube.com/watch?v=u_zDSmRIC0.

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=fWOctQBIZfg>.

no mito da caça ao javali de Cálidon, onde a sua participação foi contestada. Rapidamente Atalanta mostra que merece o seu lugar (17:39). Relevante é o facto de ser também devota da deusa Ártemis (35:29).

Não é de estranhar que Atalanta seja representada como uma Amazona. De facto, mesmo na Antiguidade, os seus atributos e representações artísticas tornam-na semelhante a uma das guerreiras, como já referimos no primeiro capítulo. A sua caracterização física no filme aproxima-se dessas mesmas representações: o uso do arco, de uma veste curta (um conjunto de duas peças composto por uma saia acima dos joelhos e uma espécie de couraça), de botas e aljava presa às costas. Uma figura feminina, mas algo máscula.

Assume-se que para entender um filme sobre a Antiguidade ou sobre mitologia clássica é necessário ter alguns conhecimentos sobre estas matérias, mas segundo a crítica do *New York Times*⁵², com a qual concordamos, este não é o caso. A aproximação das aventuras de Hércules relatadas por Iolau (a Hidra de Lerna, o javali de Erimanto e o Leão de Nemeia) com os mitos transmitidos pelas fontes antigas (cf. Pseudo-Apolodoro 2.5.1, 2.5.2 e 2.5.4) ajuda a conquistar o olhar de um entendido na matéria, mas capta a atenção e a curiosidade de alguém que não conhece. Uma vez que estas aventuras em nada condicionam o desenrolar da história, é perfeitamente possível a mensagem chegar a toda a audiência.

A naturalidade das personagens só é apresentada na corte de Cótis, de forma sucinta – Autólico de Esparta, Tideu de Tebas, Atalanta da Cítia, Iolau de Atenas e Anfiarau de Argos – informação esta que difere da versão da banda-desenhada, à qual pertence a seguinte imagem, que é muito mais fiel aos testemunhos dos autores antigos⁵³:

⁵² [Http://www.nytimes.com/2014/07/26/movies/hercules-via-a-graphic-novel.html?_r=1](http://www.nytimes.com/2014/07/26/movies/hercules-via-a-graphic-novel.html?_r=1).

⁵³ A imagem mostra à esquerda Hércules, caracterizado de forma semelhante à personagem do filme, a apresentar os companheiros, que na versão da banda-desenhada são mais do que os do filme: o herói faz-se acompanhar por Iolau e Ménio (que não conseguimos identificar), Autólico, filho de Hermes, Anfiarau de Argos, o vidente, Tideu de Cálidon, o bruto, Menelau, o caçador da Etólia, e Atalanta, de pés-velozes, da Arcádia.



Uma última questão é se estas figuras mitológicas de facto se encontraram em algum mito. Já conhecemos o percurso de Atalanta: participou na expedição dos Argonautas, na caça ao javali de Cálidon, nos jogos fúnebres em honra de Pélias e na corrida contra Hipómenes e outros pretendentes. Segundo Diodoro Sículo (4.41.2) e Pseudo-Apolodoro (1.9.16), Atalanta, Hércules, Autólico, filho de Hermes e avô de Ulisses, responsável por ensinar a lutar o filho de Alcmena (Ps. Apollod. 2.4.9) e Anfiarau estiveram juntos na expedição à Cólquida, na famosa nau Argos. Anfiarau, de Argos, e Tideu, da Etólia, foram companheiros no cerco contra Tebas, acompanhados também por Partenopeu, filho de Atalanta (D.S. 4.65.7). Segundo o Pseudo-Apolodoro (1.8.2), Anfiarau também participou na caça ao javali de Cálidon. Por fim Iolau, sobrinho de Hércules, como já referimos, sempre acompanhou o tio nos seus trabalhos, incluindo a viagem dos Argonautas (Hyg. *Fab.* 14), e participou também na caça ao javali de Cálidon (Hyg. *Fab.* 173).

Em conclusão, podemos afirmar que a representação de Atalanta no cinema é tão variada quanto já acontecia na literatura e na arte antigas. Todas as versões do mito antigo de Atalanta recebem tratamento no cinema, à exceção do combate contra Peleu nos jogos fúnebres de Pélias, mas está subentendido nas habilidades de luta que a jovem demonstra, especialmente na série *Hercules: The Legendary Journeys* (1995-1999), bem como no filme *Hercules* (2014).

Além dos filmes a que demos destaque, o seu mito foi também tratado na animação, por exemplo na série *Mythic Warriors: Guardians of the Legend. Atalanta: the Wild Girl*⁵⁴, dirigido por Jim Craig e escrito por Peter Colley e Kathy Slevin, na qual a jovem é caracterizada como

⁵⁴ [Http://www.imdb.com/title/tt0655576/](http://www.imdb.com/title/tt0655576/).

caçadora, e no *anime Little Pollon*⁵⁵, que tem como público alvo as crianças, do criador Hideo Azuma, que retrata a caça ao javali e a corrida de Atalanta (ep. 31).

⁵⁵ <https://www.animecharactersdatabase.com/source.php?id=102951>.

CONCLUSÕES

Na menção mais antiga de que temos conhecimento do mito de Atalanta, presente no poema *Catálogo sobre as mulheres*, atribuído a Hesíodo, é já realçada uma qualidade física da jovem – a sua rapidez –, através do epíteto “Atalanta de pés velozes”, atribuído na *Ilíada* a Aquiles. Esta característica irá acompanhar a figura da heroína nos autores posteriores ao poeta da Beócia. Também a sua beleza surge em relevo, com a referência aos seus “finos tornozelos”, ainda que se trate de uma expressão comum na poesia épica (e.g. Hom. *Il.* 9.557). Esta composição também introduz a prova que irá tornar célebre a jovem, a corrida contra os pretendentes, uma peripécia criada, nesta versão, pelo pai de Atalanta, com vista a evitar o seu casamento.

É possivelmente Íbico de Régio, no século VI a.C., que apresenta pela primeira vez a participação de Atalanta nos jogos fúnebres em honra de Pélias. O passo em questão chegou-nos bastante fragmentado, pelo que não temos forma de saber o que figurava no poema, mas conseguimos distinguir a referência ao combate entre Peleu e Atalanta, que dá destaque à invencibilidade da jovem. Ainda na época arcaica, Teógnis menciona outro traço físico da heroína – a cor loura do seu cabelo – que reforça a ideia de uma beleza divina.

Do teatro ático chegou-nos uma nova visão do mito de Atalanta: a expressão amorosa, sentida por parte de Meleagro, no mito da caça ao javali de Cálidon. Atalanta é a primeira a acertar no javali e, graças ao afeto que o filho de Alteia desenvolveu por ela, recebeu como prémio a cabeça e a pele do temido animal. Algumas versões (cf. Soph. *OC.* 1319, Eur. *Ph.* 151, 1106) sustentam que do amor que viveram nasceu Partenopeu, um dos Sete que marcharam contra Tebas.

Na época romana são introduzidas algumas novidades na tradição literária sobre Atalanta. Uma tragédia de Pacúvio levou à cena o reencontro entre Atalanta e Partenopeu. Propércio e Ovídio, na *Arte de Amar*, tratam o confronto com Melânion (Milânion), outro famoso pretendente, de um modo diferente de outras versões mais antigas, pois o jovem parece ser retratado pelos poetas latinos como um escravo do amor. Também omitem o episódio da corrida, pelo que Atalanta não é obrigada a casar, mas é antes cativada pelos feitos de Melânion.

Mas são as *Metamorfoses* de Ovídio que conferem o contributo decisivo para a receção do mito de Atalanta na posterioridade, ao incluírem dois temas fundamentais – a caça ao javali de Cálidon e a corrida contra os pretendentes –, acrescentando um novo dado: é um oráculo que aconselha a jovem a rejeitar o casamento. É esta última versão que será mais difundida a partir do século XII.

Na iconografia clássica, especialmente na cerâmica ática, distinguimos duas linhas de caracterização da heroína: o aspeto de estrangeira, em particular nas representações da luta com Peleu, onde também lhe é atribuído um toque de sedução, e a faceta de caçadora, sendo por isso figurada à semelhança de Ártemis e das Amazonas. Todos estes atributos e traços físicos reforçam o afastamento de Atalanta do comportamento que é considerado normal para uma mulher grega. Notámos também que a corrida de Atalanta contra Hipómenes não foi muito tratada na pintura de vasos gregos, pelo menos a avaliar pelas peças que se conservam. Nos espelhos etruscos, os temas prediletos são o combate com Peleu e a caça ao javali de Cálidon, além dos momentos de relaxamento. Quanto à representação física de Atalanta, encontramos uma preferência pela nudez, o que condiz com a imagem ideal de um herói grego. Nos frescos romanos, a jovem é maioritariamente caracterizada como caçadora.

Este mito compreende também vários aspetos da cultura clássica, como a exposição de crianças, os rituais de iniciação de jovens, tanto femininos quanto masculinos, presentes na caça e na corrida, bem como a figuração de Atalanta como estrangeira, que se destaca, sobretudo, nas fontes iconográficas.

Embora não nos tenha sido possível estudar a fundo esta matéria, pensamos que podemos afirmar que este mito foi bastante tratado quer a nível literário quer artístico. A curiosidade levou-nos a incluir neste trabalho algumas peças da coleção de gemas neoclássicas do príncipe Stanislas Poniatowski, nas quais surgem representações da exposição de Atalanta, do confronto com os Centauros e da metamorfose da jovem e de Hipómenes em leões – episódios, em geral, pouco tratados noutros suportes artísticos. Na pintura, desde meados do século XV, nota-se uma preferência pelo tema da corrida, ao contrário do que acontece na arte antiga, embora a caça ao javali de Cálidon tenha despertado igualmente o interesse de muitos artistas. No que respeita ao cinema, apesar de não termos desenvolvido a análise, foi possível verificar que a representação da figura de Atalanta é tão variada quanto as suas figurações na iconografia clássica, sendo umas vezes mais feminina, outras mais máscula, mas sendo o arco é um elemento omnipresente.

Na contemporaneidade, o mito de Atalanta tem servido de inspiração para diversas causas sociais, como é o caso da Fundação Free to Be... You and Me, criada em 1973, por Marlo

Thomas e Letty Cottin Pogrebin, com o objetivo de desenvolver produtos educativos para contestar estereótipos, lutar contra a discriminação e revigorar o direito ao individualismo e à liberdade⁵⁶. O mito inspirou ainda um episódio de animação, produzido por esta fundação, chamado *Princess Atalantis*, no qual Atalanta é representada como sendo uma jovem muito inteligente que sonha em viajar e conhecer o mundo. O seu pai, por sua vez, quer casá-la, mesmo contra a sua vontade, por isso organiza uma corrida e ao vencedor oferecia o casamento com a filha. Um jovem chamado John (em representação de Hipómenes) ouve falar da corrida e decide participar. Todas as noites Atalanta e John saíam para treinar. Quando finalmente se realiza a competição, o resultado é um empate. Os jovens ficam amigos e decidem viajar primeiro e conhecer o mundo, separados. O objetivo da história é alertar para a liberdade de escolha e despertar a consciência para o respeito entre homens e mulheres.

De Espanha destacamos duas associações de intervenção feminista. Segundo as palavras de membros da associação *Atalanta. Asociación pro igualdad*⁵⁷: “Atalanta es de gran importancia, pues simboliza a la mujer contestataria que se rebeló contra todos los esquemas patriarcales de su época. Atalanta logró así obtener el respeto de sus contemporáneos y de la posteridad.” Uma outra associação, *Asociación Atalanta*, com a qual tivemos o privilégio de falar, foi criada no bairro de Arcosur, tem como objetivo promover a igualdade entre homens e mulheres, apoiar causas relacionadas com a mulher, assim como dinamizar o tecido social do bairro e da cidade de Saragoça. O nome da associação foi inspirado numa peça de teatro sobre Atalanta a que os membros assistiram, tendo então considerado que a jovem foi a primeira mulher a ser discriminada na história.

No que respeita à realização de trabalhos futuros, esperamos que as fontes do mito aqui analisado sirvam como base para a criação de um texto literário infantil, de género teatral, que possa ser utilizado pelo Projeto Pi-Pequena Infância⁵⁸. Este projeto foi dinamizado, pela primeira vez, pela Associação Cultural Thíasos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e foi mais tarde recuperado no âmbito das atividades do grupo de estudantes de Estudos Clássicos que formaram a Origem da Comédia, associação que faz parte da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos. O Projeto Pi propõe-se divulgar o teatro no universo infantil e difundir os mitos clássicos, por acreditar que eles conservam o poder pedagógico de outrora, garantindo assim o acesso ao conhecimento de um substrato cultural que fascina a humanidade

⁵⁶ [Http://www.freetobefoundation.com/foundation.htm](http://www.freetobefoundation.com/foundation.htm). [Todos os sites foram acedidos a 1/12/2016].

⁵⁷ [Http://proigualdadatalantana.blogspot.pt/](http://proigualdadatalantana.blogspot.pt/).

⁵⁸ [Https://www.facebook.com/Projecto-Pi-Pequena-Inf%C3%A2ncia-464939490243570/](https://www.facebook.com/Projecto-Pi-Pequena-Inf%C3%A2ncia-464939490243570/).

há vários séculos. Os espaços onde a associação opera são as IPSS (Instituições Particulares de Solidariedade Social), os CAT (Centros de Acolhimento Temporário), o Hospital Pediátrico e a Casa Acreditar, que recebe crianças em tratamento oncológico e suas famílias.

Julgamos, por isso, que a singularidade de Atalanta e a diversidade do seu mito fornecem numerosas pistas de trabalho, que poderão ser exploradas de uma forma lúdica e educativa.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

Apolodoro

Frazer, J. G. (1995), *Apollodorus. The Library*. Vol. I. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Apolónio de Rodes

Brunckii, R. (1813), *Apollonii Rhodii. Argonautica*. Tomus II. Berlim: Lipsiae.

Fraenkel, H. (1970), *Apollonii Rhodii. Argonautica*. Book 1. Oxford: Clarendon Press.

Calímaco

Pfeiffer, R. (1965), *Callimachus. Hymni et Epigrammata*. Vol. II. Oxford: University Press.
[Pf.]

Cláudio Eliano

Wilson, N. G. (1997), *Aelian. Historical Miscellany*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Diodoro Sículo

Oldfather, C. H. (1979), *Diodorus of Sicily in Twelve Volumes*. Book II. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Estácio

Mozley, J. H. (1967), *Stattius I*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Eurípidés

Alves, M. S. (1975), *Eurípidés. As Fenícias*. Introdução, tradução e notas. Coimbra: CECH.

Collard, C. & Cropp, M. (2008), *Euripides. Fragments. Aegeus – Meleager*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kovacs, D. (2002), *Euripides. Helen. Phoenician Women. Orestes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Nauck, A. (1964), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et Adespota apud scriptores veteres reperta*. Hildesheim: Olms.

Page, D. L. (1941), *Select Papyri. Poetry*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 154-159.

Rodrigues, N. S. (2014), *Eurípides. Ifigénia entre os Tauros*. Tradução do grego, introdução e comentário. Coimbra-São Paulo: IUC/Annablume.

Schwartz, E. (1887), *Scholia in Euripidem*. Vol. I. Berlin: Typis et impensis Georgii Reimer.

Hesíodo

Merkelbach, R., West, M. L. (1967), *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: University Press. [M-W]

Most, G. W. (2007), *Hesiod. The Shield. Catalogue of Women. Other fragments*. Vol. II. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. [Most]

Pérez Jiménez, A. y Martínez Díez, A. (1983), *Hesíodo. Obras y Fragmentos. Teogonía. Trabajos y Días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Madrid: Gredos.

Higino

Del Hoyo, J. y García Ruiz, J. M. (2009), *Higino. Fábulas*. Madrid: Gredos.

Rose, H. I. (1933), *Hygini Fabulae*. Leyden: Sythoff.

Líricos e elegíacos

Campbell, D. A. (1991), *Greek Lyric III: Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Davies, M. (1991), *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta I*. Oxford: Clarendon Press.

Gerber, D. E. (1999), *Greek Elegiac Poetry*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Lourenço, F. (2006), *Poesia Grega. De Alcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia.

West, M. L. (1989), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*. Vol. I. Oxford: University Press. [W]

M. Manílio

Goold, G. P. (1977), *Manilius. Astronomica*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

M. Pacúvio

Warmington, E. H. (2001), *Remains of Old Latin. Livius Andronicus. Naevius. Pacuvius. Accius*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Mauro Sérvio Honorato

Thilo, G. (1878-1884), *Servii Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*. Vols. 1-2. Leipzig: Teubner.

Opiano

Mair, A. W. (1963), *Oppian. Colluthus. Tryphiodorus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Ovídio

Alberto, P. F. (2007), *Ovídio. Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.

André, C. A. (2006), *Ovídio. Amores*. Lisboa: Cotovia.

André, C. A. (2011), *Ovídio. Arte de Amar*. Lisboa: Cotovia.

Hill, D. E. (1999). *Ovid. Metamorphoses IX – XII*. Warminster: Aris & Phillips.

Prévost, M. (2005), *Ovide. Héroides*. Paris: Les Belles Lettres.

Pausânias

Jones, W. H. S. (1979), *Pausanias. Description of Greece*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Rocha Pereira, M. H. (1989-1990), *Pausaniae Graeciae Descriptio*. 3 vols. Leipzig: Teubner.

Propércio

Goold, G. P. (1990), *Propertius. The Elegies*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Nascimento, A. A., Pimentel, M. C., Alberto, P. F., Segurado e Campos, J. A. (2002), *Propércio. Elegias*. Assis-Lisboa: Academia Properziana del Subasio/Centro de Estudos Clássicos.

Sófocles

Fialho, M. C. (1996), *Sófocles. Édipo em Colono*. Coimbra: Minerva.

Storr, F. (1951-1956), *Sophocles. Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone*. Vol. I. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Teócrito

Page, D. L. (1975), *Theocritus. Epigrammata Graeca*. Oxford: Clarendon.

Wendel, C. (1914), *Scholia in Theocritum Vetera*. Lipsiae in Aedibus B. G. Teubneri.

ESTUDOS

Anderson, J. K. (1985), *Hunting in the Ancient World*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

- Arrigoni, G. (1977), “Atalanta e il cinghiale bianco”, *Scripta Philologica* 1: 9-47.
- Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, *Classical Antiquity* 15.1: 48-76.
- Barringer, J. M. (2001), *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Boardman, J. (1974), *Athenian Black Figure Vases*. London: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1975), *Athenian Red Figures Vases. The Archaic Period*. London: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1989), *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. London: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (2016), *Greek Art*. London: Thames and Hudson.
- Boardman, J. & Arrigoni, G. (1984), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. II. Zürich-München: Artemis Verlag, s.v. Atalante.
- Bowra, C. M. (1969), *Early Greek Elegists*. New York: Cooper Square Publishers.
- Brandão, J. (1993), *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes.
- Castro, S. F. (2013), *Gemas e camafeus da época moderna do Museu Nacional Soares dos Reis*. Diss. Mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Citroni, M., Consolino, F. E., Labate, M. e Narducci, E. (1997), *Literatura de Roma Antiga*. Trad. M. Miranda e I. Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Clark, A. J., Elston, M. and Hart, M. L. (2002), *Understanding Greek Vases. A Guide to terms, styles, and techniques*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Cleland, L., Davies, G. and Llewellyn-Jones, L. (2007), *Greek and Roman Dress. From A to Z*. London-New York: Routledge.
- Cole, S. G. (1998), “Domesticating Artemis”, in Blundell and Williamson 1998: 27-43.
- Conde, M. M. (2015), “Las edades de la vida: infancia y vejez a través de la iconografía griega”, in A. Iriarte e L. N. Ferreira (coords.), *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga*. Coimbra-São Paulo: IUC/Annablume, 31-60.
- Cook, R. M. (1997), *Greek Painted Pottery*. London and New York: Routledge.
- Dewes, E. (2010), “Atalanta”, in M. Moog-Grünwald (ed.), *Brill's New Pauly. The Reception of Myth and Mythology*. Leiden-Boston: Brill, 151-158.
- Dickinson, G. L. (1909), *The Greek View of Life*. New York: Forgotten Books.
- Dillon, M. (2002), *Girls and Women in Classical Greek Religion*. London-New York: Routledge.

- Dowden, K. (1989), *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*. London: Routledge.
- Faraone, C. A. (1990), "Aphrodite's ΚΕΣΤΟΣ and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual", *Phoenix* 44.3: 219-243.
- Ferreira, L. N. (2010), "A criança na Grécia antiga: concepções, normas e representações", in A. C. Fonseca (ed.), *Crianças e Adolescentes. Uma abordagem multidisciplinar*. Coimbra: Almedina, 137-172.
- Ferreira, L. N. (2014), "Tornar-se adulto na Antiguidade Clássica. Tornar-se adulto na Grécia antiga: normas, práticas e representações", in A. C. Fonseca (ed.), *Jovens adultos*. Coimbra: Almedina, 87-108, 126-130.
- Fitch, E. (1944), "Meleager or Melanion?", *The Classical Weekly* 37.24: 243.
- Fontenrose, J. (1981), "Other Greek Tales of Hunter and Huntress", in *Orion. The Myth of the Hunter and the Huntress*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 175-180.
- Fox, R. L. (2008), "Preface", in I. Berti and M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 5-10.
- Franco Durán, M. J. (2016), *El Mito de Atalanta e Hipómenes. Fuentes Grecolatinas y su Pervivencia en la Literatura Española*. Madrid: CSIC.
- French, V. (1988), "Birth Control, Childbirth, and Early Childhood", in M. Grant and R. Kitzinger (eds.), *Civilization of the Ancient Mediterranean Greek and Rome*. Vol. III. New York: Seribner's, 1356-1357.
- Garland, R. (1990), *The Greek Way of Life*. London: Duckworth.
- Gentili, B. (1996), *Poesía y público en la Grecia Antigua*. Trad. X. Riu. Barcelona: Quaderns Crema.
- Gerber, D. E. (1997), *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden-New York-Köln: Brill.
- Goetz, O. (1941), "Meleager and Atalanta", *Bulletin of the Art Institute of Chicago* 35.7: 112-113.
- Graves, R. (2005), *Os mitos gregos*. Trad. F. Branco. Lisboa: Dom Quixote.
- Grimal, P. (1992), *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. V. Jabouille. Algés: Difel.
- Groo, K. (2015), "L'Atalante", in S. Barrow, S. Haenni, J. White (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Films*. London-New York: Routledge, 49-52.
- Guardia, M. (1990), "Atalanta y Meleagros: un nuevo mosaico romano-oriental", *D'Art. Revista del Departamento de Historia del Arte* 16: 9-18.

- Harder, R. E., Ley, A. (2003), in H. Cancik and H. Schneider (eds.), *Brill's New Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World*. Vol. 2. Leiden-Boston: Brill, s. v. Atalante.
- Howell, R. A. & Howell, M. L. (1989), "The Atalanta Legend in Art and Literature", *Journal of Sport History* 16.2: 127-139.
- Hunter, R. (2005), *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*. Cambridge: University Press.
- Iriarte, A. (2015), "Semblanzas de semi-ciudadanías griegas. Sobre críos, ancianos y fémimas", in A. Iriarte e L. N. Ferreira (coords.), *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga*. Coimbra-São Paulo: IUC/Annablume, 9-30.
- Irving, P. M. C. F. (1990), *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford: Clarendon Press.
- Just, R. (1991), *Women in Athenian Law and Life*. Oxford: Routledge.
- Kirk, G. S. (1979), *Myth. It's Meaning and Function in Ancient and Others Cultures*. Berkeley-Los Angeles: California University Press.
- Lapeña Marchena, O. (2015), "La contaminación de géneros en el cine sobre el mundo antiguo", in *Trocadero* 27: 151-172.
- Lefkowitz, M. R. (1986), *Women in Greek Myth*. London: Duckworth.
- Lewis, S. (2011), "Women and Myth", in K. Dowden and N. Livingstone (eds.), *A Companion to Greek Mythology*. Chichester-Malden: Wiley-Blackwell, 443-458
- Lleó Cañal, V. (2005), "Atalanta e Hipomenes de Guido Reni", *Atrio: Revista de historia del arte* 10/11: 141-146.
- Martínez Hernández, M. (2012), "La literatura griega antigua en el cine", in G. Santana Henríquez (ed.), *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Clásicas, 11-65.
- Menzione, A. (1964), *Ovidio: Le Metamorfosi – Sintesi critica e contributo per una rivalutazione*. Torino: Scuola Grafica Salesiana.
- Moore, M. B. (1985), "Giants at the Getty" in J. Frel and S. K. Morgan (ed.), *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum*, vol. 2. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 21-40.
- Morgan, L. (1995), "Underhand Tactics: Milanion, Acontius and Gallus 'P. Qasr Ibrim'", *Latomus* 54.1: 79-85.
- Nisbet, G. (2010), *Ancient Greece in Film and Popular Culture*. Bristol: Phoenix Press.
- Page, D. (1937), "A New Fragment of a Greek Tragedy", *The Classical Quarterly* 31.3/4: 178-181.
- Quattrone, S. (1993), "Iconografia e iconologia del mito di Atalanta dall'antichità classica all'età barocca", *Arte Lombarda: Revista di Storia dell'Arte* 2-4: 148-152.

- Rambach, H. J. (2014), "The Gem Collection of Prince Poniatowski", *American Numismatic Society Magazine* 13-2: 34-49.
- Reid, J. D. (1993), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. Vol. I. Oxford: University Press, s.v. Atalanta.
- Richter, G. (1999), *A Handbook of Greek Art. A Survey of the Visual Arts of Ancient Greece*. London: Phaidon.
- Rocha Pereira, M. H. (2009), *Vasos Gregos. Mensagem de arte e cultura*. Évora: CHAIA.
- Rocha Pereira, M. H. (2012), *Estudo de História da Cultura Clássica. Vol. I: Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Roller, L. E. (1981), "Funeral Games in Greek Art", *American Journal of Archaeology*. 85.2: 107-119.
- Rubin, N. & Sale, W. (1983), "Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth", *Arethusa* 16.1/2: 137-171.
- Ruiz de Elvira, A. (2001), "Valoración ideológica y estética de las "Metamorfosis" de Ovidio", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº extraordinário: 119-126.
- Salinger, M. (1944), "Rubens's Atalanta and Meleager", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, N. S. 3.1: 8-13.
- Scanlon, T. F. (2002), "Atalanta and Athletic Myths of Gender", in *Eros and Greek Athletics*. Oxford: University Press, 175-198.
- Schefold, K. (1992), *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*. Cambridge: University Press.
- Schuchhardt, W. (1970), *Grécia*. Trad. M. S. Lobo. Lisboa: Verbo.
- Smith, R. S. & Trzaskoma, S. M. (2007), *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae. Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis: Hackett.
- Sourvinou-Inwood, C. (1988), *Studies in Girls' Transitions. Aspects of the Arkteia and age representation in Attic Iconography*. Athens: Kardamitsa.
- Sousa, L. N. (2015), "Política, homoerotismo e poesia de Teógnis de Mégara nos Sympósia Atenienses do Período Clássico", in *e-hum. Dossiê O Mundo Antigo: Literatura e Historiografia* 8.1: 56-63
- Teucher, L. H. (1796), *Heracliti et Anonymi. De Incredibilibus libellus*. Lemgoviae: Meyer [http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10236084-7 acesso 18/10/2016].
- Úbeda de los Cobos, A. (2008), in *100 Obras Maestras del Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 102.

- Vidal-Naquet, P. (1986), *The Black Hunter. Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*. Transl. A. Szegedy-Maszak. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- Wagner, C. (2008), "A Picture-Book of Antiquity: The Neoclassical Gem Collection of Prince Poniatowski", in M. J. Castillo Pascual (coord.), *Congreso Internacional "Imagines", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuals*. Logroño: Universidad de la Rioja, 565-572.
- Young, R. S. (1935), "A Black-Figured Deinos", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 4.3: 431-441.

SÍTIOS NA INTERNET

PINTURA

<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/atalanta-y-los-limites-del-genero/7aafddddd-d638-4511-af29-c5575b11a7e1?searchMeta=atalanta>

Bartolozzi, Francesco

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bartolozzi-francesco/225a3885-f5db-4057-b838-9af570d66f30>

Gowy, Jacob Peter

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gowy-jacob-peeter/73af3d34-ac62-4ffd-898e-a4eb29224287>

Jordaens, Jacob

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/jordaens-jacob/fa4c6181-4ccd-471c-af5f-2fd081e8cfbd>

<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/meleagro-y-atalanta/89922ac5-48e1-43b8-aa83-3592e8f204e1?searchMeta=atalanta>

Poussin, Nicolas

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/poussin-nicolas/716f38b4-f764-4313-8483-fe504e1b4f3f>

Reni, Guido

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/reni-guido/93a87b57-8561-4569-9879-1a6c7436937e>

<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/hipomenes-y-atalanta/d892cf61-2ad9-4787-aec3-de5d560c1f8a?searchMeta=atalanta>

Rubens, Peter Paul

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/rubens-pedro-pablo/0e58fabf-fce4-426d-8ff3-945c15f4030b>

<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/obras-comentadas-atalanta-y-meleagro-cazando-el/9f0d2a0f-7eb6-4253-b72c-9be6e33a8e44?searchMeta=atalanta>

FILMES E SÉRIES

***L'Atalante* (1934)**

http://www.imdb.com/title/tt0024844/?ref_=nv_sr_1

***Little Pollon* (1982)**

<https://www.animecharactersdatabase.com/source.php?id=102951>

***Hercules. The Legendary Journeys* (1995-1999)**

http://www.imdb.com/title/tt0111999/?ref_=nv_sr_1

***Mythic Warriors: Guardians of the Legend* (1999)**

http://www.imdb.com/title/tt0229149/?ref_=nv_sr_1

***Jason and the Argonauts* (2000)**

http://www.imdb.com/title/tt0217579/?ref_=fn_al_tt_2

***Hercules* (2014)**

http://www.imdb.com/title/tt1267297/?ref_=nv_sr_2

**ANEXO I – TABELA DE PINTURAS SOBRE MITO DE
ATALANTA**

Tabela de pinturas sobre o mito de Atalanta (baseada principalmente em Reid 1993)				
Artista	Título	Datação	Localização	Nº inv.
Bernardino Orsi	<i>Atalante, im Wettlauf von Hippomenes besiegt</i>	1450-1532	Berlim, Staatliche Museen	113A
	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=865098&viewType=detailView			
Siennese School	<i>The Race of Atalanta and Hippomenes</i>	c. 1470	Desconhecida	-
Francesco del Cossa	<i>Atalantas's Race</i>	c. 1477	Berlim, Staatliche Museen	113a
Ercole de' Roberti	<i>Atalanta, Beaten in the Race with Hippomenes</i>	c. 1496	Berlim-Dahlem, Gemäldegalerie	113A
Giulio Romano	<i>Atalanta and Hippomenes</i>	1527-1528	Mântua, Sala dei Venti, Palazzo del Tè	10
	http://www.palazzote.it/index.php/it/palazzo-te/sale-monumentali/camera-dei-venti			
Niccolò Giolfino	<i>Atalanta's Race</i>	1555	Cambridge, The Fitzwilliam Museum	210
	http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/401			
Andrea Schiavone	<i>Atalanta's Race</i>	c. 1563	Surrey, Cook Collection, Richmond	170
Sebastiano Marsili	<i>Atlanta e Ippomene</i>	1570-1573	Florença, Studio di Francesco I, Palazzo Vecchio	7
	http://museicivicifiorentini.comune.fi.it/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo_francesco_i.htm			
Discípulo de Tiziano Vecellio	<i>Mythological Scene (Atalanta and Hippomenes? With story of Adonis? In background)</i>	c. 1576	Londres, The National Gallery	NG1123
	https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-titian-mythological-scene			
Hans Bol	<i>Meleager übergibt Atalante den Kopf des Ebers</i>	1580	Staatliche Kunstsammlungen Dresden	Gal. Nr. 829
	http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=218576			
Luca Cambiaso	<i>Atalanta</i>	1585	Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco	
Benedetto Caliari	<i>Atalanta's Race</i>	1598	Veneza, Formerly Cà Mocenigo	-
Hendrik Goltzius (Drawing)	<i>Atalanta</i>	1595-1600	Munique, Staatliche Graphische Sammlung	21085
Hermann Weyer	<i>Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes (recto)</i>	1616-1617	Staatliche Kunstsammlungen Dresden	C 1963-1932
	http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=888570			

Peter Paul Rubens	<i>Atalanta and Meleager</i>	c. 1616	N. Y., The Metropolitan Museum of Art	44.22
http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437523				
Guido Reni	<i>Atalanta and Hippomenes</i> (duas versões)	1618-1619	Madrid, Museo Nacional del Prado Nápoles, Museo di Capodimonte	P03090
https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hipomenes-y-atalanta/b136eb8b-c3f1-4787-935b-0003ed114220?searchMeta=atalanta				
Abraham Janssens	<i>Méléagre et Atalante</i>	1625	Le Havre, Musée d'Art Moderne André Malraux	-
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MuMA_-_Janssens_-_M%C3%A9l%C3%A9agre_et_Atalante.jpg				
Ateliê de Abraham Janssens	<i>Méléagre et Atalante</i>	Séc. XVII ?	Besançon, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie	866.6.2
http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_5=REPR&VALUE_5=ATALANTE&NUMBER=15&GRP=0&REQ=%28%28ATALANTE%29%20%3aREPR%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=200&DOM=All				
Bartholomeus Breenbergh	<i>Landscape with Atalanta and Hippomenes</i>	1630	Staatlich Kunstsammlungen, Kassel	207
Anton Van Dyck	<i>Méléagre présentant à Atalante la hure du sanglier de Calydon</i>	1ª met. do séc. XVII	Cherbourg-Octeville, Musée Thomas Henry	835.48
Giovanni Benedetto Castiglione	http://jocondelab.iri-research.org/jocondelab/notice/480544/			
Abraham Govaerts	<i>Paysage à la chasse de Méléagre et Atalante</i>	1ª met. do séc. XVII	Caen, Musée de Beaux-Art	
Frans II Francken				
Jacob Jordaens	<i>Atalanta and Hippomenes</i>	c. 1630	Indiana University Art Museum	-
http://www.iub.edu/~iuam/online_modules/green/jordaens.html				
Willem Van Herp	<i>Atalanta and Hippomenes</i>	1632	Warsaw, National Museum	M.Ob.2480
http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=11316				
Jan Van Den Hoecke	<i>Meleager presents the head of the Calydonian Boar to Atalanta</i>	1630-1651	Orléans, Musée des Beaux-arts	08-515831
http://www.photo.rmn.fr/archive/08-515831-2C6NU0ISQMU6.html				
Nicolas Poussin	<i>La caza de Meleagro</i>	1634-1639	Madrid, Museo Nacional del Prado	P02320

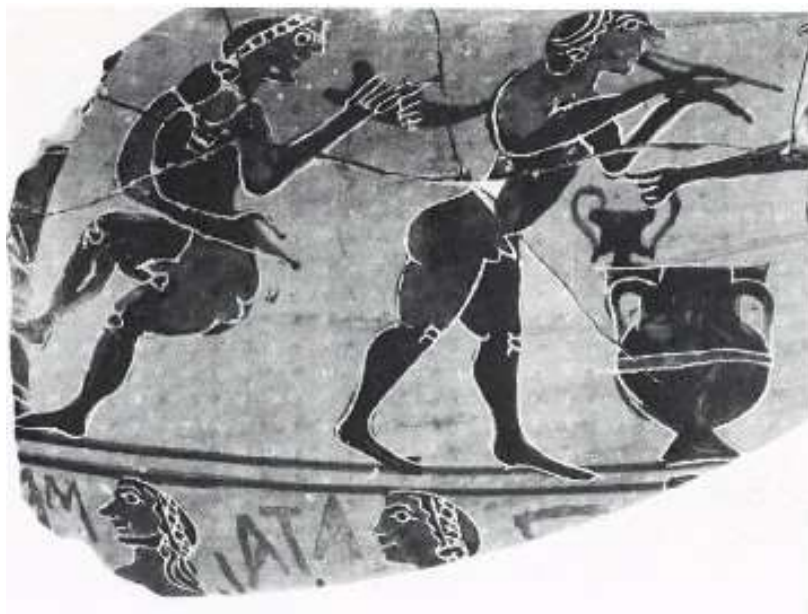
	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-caza-de-meleagro/732319ea-1af0-4350-8573-9583d6aa86fc?searchid=a13515f2-31c8-46de-696a-0068133ac4bd			
Jan Tengnagel	<i>The Race between Atalanta and Hippomenes</i>	1635	Amesterdão, Historisch Museum	SA 27278
	http://am.adlibhosting.com/amonline/advanced/Details/collect/38955			
Atribuído a Peter Paul Rubens	<i>Atalanta and Meleager</i> <i>Meleagro oferecendo a Atalante a cabeça do javali</i>	1635-1637	Liverpool, Studio of Peter Paul Rubens Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda	WAG1181 3980
	http://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/displayPicture.aspx?id=6			
	http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=991068			
Peter Paul Rubens	<i>Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidón</i>	1635-1640	Madrid, Museo Nacional del Prado	P01662
	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/atalanta-y-meleagro-cazando-el-jabali-de-calidon/d177683f-1c3a-4bbc-a155-241638051f4e?searchMeta=atalanta			
Jacob Peter Gowy	<i>Atalanta and Hippomenes</i>	1636-1638	Madrid, Museo Nacional del Prado	P01538
	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hipomenes-y-atalanta/bb5e26a5-109e-462c-90cc-a920556d0e75?searchMeta=atalanta			
Jacob Jordaens	<i>Meleagro y Atalanta</i>	1640-1650	Madrid, Museo Nacional del Prado	P01546
	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/meleagro-y-atalanta/586c368b-922a-4ebb-b7dd-ed4b63cb4c7?searchMeta=atalanta			
Simone Cantarini	<i>Atalanta and Hippomenes</i>	1648	Ferrara, Dell' Acqua Collection	
Johann Heinrich Schönfeld	<i>Atalanta and Hippomenes</i>	1650	Sibiu, Roménia, Brukenthal National Museum	
Charles Le Brun	<i>La chasse de Méléagre et d'Atalante</i>	c. 1658	Paris, Musée du Louvre	2899
	http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8792&langue=en			
Frans Wouters	<i>Figures in a Landscape (Atalanta and Hippomenes? Hero and Leander?)</i>	1659	Sarasota, EUA, The Ringling Museum	SN238
Francesco Albani	<i>Hippomenes and Atalanta</i>	1660	Earl of Bradford Collection	
Nicolas Colombel	<i>The Race of Atalanta and Hippomenes</i>	c. 1680	Viena, Áustria, Liechtenstein Museum	GE2450
	http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=106515443&oid=W-252008144621967			

Gaspar Netscher	<i>Méléagre présentant a Atalante la Hure du Sanglier de Calydon</i>	c. 1684	Paris, Musée du Louvre	1272
	http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_5=REPR&VALUE_5=ATALANTE&NUMBER=18&GRP=0&REQ=%28%28ATALANTE%29%20%3aREPR%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=200&DOM=All			
Ciro Ferri	<i>Hippomenes and Atalanta</i>	1689-1700	Londres, British Museum	1951,0407.51
	http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3244314&partId=1&searchText=Ciro+Ferri&page=1			
Giovanni Crosato	<i>Presenting the head of the Calydonian Boar to Atalanta</i>	1697-1756	Private collection	
Louis Boulogne II (Fils)	<i>Le Mariage d'Hippomène et d'Atalante</i>	1720s	Leningrado, The State Hermitage Museum	1210
Ciro Ferri	<i>The Hunt of the Calydonian Boar</i>	1723	Londres, British Museum	1874,0808.1992
	http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3162534&partId=1&searchText=Ciro+Ferri&page=1			
François Boucher	<i>La mort de Méléagre</i>	c. 1727	Clermont-Ferrand, Musée d'Art Roger-Quilliot	2491
	http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_5=REPR&VALUE_5=ATALANTE&NUMBER=4&GRP=0&REQ=%28%28ATALANTE%29%20%3aREPR%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=200&DOM=All			
Pompeo Girolamo Batoni	<i>Atalanta piange Meleagro morente</i>	1743	Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica – Palazzo Barberini	
	http://azure.theartstack.com/artist/pompeo-batoni/atalanta-piange-meleagro			
Noël Hallé	<i>La course d'Hippomène et d'Atalante</i>	c. 1762	Paris, Musée du Louvre	5270
	http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15122			
Francesco Bartolozzi	<i>Atalanta and Hippomanes</i>	1763	Londres, British Museum	1866,1114.695
	http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3132594&partId=1&people=96413&peoA=96413-1-7&page=1 http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=&apply=&tipo_scheda=F&id=115625&titolo=Anonimo+%2C+Luti+Benedetto+-+sec.+XVII%2F+XVIII+-+Atalanta+e+Ippomene+-+insieme			
Richard Wilson	<i>Meleager and Atalanta (hunt)</i>	1770	Londres, Tate Britain	T03366
	http://www.tate.org.uk/art/artworks/wilson-meleager-and-atalanta-t03366			
Élisabeth Vigée-Lebrun	<i>Julie Le Brun en Atalante</i>	1799	Sotheby's, Londres	-
	http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/old-master-paintings-evening-107031/lot.69.html			

Jacques Raymond Brascassat	<i>La chasse de Méléagre ou la mort du sanglier de Calydon</i>	c. 1825	Bordeaux, Musée des Beaux-arts	Bx E 70; Bx M 7025
http://jocondelab.iri-research.org/jocondelab/notice/71510/				
Edward Burne-Jones	Ilustração do poema <i>Atalanta's Race</i> , de William Morris	1864	Desconhecida	-
Pascal Dagnan-Bouveret	<i>Atalante Victorieuse</i>	1874	Melun, Musée Municipal	-
http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0912/m037986_0006984_p.jpg				
Sir Edward John Poynter	<i>Atalanta's Race</i>	1876	Desconhecida	-
http://www.artchive.com/web_gallery/S/Sir-Edward-John-Poynter/Atalantas-Race,-engraved-by-Jean-F.-Joubert-1810-84-pub.-by-The-Fine-Art-Society,-1881.html				
Richard Dadd	<i>Atalanta's Race</i>	c. 1877	Desconhecida	-
http://warburg-archive.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=39589				
John William Godward	<i>Atalanta</i>	1892	Desconhecida	-
http://www.artnet.com/artists/john-william-godward/atalanta-d_2ZFAQY4N2HztDib8uqQ2				
Arthur P. Brook (a partir de Frederic Leighton)	<i>Atalanta</i>	c. 1893	Desconhecida	-
https://www.the-saleroom.com/zh-cn/auction-catalogues/golding-young-and-mawer/catalogue-id-ibgo10095/lot-4b527a96-d7ac-44b2-a949-a43701137139				
John William Godward	<i>The Head of a Girl, Atalanta</i>	1902	Desconhecida	-
http://www.artnet.com/artists/john-william-godward/head-of-a-girl-atalanta-5o1_sHjsfuD7ALGADDSRXA2				
John William Godward	<i>Atalanta</i>	1908	Venda (lote 103, 23/10/2008) Sotheby's, Londres	-
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/19th-century-european-art-including-the-orientalist-sale-n08481/lot.103.html				
David Spear	<i>The Race for Atalanta</i>	2003	-	-
http://www.alleywayarts.com/gallery/index.php?g=8&p=44				
Beatriz Martin Vidal	<i>Atalanta (I e II)</i>	2008	-	-
https://beatriz.carbonmade.com/projects/30299				

ANEXO II – ICONOGRAFIA

CERÂMICA



Catálogo	C1
Coleção	Atenas, Museu da Ágora
Nº de inventário	P334
Centro de produção	Ática
Proveniência	Atenas, Ágora
Artista, grupo, oficina	Grupo de Dresden Lekanis
Datação	c. 580 a.C.
Matéria	<i>Dinos</i> (fragmento)
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/F303B53C-5BA8-4477-9C5F-74D991B1B366 [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 14a-b -Revermann, M., ed. (2014), <i>The Cambridge Companion to Greek Comedy</i> . Cambridge, 97, fig. 5.1 -LIMC Atalante 1
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

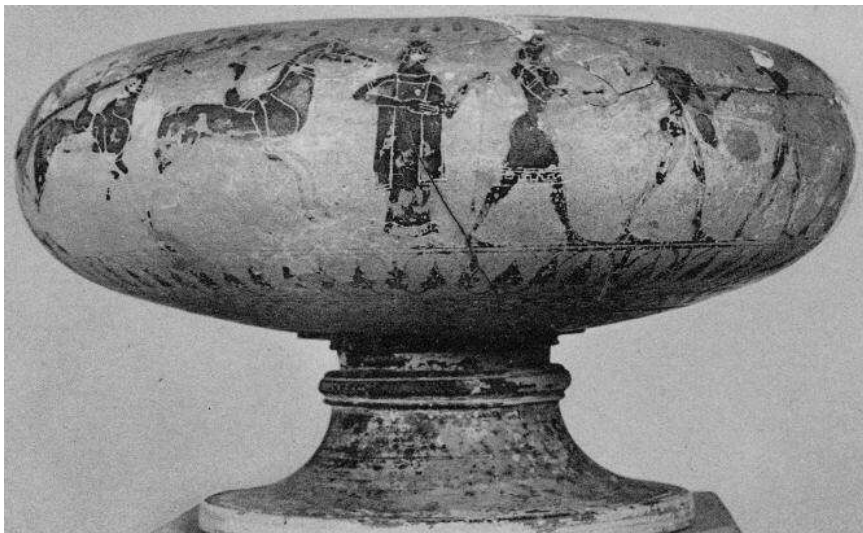
Fragmento de um *dinos*. Na parte inferior, duas figuras encontram-se voltadas para a esquerda, acompanhadas pelas inscrições: ME[ΛΕΑΓΡΟΣ] ou ME[ΛΑΝΙΟΝ] e ΑΤΑΑ[ΑΝΤΕ].



Catálogo	C2
Coleção	Florença, Museo Archeologico Nazionale
Nº de inventário	4209
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Chiusi
Artista, grupo, oficina	Pintor Clítias e oleiro Ergotimo
Datação	c. 570 a.C.
Matéria	<i>Kratêr</i> de volutas
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/35ACBA5B-7FF1-4572-BA34-6AC260F62A33 [acesso 17/09/2016] -Anderson, J. (1985), <i>Hunting in the Ancient World</i> . Berkeley, 3, fig. 1 -Boardman, J. (1974), <i>Athenian Black Figure Vases</i> . London, fig. 46.1-8 -Boardman, J. (2001), <i>The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures</i> . London, 52-53, 182, figs. 62-64, 202 -LIMC Atalante 2
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

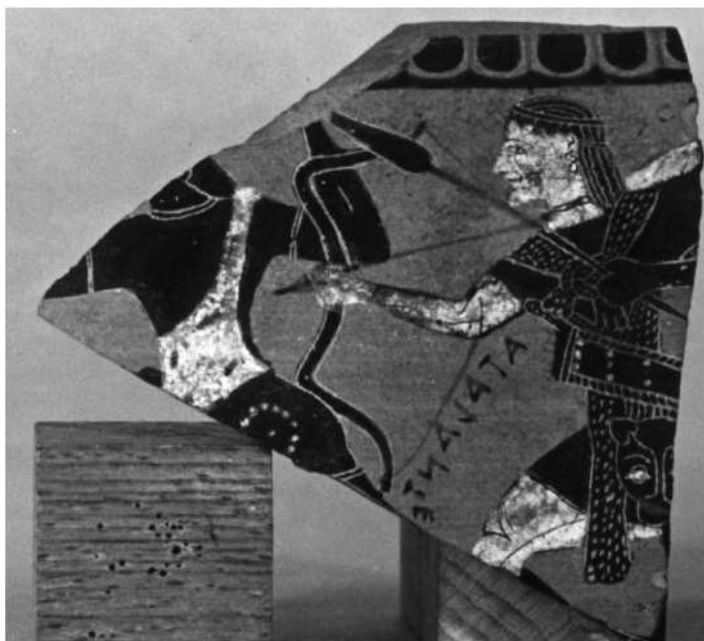
No primeiro friso de cima representa-se a caça ao javali de Cálidon. Os nomes dos participantes acompanham as figuras. Peleu (ΠΗΛΕΥΣ) e Meleagro (ΜΕΛΕΑΓΡΟΣ) ocupam a primeira linha de ataque, à esquerda do javali, assumindo o papel de chefes da caça, de frente para o javali. Atrás deles, no lado esquerdo da peça, e ao lado de Melânion (ΜΕΛΑΝΙΟΝ), está Atalanta (ΑΤΑΛΑΝΤΕ), de grinalda na cabeça, envergando uma túnica curta e acompanhada por um cão (ΜΕΘΕΙΟΝ). Anceu encontra-se deitado, debaixo do javali, tendo sido o primeiro a ser morto pela besta.



Catálogo	C3
Coleção	Munique, Antikensammlungen
Nº de inventário	8600
Centro de produção	Ática
Proveniência	Grécia, Atenas
Artista, grupo, oficina	Pintor C (atribuído por R. Lullies)
Datação	c. 570-560 a.C.
Matéria	<i>Exaleiptron</i>
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/7D1CDB41-281B-42C5-B5CD-8E69BF740BB9 [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 11A-B -CVA: Munich, Museum Antiker Kleinkunst 3, 34-35, figs. 3-4, pls. 420-421) 138.3-5, 139.1-2 -LIMC Atalante 3
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Cena alusiva à caça ao javali de Cálidon. Dois cavaleiros, à esquerda, um deles armado de uma lança, precedem uma figura masculina que ocupa o centro da peça. À direita encontra-se Atalanta, em pé. Segura um arco e veste uma túnica pelo joelho. Dois homens, à direita da peça, encontram-se nus.



C4 (a)



C4 (b)

Catálogo	C4
Coleção	Bolligen, Coleção de R. Blatter
Nº de inventário	673
Centro de produção	Ática
Proveniência	Grécia, Atenas
Artista, grupo, oficina	Grupo de Tirreno (atribuído por Beazley)
Datação	c. 570-560 a.C.
Matéria	<i>Dinos</i> (fragmento)
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/44638378-057B-4FD7-9EA9-EC9A766EAFB5 [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 9a-b -Frel, J. and Morgan, S. K., eds. (1985), <i>Greek Vases in the J. Paul Getty Museum</i> , vol. 2. Malibu, 39, fig. 22 - <i>LIMC Atalante</i> 5
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Pintura alusiva à caça do javali de Cálidon. Atalanta, acompanhada por uma inscrição (ΑΤΑΛΑΝΤΗ), encontra-se voltada para a esquerda, a empunhar um arco e a desferir uma flecha. Veste uma túnica acima dos joelhos, uma pele de pantera e uma aljava. O segundo fragmento mostra o javali e Anceu contorcido por baixo dele.



Catálogo	C5
Coleção	Boston, Museum of Fine Arts
Nº de inventário	34.212
Centro de produção	Ática
Proveniência	Grécia, Atenas
Artista, grupo, oficina	Pintor de Londres B76
Datação	c. 575-560 a.C.
Matéria	<i>Dinos</i>
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/BC4DCCB5-3E9F-47BE-B462-759A972B6DA8 [acesso 17/09/2016] - http://www.mfa.org/collections/object/bowl-dinos-153433 [acesso 17/09/2016] -CVA: Boston 2, pl. 064; 065, 1 -CVA: Boston, Museum of Fine Arts 2, 8, pls.(898-899) 64.1-4, 65.1 -LIMC Atalante 6
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive © Boston, Museum of Fine Arts

Descrição iconográfica

Pintura alusiva à caça ao javali de Cálidon. Atalanta, à direita, atrás do javali, voltada para a esquerda, veste uma túnica acima dos joelhos. À cintura carrega uma aljava e segura num arco e numa flecha. Debaixo do javali encontra-se um homem, provavelmente Anceu. Vários cães atacam o animal.



Catálogo	C6
Coleção	Florença, Museo Archeologico Nazionale
Nº de inventário	1797
Centro de produção	Ática
Proveniência	Grécia, Atenas
Artista, grupo, oficina	Pintor de Princeton (atribuído por Bocci)
Datação	c. 550-540 a.C.
Forma	<i>Hydria</i>
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/EF66A4B0-5715-4265-AB43-ADEBF0774A4A [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. (2001), <i>The Hunt in Ancient Greece</i> . Baltimore, 149, fig. 81 -Marconi, C., ed. (2004), <i>Greek Vases: Images, Contexts and Controversies</i> . Leiden-Boston, fig. 2.4 -CVA: Rirenze, Regio Museo Archeologico 5, III.H.4, III.H.5, pls.(1870-1871) 6.1-2, 7.1-2 -LIMC Atalante 8
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Pintura alusiva à caça do javali de Cálidon. Quatro figuras atacam o javali, três com lanças e Atalanta, à direita, com arco e flechas. Exibe uma túnica curta, um elmo com penacho e uma aljava presa nas costas. Debaixo do javali encontra-se estendido, provavelmente, Anceu. Cães acompanham a caça. Vários cães atacam o animal.



Catálogo	C7
Coleção	Bonn, University Fontana (Akademisches Kunstmuseum)
Nº de inventário	46
Centro de produção	Ática
Proveniência	Sem informação
Artista, grupo, oficina	Desconhecido
Datação	c. 560-550 a.C.
Matéria	<i>Hydria</i>
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/1E6B8C9C-FD28-4BA6-9307-324707B8609B [acesso 17/09/2016] - <i>Nikephoros</i> 3 (1990) 319, fig. 2 - <i>LIMC</i> Atalante 65
Créditos	© <i>LIMC</i>

Descrição iconográfica

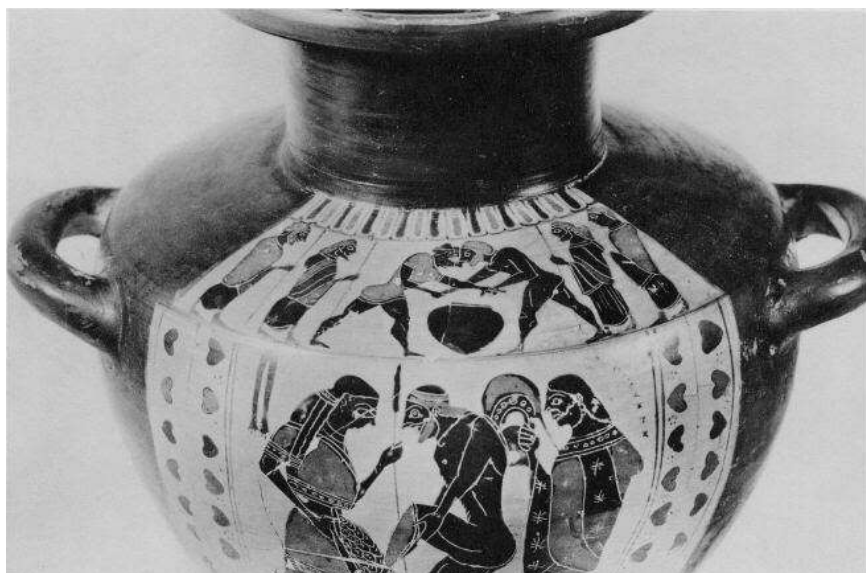
Representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias. Atalanta, à esquerda, e Peleu, à direita, encaram-se para lutar. Atalanta usa uma túnica acima dos joelhos. Peleu encontra-se nu. Dois homens assistem à luta, um de cada lado dos concorrentes.



Catálogo	C8
Coleção	Manchester Museum
Nº de inventário	III H 5
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Veii
Artista, grupo, oficina	Grupo de Atalanta (atribuído por Beazley)
Datação	c. 550 a.C.
Matéria	<i>Hydria</i>
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/5CAA5AAF-1CBE-4BE6-8190-63EF85A504A0 [acesso 17/09/2016] -Golden, M. (1998), <i>Sport and Society in Ancient Greece</i> . Cambridge, 135, pl. 7 - <i>LIMC</i> Atalante 63
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias. Atalanta e Peleu confrontam-se. A jovem usa apenas um *perizoma*, enquanto Peleu está nu. Quatro figuras assistem ao combate.



Catálogo	C9
Coleção	Adolphseck, Philipp Von Hessen
Nº de inventário	6
Centro de produção	Ática
Proveniência	Desconhecida
Artista, grupo, oficina	Desconhecido
Datação	c. 550 a.C.
Matéria	<i>Hydria</i>
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/37195B0D-ED23-4D8A-9D57-B9FB00A88C6B [acesso 17/09/2016] -CVA: Adolphseck, Schiloss Fasanerie 1, 11, pl. (488) 10.1-2 -LIMC Atalante 64
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias. Atalanta e Peleu confrontam-se. A jovem usa uma túnica acima dos joelhos. Entre eles está posicionado um *dinos* e quatro homens assistem ao combate.



Catálogo	C10
Coleção	Munich, Antikensammlungen
Nº de inventário	2241
Centro de produção	Ática
Proveniência	Desconhecida
Artista, grupo, oficina	Desconhecido
Datação	c. 540 a.C.
Matéria	Taça
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/62B59000-94F4-41C8-A0A8-07772DB4C773 [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 19 -Barringer, J. (2001), <i>The Hunt in Ancient Greece</i> . Baltimore, 162, fig. 89 -CVA: Munich, Antikensammlungen, 11, 30-31, Beilage 5.2, pls. (2791,2792) 22.9, 22.1-3 -LIMC Atalante 66
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias. Atalanta e Peleu combatem sobre um *dinos*. Peleu está nu e Atalanta, à direita, veste um *perizoma*. Ao combate assistem vários homens. As inscrições dos nomes não fazem sentido e não correspondem aos participantes.



Catálogo	C11
Coleção	Oxford, Ashmolean Museum
Nº de inventário	1978.49
Centro de produção	Ática
Proveniência	Desconhecida
Artista, grupo, oficina	Desconhecido
Datação	c. 540 a.C.
Matéria	Taça (fragmento)
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/FDFCCDF2-A0A2-4521-9520-2A7318B78043 [acesso 17/09/2016] -LIMC Atalante 67
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

Representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias. Atalanta, à esquerda, e Peleu, à direita, encaram-se para lutarem. Atalanta veste uma túnica acima dos joelhos e Peleu encontra-se nu. Dois cavaleiros assistem à luta.



Catálogo	C12
Coleção	Munique, Staatliche Antikensammlugen
Nº de inventário	596
Centro de produção	Cólquida
Proveniência	Itália, Vulci
Artista, grupo, oficina	Pintor de Peleu
Datação	c. 540 a.C.
Matéria	<i>Hydria</i>
Técnica	Figuras negras
Referências	-Barringer, J. M. (1996), "Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted", <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 22 -LIMC Atalante 74
Créditos	© Wikimedia Commons/ Bibi Saint-Pol

Descrição iconográfica

Representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias. Atalanta e Peleu enfrentam-se. Atalanta, à esquerda, veste uma túnica acima dos joelhos e exhibe uma fita no cabelo. Entre eles encontra-se a pele e a cabeça do javali, numa alusão à caça ao javali de Cálidon. A assistir ao combate estão várias pessoas, entre elas Clítio e Mopso. Os nomes estão inscritos.



Catálogo	C13
Coleção	Bolonha, Museo Civico Archeologico
Nº de inventário	361
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Bolonha
Artista, grupo, oficina	Pintor Oltos (atribuído por Langlotz)
Datação	c. 525-500 a.C.
Matéria	Taça
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/7474DB25-BC2E-468D-AB79-26645FC9EB81 [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 23 -Boardman, J. (1975), <i>Athenian Red Figures Vases. The Archaic Period</i> . London, fig. 62 -CVA: Bologna, Museo Civico 1, III.I.C.4, pls. (198,200,201) 1.3, 3.1-2, 4.4-5 -LIMC Atalante 72
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias. Peleu e Atalanta encontram-se a combater. Peleu, à esquerda, encontra-se nu e Atalanta, à direita, usa um chapéu ornamentado e um *perizoma*. As figuras estão ladeadas por dois cavalos alados.



Catálogo	C14
Coleção	Londres, The British Museum
Nº de inventário	1925, 1217.1
Centro de produção	Ática
Proveniência	Desconhecida
Artista, grupo, oficina	Pintor da Hidra ou Pintor de Krokotos (atribuído por Ure)
Datação	c. 500 a.C.
Matéria	<i>Skyphos</i>
Técnica	Figuras negras
Referências	<p>www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459203&searchText=Atalanta&page=1 [acesso 17/09/2016]</p> <p>-Barringer, J. M. (1996), "Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted", <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 20</p> <p>-Beck, F. (1975), <i>Album of Greek Education</i>. Sydney, pl. 85.411</p> <p>-<i>Journal of Hellenic Studies</i> 75 (1955) 94, figs.2, 3 <i>LIMC</i> Atalante 69</p>
Créditos	© The Trustees of the British Museum

Descrição iconográfica

Representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias. Atalanta, à esquerda, e Peleu, à direita, encontram-se a combater. Atalanta usa um *perizoma* e Peleu está nu. Ambos usam uma coroa.



Catálogo	C15
Coleção	Berlim, Staatliche Museen
Nº de inventário	F1837
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Nola
Artista, grupo, oficina	Pintor de Diosphos (atribuído por Beazley)
Datação	Início do séc. V a.C.
Forma	Ânfora
Técnica	Figuras negras
Referências	- http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=686054&viewType=detailView [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 21 -CVA: Berlin, Antikenmuseum 5, 56-58, Beilage F4, pls. (2188,2192,2200) 43.3-4, 47.6, 55.3 -LIMC Atalante 71
Créditos	© Foto: Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Fotógrafo: Johannes Laurentius

Descrição iconográfica

Representação dos jogos fúnebres em honra de Pélias. Peleu, nu, à esquerda, e Atalanta, figura branca à direita, de *perizoma*, competem. Os seus nomes estão inscritos.



Catálogo	C16
Coleção	Cleveland, Museum of Art
Nº de inventário	66.114
Centro de produção	Ática
Proveniência	Desconhecida
Artista, grupo, oficina	Pintor de Dúris
Datação	c. 500-490 a.C.
Matéria	Lécito
Técnica	Figuras vermelhas sobre fundo branco
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/9654108D-7528-4E08-B721-1910261E00C2 [acesso 17/09/2016] - https://www.clevelandart.org/art/1966.114 [acesso 19/11/2016] -Barringer, J. (2001), <i>The Hunt in Ancient Greece</i> . Baltimore, 168-169, figs. 92-93 -Boardman, J. (1975), <i>Athenian Red Figures Vases. The Archaic Period</i> , fig. 294 -CVA: Cleveland, Museum of Art 1, 21-23, pls. (712-714,715) 32.1-3, 33.1-2, 34.1-2, 35.1 -LIMC Atalante 90
Créditos	© Cleveland Art Museum

Descrição iconográfica

Atalanta foge de Eros, que a persegue com um chicote e uma grinalda, e de dois Erotes. A jovem enverga uma túnica transparente e um *himation* – um manto que se usava por cima da túnica –, e tem um lenço na cabeça.



Catálogo	C19
Coleção	Paris, Musée du Louvre
Nº de inventário	CA2259
Centro de produção	Ática
Proveniência	Crimeia, Kerch
Artista, grupo, oficina	Pintor de Euaion (atribuído por Beazley)
Datação	c. 450-440 a.C.
Matéria	Taça
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/859BAAA0-5ACC-4C17-A33E-538FFB0FC1E9 [acesso 17/09/2016] - http://www.photo.rmn.fr/archive/14-517800-2C6NU0ALVD1LJ.html [acesso em 19/11/2016] -Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 27 -Mayor, A. (2014), <i>The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World</i> . Princeton, 5, fig. p. 1 -LIMC Atalante 60
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

Atalanta encontra-se em pé, junto de um pilar, acima do pilar estão pendurados um estrígil e um aríbalo. Segura uma vara, tem na cabeça um chapéu, veste um sutiã e um *perizoma*.



Catálogo	C18
Coleção	Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia
Nº de inventário	48234
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Etrúria, Cerveteri
Artista, grupo, oficina	Pintor de Aberdeen (atribuído por Paribeni)
Datação	c. 450-430 a.C.
Matéria	Taça
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/D7252BEC-2005-4771-98F1-C8FFEA34EA61 [acesso 17/09/2016] -Reeder, E. D. ed. (1995), <i>Pandora: Women in Classical Greece</i> . Baltimore, 371, No. 119 -LIMC Atalante 85
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

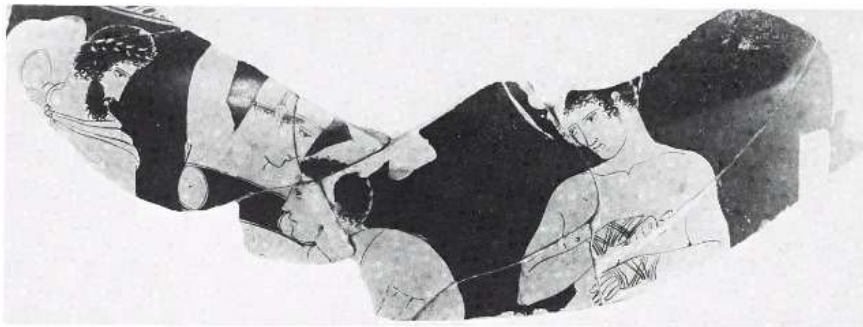
Um atleta, à esquerda, encontra-se voltado para Atalanta, segurando um estrígil. Atalanta está sentada, à direita, usando apenas uma touca e um *perizoma*.



Catálogo	C19
Coleção	Ferrara, Museo Nazionale di Spina
Nº de inventário	1340
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Spina
Artista, grupo, oficina	Pintor de Aberdeen (atribuído por Beazley)
Datação	c. 450-430 a.C.
Matéria	Taça
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/DBEE73DD-2002-494D-824A-E9DA3643A602 [acesso 17/09/2016] -Reeder, E. D. ed. (1995), <i>Pandora: Women in Classical Greece</i> . Baltimore, 368, No. 118 -Stewart, A. (1997), <i>Art, Desire, and the Body in Ancient Greece</i> . Cambridge, 122, fig.71 -LIMC Atalante 86
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

Um atleta, à esquerda, dirige-se a Atalanta, nu. Atalanta, à direita, usa um *perizoma* e um chapéu. A jovem segura uma ferramenta usada para aplanar e marcar o espaço do exercício na palestra.



Catálogo	C20
Coleção	Ferrara, Museo Nazionale di Spina
Nº de inventário	T404
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Spina
Artista, grupo, oficina	Pintor de Heitor, Pintor de Peleu e Grupo de Polignoto (atribuído por Beazley)
Datação	c. 440-430 a.C.
Matéria	<i>Kratêr</i> de volutas (fragmento)
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/592499E5-AD41-448C-A107-185BD61D00CE [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 24 -Boardman, J. (1989), <i>Athenian Red Figure Vases. The Classical Period</i> . London, fig. 143 -LIMC Atalante 73
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

Atalanta encontra-se com os braços erguidos acima da cabeça. Usa uma touca e um sutiã. Segundo J. Boardman (1984: 946) atrás da jovem encontra-se Cleomolpo. À sua frente, e possivelmente a abraçá-la, encontra-se Hipómenes e, à sua direita, o pugilista Amico.



Catálogo	C21
Coleção	Bolonha, Museo Civico Archeologico
Nº de inventário	300
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Bolonha
Artista, grupo, oficina	Pintor de Dinos (atribuído por Beazley e Riezler)
Datação	c. 420 a.C.
Matéria	<i>Calyx-Kratêr</i>
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	<p>-http://www.beazley.ox.ac.uk/record/C167938D-53AC-4000-885F-2FAF4E7B482E [acesso 17/09/2016]</p> <p>-Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 28A-C</p> <p>-Boardman, J. (1989), <i>Athenian Red Figure Vases. The Classical Period</i>. London, fig. 179</p> <p>-CVA: Bologna, Museo Civico 4, III.I.16, III.I.17, pls. (1240,1241) 86.1-4, 87.5-8</p> <p>-Reeder, E. D. ed. (1995), <i>Pandora: Women in Classical Greece</i>. Baltimore, 365-367, No. 117</p> <p>-<i>LIMC</i> Atalante 81</p>
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Atalanta encontra-se nua, usando apenas umas sandálias, e ajusta o chapéu perto de uma espécie de lavatório (*louterion*). À direita, a deusa Afrodite fala com um jovem, talvez Hipómenes, e Eros, que se encontra entre a deusa e o jovem, e entrega-lhe um dos três frutos que segura, talvez uma maçã, se a pintura evocar efetivamente a corrida de Atalanta e Hipómenes.



Catálogo	C22
Coleção	Paris, Cabinet des Médailles
Nº de inventário	818
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Etrúria, Vulci
Artista, grupo, oficina	Pintor de Jena (atribuído por Beazley)
Datação	Início do séc. IV a.C.
Matéria	Taça
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	- http://www.limc-france.fr/objet/15725 [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. M. (1996), “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”, <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 26 -Barringer, J. (2001), <i>The Hunt in Ancient Greece</i> . Baltimore, 164, fig. 91 - <i>LIMC</i> Atalante 87
Créditos	© BnF/ CNRS-Maison Archéologie & Ethnologie (2012)

Descrição iconográfica

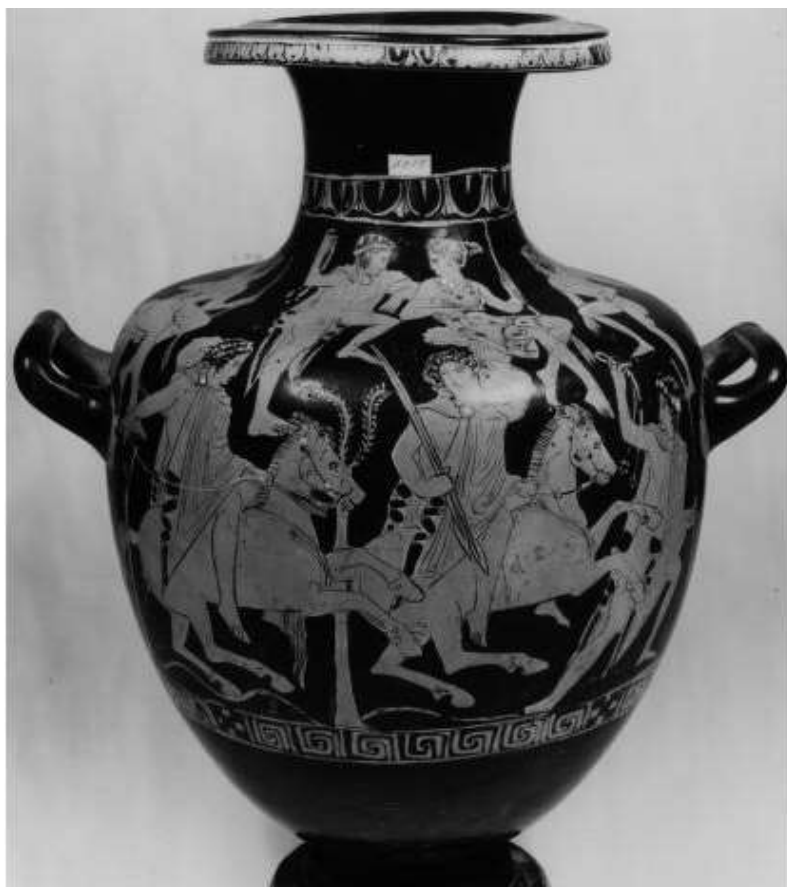
Atalanta, à esquerda, de pé junto de um lavatório (*louterion*), mexe com a mão direita no cabelo. À sua frente, sentado, encontra-se Peleu. Os nomes estão inscritos.



Catálogo	C23
Coleção	Toronto, Royal Ontario Museum
Nº de inventário	388
Centro de produção	Ática
Proveniência	Desconhecida
Artista, grupo, oficina	Pintor de Meleagro
Datação	c. 400-375 a.C.
Matéria	Ânfora de colo
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/74F596BF-9B22-4B43-9541-C6BDF9982E70 [acesso 17/09/2016] -Boardman, J. (1989), <i>Athenian Red Figure Vases. The Classical Period</i> . London, fig. .336 -LIMC Atalante 40
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

Atalanta, no centro da imagem, encontra-se a segurar uma lança, com um pé assente num bloco. A jovem veste uma túnica acima dos joelhos com padrões e exhibe na cabeça um *stephane*.



Catálogo	C24
Coleção	Ruvo, Museo Jatta
Nº de inventário	1418
Centro de produção	Ática
Proveniência	Itália, Ruvo
Artista, grupo, oficina	Pintor de Meleagro (atribuído por Beazley)
Datação	c. 400-375 a.C.
Matéria	<i>Hydria</i>
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/554C89A0-0A9E-43B2-8635-A44698B6B969 [acesso 17/09/2016] -Barringer, J. M. (1996), "Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted", <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 12 - <i>LIMC</i> Atalante 41
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Atalanta está sentada no canto superior direito. Enverga uma túnica acima dos joelhos com padrões e segura uma lança. Está acompanhada por três jovens e pelos Dioscuros, no centro da peça, a cavalo. Representações semelhantes de Atalanta encontram-se em outros vasos do mesmo pintor (cf. *LIMC* Atalante 41c).



Catálogo	C25
Coleção	S. Petersburgo, State Hermitage Museum
Nº de inventário	B4528
Centro de produção	Ática
Proveniência	Líbia, Benghazi
Artista, grupo, oficina	Estilo de Kerch (atribuído por Schefold)
Datação	c. 370 a.C.
Matéria	<i>Pelike</i>
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	- http://www.beazley.ox.ac.uk/record/29770A21-A33F-4473-ABF8-4163810A23A1 [acesso 17/09/2016] -Boardman, J. (1989), <i>Athenian Red Figure Vases. The Classical Period</i> . London -LIMC Atalante 9
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive



Descrição iconográfica

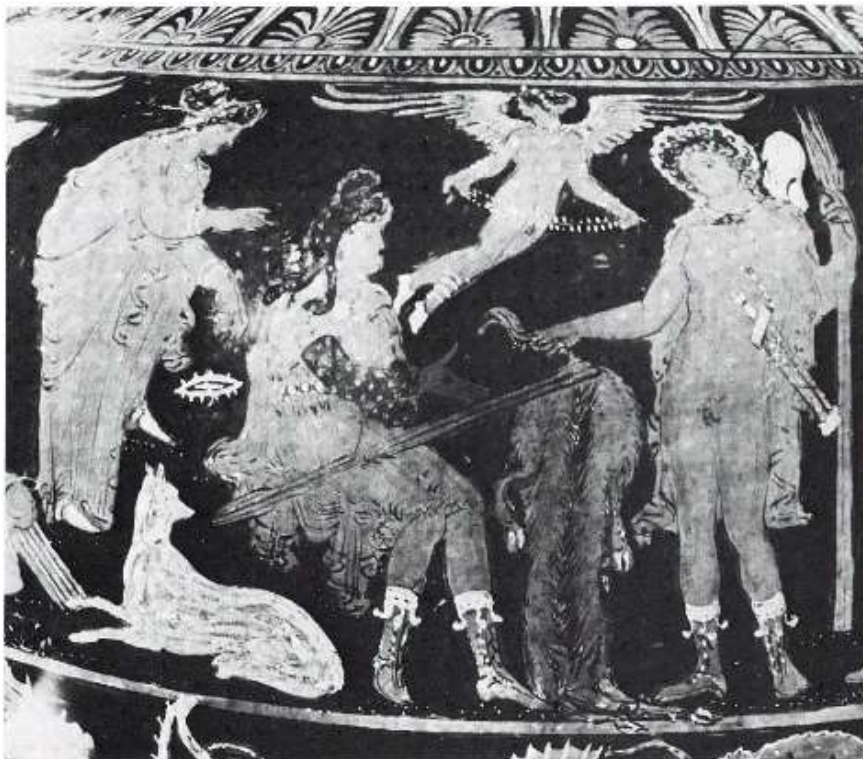
Representação da caça ao javali de Cálidon. No canto superior esquerdo encontra-se Atalanta, virada para a direita, com o seu arco na mão, pronta para disparar uma seta, e um chapéu frígio. Um cão acompanha-a na caça.



Catálogo	C26
Coleção	Berlim, Staatliche Museen
Nº de inventário	3258
Centro de produção	Apúlia
Proveniência	Itália, Ceglie
Artista, grupo, oficina	Pintor do Submundo (<i>The Underworld Painter</i>)
Datação	c. 340 a.C.
Matéria	<i>Kratêr</i> de volutas
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	-Barringer, J. M. (1996), "Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted", <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 16 -LIMC Atalante 14
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

Representação da caça ao javali de Cálidon. No canto superior esquerdo, Atalanta, virada para a direita, a manejar o seu arco. Veste uma túnica acima dos joelhos, usa botas e uma aljava presa às costas. Um cão acompanha-a na caça.

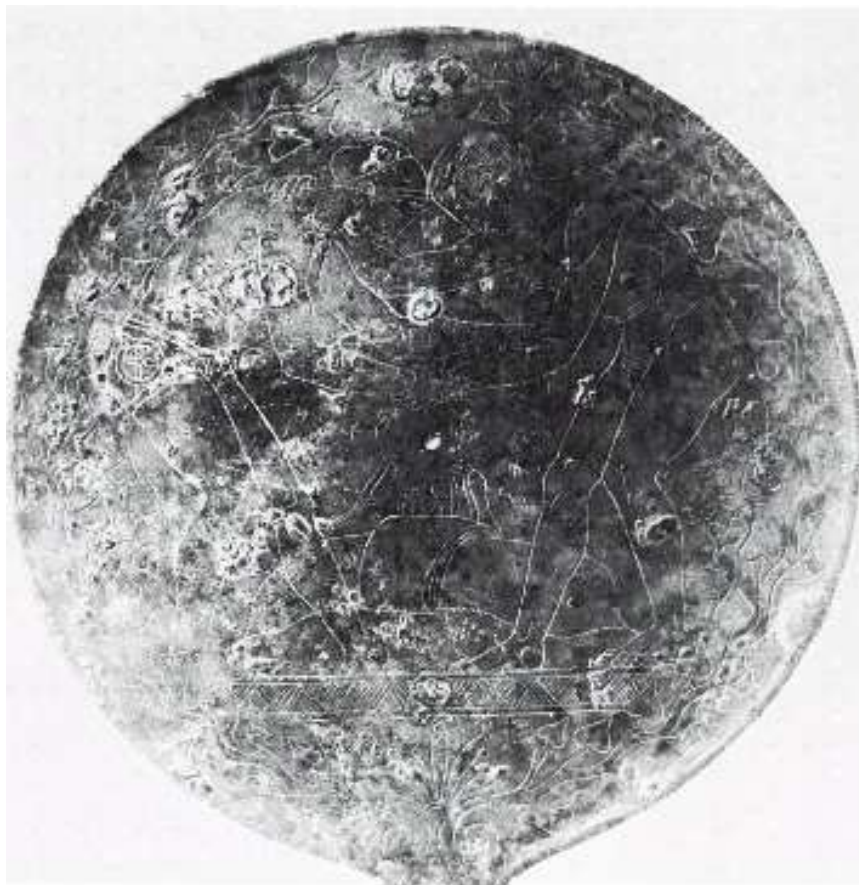


Catálogo	C27
Coleção	Bari, Museo Nazionale
Nº de inventário	872
Centro de produção	Apúlia
Proveniência	Itália, Canosa, Itália
Artista, grupo, oficina	Desconhecido
Datação	c. 330 a.C.
Matéria	Ânfora
Técnica	Figuras vermelhas
Referências	-Barringer, J. M. (1996), "Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted", <i>Classical Antiquity</i> 15.1: fig. 27 -Trendall, A. D. and Webster, T. B. L (1971), <i>Illustrations of Greek Drama</i> . 98-99 -LIMC Atalante 27
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

Atalanta, no centro, está sentada e segura duas lanças. Veste uma túnica, calça botas, tem na cabeça um barrete frígio e exhibe uma aljava. Meleagro encontra-se de pé, à direita, e oferece-lhe a pele de um animal que, pelos cascos, lembra um javali. Entre eles encontra-se Eros. Ao lado de Atalanta está um cão e, atrás, Afrodite, que segura uma roda de *iunx*.

ESPELHOS



Catálogo	E1
Coleção	Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco
Nº de inventário	12247
Centro de produção	Etrúria
Proveniência	Desconhecida
Datação	Finais do séc. V a. C.
Matéria	Espelho de bronze
Referências	-Beazley, J. D. (1949), <i>JHS</i> 69: 4-5 pl. 4b -Gerhard, <i>EtrSp</i> pl. 224 -LIMC Atalante 79
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

Duas figuras representadas num espaço de exercício. Atrás deles encontram-se uma capa, um estrígil e um cantil. Atalanta, à esquerda, e Peleu, à direita, confrontam-se. Atalanta (*Atlnta*) usa um chapéu de combate e um *perizoma*.



Catálogo	E2
Coleção	Berlim, Staatliche Museen
Nº de inventário	FR. 146
Centro de produção	Etrúria
Proveniência	Perugia
Datação	c. 320 a.C.
Matéria	Espelho de bronze
Referências	- http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=691393&viewType=detailView [acesso 17/09/2016] -Beazley, J. D. (1949), <i>JHS</i> 69: 12-13 fig. 15 - <i>LIMC</i> Adonis 29; Afrodite/Turan 12; Atalante 29; Athrpa 1;
Créditos	© <i>LIMC</i> © Foto: Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Fotograf/in: Norbert Franken

Descrição iconográfica

A decoração mostra cinco figuras. À esquerda, Adónis está sentado, com um manto no braço esquerdo, e atrás dele encontra-se Afrodite. A seguir surge Átropo (*Athrpa*), em destaque, que segura um prego e um martelo. À direita da Moira encontram-se Meleagro e, sentada, no canto direito, Atalanta, nua, mas exibindo joias: um colar, uma pulseira, sandálias.



Catálogo	E3
Coleção	Paradeiro desconhecido. Anteriormente: Munique, Staatliche Antikensammlungen
Nº de inventário	3654
Centro de produção	Etrúria
Proveniência	Desconhecida
Datação	Séc. IV-III a.C.
Matéria	Espelho de bronze
Referências	- <i>MJBK</i> 4, 1909, 75 n° 4 - <i>LIMC</i> Atalante 33
Créditos	© <i>LIMC</i>

Descrição iconográfica

Atalanta está sentada à esquerda da cena. Nua, com um manto a envolver as costas, um braço e uma perna, exibe brincos, colar, uma pulseira no pulso e no tornozelo. No seu lado esquerdo, uma mulher, envergando um vestido, segura um machado sobre o ombro esquerdo. A seguir a esta figura encontra-se Meleagro, com uma clâmide e botas. Segura uma lança com a mão direita e na esquerda uma adaga embainhada. Sentado à sua esquerda, à direita do espelho, está um jovem, com uma clâmide, segurando uma lança e outro objeto difícil de identificar. Os nomes de Atalanta e Meleagro estão inscritos no topo da peça. As outras inscrições não são tão legíveis, supondo-se que as figuras representem Alteia e Portáon.



Catálogo	E4
Coleção	Desconhecida Anteriormente: Montague Taylor Collection
Nº de inventário	Desconhecida
Centro de produção	Etrúria
Proveniência	Desconhecida
Datação	Séc. III a.C.
Matéria	Espelho de bronze
Referências	-Gerhard, <i>EtrStp</i> V pl.94 -LIMC Atalante 20
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

À esquerda, Atalanta prepara-se para atacar um javali com um machado. Veste uma túnica curta, apenas presa no ombro esquerdo. À direita, Meleagro ataca o javali com uma lança. À exceção das sandálias, está nu. Os elementos arquitetônicos que preenchem o fundo da cena lembram um templo.



Catálogo	E5
Coleção	Desconhecida Anteriormente: Coleção Gerhard
Nº de inventário	Desconhecida
Centro de produção	Etrúria
Proveniência	Desconhecida
Datação	Séc. III a.C.
Matéria	Espelho de bronze
Referências	-Gerhard, <i>EtrSp</i> II pl.174 -LIMC Atalante 30
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

No fundo da cena distingue-se elementos arquitetónicos. À esquerda, um homem, envolto num manto e com um barrete frígio na cabeça, parece dirigir-se a Atalanta que se encontra à direita. No centro e na direita do espelho, encontram-se duas figuras, nuas, segurando em lanças, com botas e com um manto que lhes cai pelas costas. As figuras distinguem-se pelos atributos masculinos e femininos, sendo Meleagro, no centro da peça, usa um chapéu, e Atalanta, à direita, recostada a um pilar, usa um colar e pulseiras.



Catálogo	E6
Coleção	Paris, Musée du Louvre
Nº de inventário	E. D. 2837, Inv. 1041
Centro de produção	Etrúria
Proveniência	Desconhecida
Datação	Séc. III a.C.
Matéria	Espelho de bronze
Referências	http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=36102&langue=fr [acesso 17/09/2016] Gerhard, <i>EtrSp</i> pl.175 Ridder, A. (1915), <i>Les Bronze antiques du Louvre II</i> , nº 1749 <i>LIMC Atalante</i> 31
Créditos	© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Descrição iconográfica

Distinguem-se no fundo da cena elementos arquitetônicos e estão representadas quatro figuras. À esquerda, Atalanta, nua, usando apenas um colar e fio ao redor do corpo e um manto pelas costas, que lhe envolve as pernas, encontra-se inclinada sobre um homem, sentado à sua direita, que talvez seja Eneu. À esquerda de Atalanta encontra-se Meleagro de botas, carregando no ombro esquerdo a cabeça de um javali. No lado direito do espelho surge um jovem sentado.



Catálogo	E7
Coleção	Bloomington, Indiana Art Museum
Nº de inventário	62.251
Centro de produção	Etrúria
Proveniência	Desconhecida
Datação	Séc. III a.C.
Matéria	Espelho de bronze
Referências	-Bonfante, L. (1980), <i>The J. Paul Getty Museum Journal</i> 8, 153 fig.11 -LIMC Atalante 32
Créditos	© LIMC

Descrição iconográfica

A decoração representa quatro figuras. Um homem, com um chapéu frígio na cabeça e um *himation* ao redor das pernas, encontra-se sentado à esquerda. Recostado a ele está Atalanta, usando apenas correias ao redor do corpo e uma faixa ao redor do seu braço e perna esquerda. À direita da jovem encontra-se Meleagro, vestido com uma clâmide, segura uma lança no ombro e a cabeça de um javali. Sentada à sua direita está uma mulher, com uma túnica curta e segurando um machado.

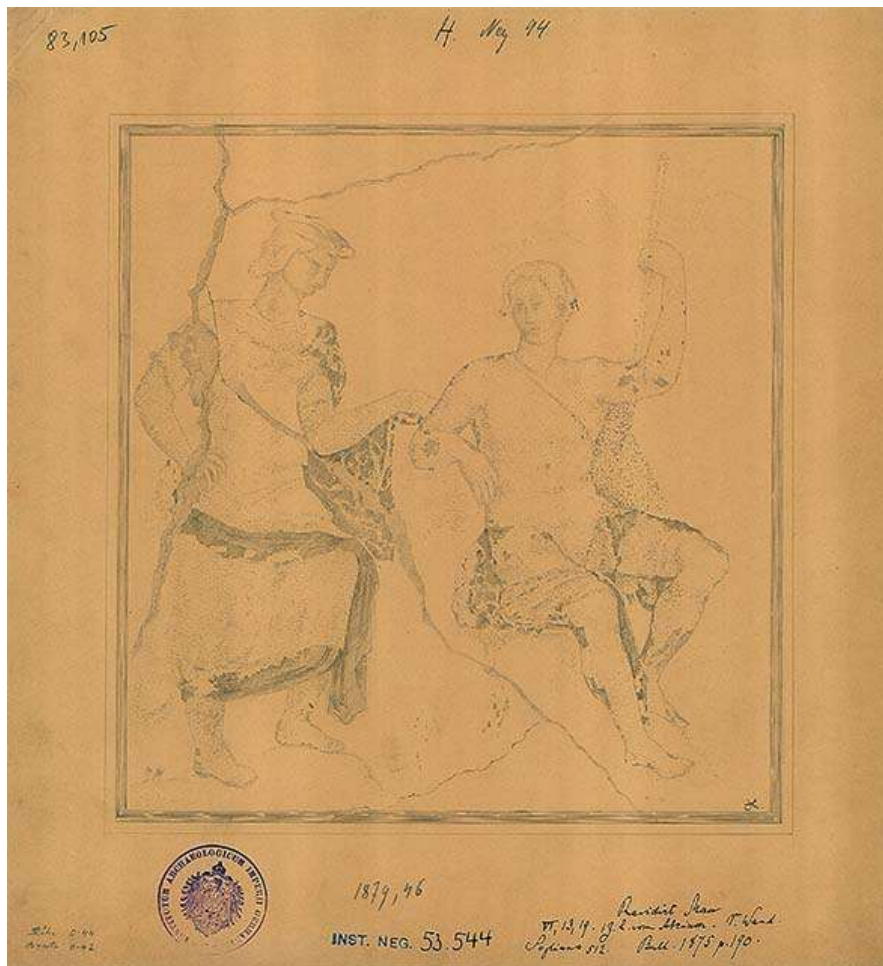
FRESCOS



Catálogo	F1
Coleção	Nápoles, Museo Archeologico Nazionale
Nº de inventário	8980
Centro de produção	Romana
Proveniência	Pompeios VI, 9, 3 (26), Casa del Centauro
Datação	c. 40-50
Matéria	Fresco
Referências	- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meleager_and_Atalante_MAN_Napoli_Inv8980.jpg [acesso 17/09/2016] -Hbr pl.223 -Schefold, WP 115 -LIMC Atalante 34
Créditos	© Wikimedia Commons/ Marie-Lan Nguyen

Descrição iconográfica

À esquerda, Atalanta está de pé e segura com a mão esquerda duas lanças. Tem na cabeça um *petasos*, uma clâmide pelas costas, sobre a qual colocou a aljava, um *chitoniskos*, e calça botas. Meleagro está sentado à sua direita, segurando também duas lanças, e usa apenas um manto que repousa nas suas pernas. Entre eles estão dois cães. Ao lado de Meleagro, no chão, jaz um javali. Dois homens, à direita, talvez os filhos de Téstio, observam os jovens.



Catálogo	F2
Coleção	Espaço arqueológico de Pompeios
Nº de inventário	VI, 13, 19 (h)
Centro de produção	Romana
Proveniência	Pompeios
Datação	c. 40-60
Matéria	Fresco
Referências	http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2013%2019.htm [acesso 17/09/2016] -Schefold, <i>WP</i> 131 - <i>LIMC</i> Atalanta 44
Créditos	© Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, Arkiv.

Descrição iconográfica

Atalanta, à direita, em pé, usa um *petasos* e uma túnica comprida. Sentado ao seu lado encontra-se Meleagro, com um manto sobre as suas pernas, e com duas lanças na mão.



Catálogo	F3
Coleção	Fresco destruído. Anterior: Espaço arqueológico de Pompeios
Nº de inventário	VI, 2, 22 ©
Centro de produção	Romana
Proveniência	Pompeios, Casa delle Donzotrici
Datação	c. 70-79
Matéria	Fresco
Referências	-Helbig, <i>Wandgemalde</i> , Atlas pl. 15 -Schefold, <i>WP</i> 94 - <i>LIMC</i> Atalante 36
Créditos	© <i>LIMC</i>

Descrição iconográfica

Fresco destruído. Meleagro está sentado, à esquerda, com uma capa suspensa no braço esquerdo. Na mão direita segura uma lança e na esquerda uma espada. Atalanta encosta-se a um pilar, com um *petasos* na cabeça, envolta num manto que lhe deixa o corpo a descoberto e apenas lhe cobre as pernas. Segura uma lança com a mão direita. Entre ambos jaz um javali morto.



Catálogo	F4
Coleção	Nápoles, Museo Archeologico Nazionale
Nº de inventário	8897
Centro de produção	Romana
Proveniência	Pompeios, VI, 9, 2 (38), Casa di Meleagro
Datação	c. 70-79
Matéria	Fresco
Referências	http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r6/6%2009%2002%20part%201.htm [acesso 17/09/2016] -Schefold, <i>WP</i> 114 -Schefold, <i>VergP</i> pl. 170, 2 - <i>LIMC</i> Atalante 94
Créditos	© Pompeii in pictures

Descrição iconográfica

Atalanta está sentada num trono e segura com a mão direita uma lança. Veste uma túnica longa e calça umas botas. Junto dela encontra-se Eros, apoiado no seu joelho.



Catálogo	F5
Coleção	Nápoles, Museo Archeologico Nazionale
Nº de inventário	Sem informação
Centro de produção	Romana
Proveniência	Pompeios, VI, 15, 6 (I)
Datação	c. 70-79
Matéria	Fresco
Referências	http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2006%20p5.htm [acesso 17/09/2016] -Herbig, R. (1959), <i>RM</i> 66, 209-211 (Atalanta e Melânion) -Schefold, <i>WP</i> 151 (Vénus e Adónis) - <i>LIMC</i> Atalante 45; Artemis/Diana 359
Créditos	© Pompeii in pictures

Descrição iconográfica

Atalanta veste uma túnica comprida e exibe uma aljava nas costas. Está reclinada junto de um jovem, nu, que segura uma espada, e acaricia-lhe o queixo. Eros, com o seu arco, repousa sobre o joelho de Atalanta, enquanto um outro Eros se apoia no ombro do jovem. À esquerda da figura masculina encontra-se uma lança apoiada na parede.

GEMAS



Catálogo	G1
Coleção	Desconhecida Coleção anterior: Coleção do Príncipe Stanislas Poniatowski
Nº de inventário	–
Proveniência	Desconhecida
Artista	Alion (ΑΛΛΙΩΝΟΣ)
Datação	Período neoclássico
Material	Ametista
Referências	- Beazley T536 (http://www.beazley.ox.ac.uk/record/163E420C-1B98-49C0-A46E-42D50C9AFF0B [acesso 27/09/2016]) - <i>Catalogue des pierres gravées antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski</i> ([1830?]-1833): IV.92 - Prendeville, J. (1841), <i>Explanatory catalogue of the proof-impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski and now in the possession of John Tyrrell</i> : 536
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Atalanta ao centro, em bebé, é amamentada por uma ursa. Dois homens aproximam-se, à esquerda, com lanças nas mãos, envergando apenas uma capa e um elmo.



Catálogo	G2
Coleção	Di castro Coleção anterior: Coleção do príncipe Stanislas Poniatowski
Nº de inventário	–
Artista	Sostratos (ΣΩΤΡΑΤΟΥ)
Datação	Período neoclássico
Material	Cornalina
Referências	- Beazley T537 (http://www.beazley.ox.ac.uk/record/6A382808-F502-4284-9341-D12016C37E7F [acesso 27/09/2016]) - <i>Catalogue des pierres gravées antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski</i> ([1830?]-1833): IV.93 - Prendeville, J. (1841), <i>Explanatory catalogue of the proof-impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski and now in the possession of John Tyrrell</i> : 537
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

À esquerda, dois Centauros, provavelmente Reco e Hileu, contorcem-se de dor por terem sido feridos. Atalanta, à direita, surge em posição de ataque, a empenhar um arco, tendo já desferido as setas. Enverga um peplos que lhe deixa o seio esquerdo descoberto. O movimento das suas vestes e da perna direita conferem grande dinamismo à representação.



Catálogo	G3
Coleção	Prendeville, J. (1841), <i>Explanatory catalogue of the proof-impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski and now in the possession of John Tyrrell</i> Coleção anterior: Coleção do príncipe Stanislas Poniatowski
Nº de inventário	538
Artista	Plykleitos (ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ)
Datação	Período neoclássico
Material	Cornelina
Referências	- Beazley T538 (http://www.beazley.ox.ac.uk/record/F4A62C9F-80E8-4D79-8CD9-E8AA1F7E6074 [acesso 27/09/2016]) - <i>Catalogue des pierres gravées antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski</i> ([1830?]-1833): IV.94
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Atalanta, à esquerda, vestida com uma túnica curta, à semelhança das representações de Ártemis, persegue os Centauros com o seu arco. Um jaz por terra, indicando que já se encontra morto, enquanto o outro, atingido por uma seta, se contorce no ar.



Catálogo	G4
Coleção	Prendeville, J. (1841), <i>Explanatory catalogue of the proof-impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski and now in the possession of John Tyrrell</i> Coleção anterior: Coleção do príncipe Stanislas Poniatowski
Nº de inventário	532
Artista	Lico (ΛΙΚΟΣ)
Datação	Período neoclássico
Material	Sardónica
Referências	- Beazley T532 (http://www.beazley.ox.ac.uk/record/92F87325-1CC5-416C-829A-A3EBD6DB6D67 [acesso 27/09/2016]) - <i>Catalogue des pierres gravées antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski</i> ([1830?]-1833): IV.87
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Meleagro, à esquerda, apenas com um manto pelas costas, segura uma lança com a mão direita e com a esquerda entrega a cabeça do javali. Atalanta, de túnica curta, representada de forma similar às peças já vistas, recebe o prémio com as duas mãos.



Catálogo	G5
Coleção	Desconhecida Coleção anterior: Coleção do príncipe Stanislas Poniatowski
Nº de inventário	–
Artista	Gnaios (ΓΝΑΙΟΣ)
Datação	Período neoclássico
Material	Cornalina
Referências	- Baezley T533 (http://www.beazley.ox.ac.uk/record/B827D875-34B0-4ADE-820F-48416E19CF4B [acesso 27/09/2016]) - <i>Catalogue des pierres gravées antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski</i> ([1830?]-1833): IV.88 - Daktyliothek Poniatowski 1832, <i>Antikensammlung Berlin</i> : 146 - Prendeville, J. (1841), <i>Explanatory catalogue of the proof-impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski and now in the possession of John Tyrrell</i> : 533
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Atalanta surge à esquerda representada com uma túnica pelos joelhos e com o peito direito descoberto. Ergue uma lança com a mão direita e prepara-se para atacar, enquanto com a outra mão tenta segurar a cabeça do javali. No centro da peça, os filhos de Téstio, ambos nus, arrebatam o prémio. Um deles agarra o ombro da jovem. Atrás dos irmãos encontra-se Meleagro, seu sobrinho, também ele nu, de espada em riste e capa a esvoaçar.



Figura	G6
Coleção	Desconhecida Coleção anterior: Coleção do príncipe Stanislas Poniatowski
Nº de inventário	–
Artista	Apollonides (ΑΠΟΛΛΟΝΙΔΟΥ)
Datação	Período neoclássico
Material	Cornalina
Referências	- Beazley T12 (http://www.beazley.ox.ac.uk/record/EB447FB2-04FB-4204-981C-1F2CA94048DD [acesso 27/09/2016]) - <i>Catalogue des pierres gravées antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski</i> ([1830?]-1833): I.19 - Prendeville, J. (1841), <i>Explanatory catalogue of the proof-impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski and now in the possession of John Tyrrell</i> : 12
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

À esquerda distingue-se um altar e a escultura de uma deusa. À direita, em primeiro plano, um casal transforma-se em leão e leoa, exibindo um corpo ainda humano.



Catálogo	G7
Coleção	Arquivo Beazley, em exposição na Italy Gallery, Ashmolean Museum Coleção anterior: Coleção do príncipe Stanislas Poniatowski
Nº de inventário	44b
Artista	-
Datação	Período neoclássico
Material	Desconhecido
Referências	- Beazley 20 (http://www.beazley.ox.ac.uk/record/F712271D-9AE3-4512-87F6-10386628D95F [acesso 27/09/2016]) - Amastini Impressions: Catalogo delli Nomi delle Gemme del Sig. Nataniel Marchant. Inv. 20
Créditos	© Classical Art Research Center/ Beazley Archive

Descrição iconográfica

Retrato atribuído a Atalanta. Rosto de uma jovem donzela com uma expressão de inquietude. À volta do pescoço parece notar-se um manto a esvoaçar, indicando algum movimento.

PINTURA



Catálogo	P1
Coleção	Madrid, Museo Nacional del Prado
Nº de inventário	P03090
Título	<i>Hipómenes y Atalanta</i>
Proveniência	Real Alcázar, Madrid, galería del Cierzo
Artista	Guido Reni
Datação	1618-1619
Matéria	Óleo sobre tela
Referências	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hipomenes-y-atalanta/b136eb8b-c3f1-4787-935b-0003ed114220?searchMeta=atalanta https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/hipomenes-y-atalanta/d892cf61-2ad9-4787-aec3-de5d560c1f8a?searchMeta=atalanta
Créditos	© Museo Nacional del Prado

Descrição iconográfica

O quadro representa a corrida de Atalanta e Hipómenes. O pintor coloca no centro da tela as figuras de Atalanta e Hipómenes, captando o exato momento em que o jovem lança uma maçã e a heroína a apanha, o que será a causa da sua derrota.



Catálogo	P2
Coleção	Madrid, Museo Nacional del Prado
Nº de inventário	P02320
Título	<i>La caza de Meleagro</i>
Proveniência	Palacio del Buen Retiro de Madrid
Artista	Atribuído a Nicolas Poussin
Datação	1634-1639
Matéria	Óleo sobre tela
Referências	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-caza-de-meleagro/732319ea-1af0-4350-8573-9583d6aa86fc?searchid=a13515f2-31c8-46de-696a-0068133ac4bd
Créditos	© Museo Nacional del Prado

Descrição iconográfica

A tela representa a reunião de heróis que se juntaram para caçar o javali enviado por Ártemis. Atalanta, sobre um cavalo branco, veste uma túnica azul, presa no ombro esquerdo, que lhe deixa o seio direito parcialmente descoberto. Usa umas sandálias, um penacho, carrega uma aljava às costas e segura num arco. O seu cabelo, louro e ondulado, cai sobre os ombros e pelo peito. Atrás da figura de Atalanta, ligeiramente à direita, encontra-se uma estátua de um sátiro e junto dela estão umas coroas de louro e um cajado. Ao centro da pintura, em segundo plano, vê-se uma estátua da deusa da vida selvagem, segurando o arco e uma flecha, atrás da qual se avista o esqueleto de uma cabeça de um animal sobre uma árvore.



Catálogo	P3
Coleção	Madrid, Museo Nacional del Prado
Nº de inventário	P01662
Título	<i>Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidón</i>
Proveniência	Real Alcázar, Madrid, Escalera de la galeria del cierzo
Artista	Peter Paul Rubens
Datação	1635-1640
Matéria	Óleo sobre tela
Referências	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/atalanta-y-meleagro-cazando-el-jabali-de-calidon/d177683f-1c3a-4bbc-a155-241638051f4e?searchMeta=atalanta https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/obras-comentadas-atalanta-y-meleagro-cazando-el/9f0d2a0f-7eb6-4253-b72c-9be6e33a8e44?searchMeta=atalanta
Créditos	© Museo Nacional del Prado

Descrição iconográfica

Representação da caça ao javali, distribuindo as personagens pelo primeiro plano na parte inferior da composição. No centro da imagem está a figura de Atalanta, com vestes de tom avermelhado, de arco na mão, a liderar a caça, rodeada de cães que atacam o javali. A seta desferida pela jovem encontra-se presa junto à orelha do javali. À esquerda e à direita aparecem os restantes participantes na caça.



Catálogo	P4
Coleção	Madrid, Museo Nacional del Prado
Nº de inventário	P01538
Título	<i>Hipómenes y Atalanta</i>
Proveniência	Torre de la Parada, El Pardo-Madrid, Tercera pieza
Artista	Jacob Peter Gowdy
Datação	1636-1638
Matéria	Óleo sobre tela
Referências	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hipomenes-y-atalanta/bb5e26a5-109e-462c-90cc-a920556d0e75?searchMeta=atalanta
Créditos	© Museo Nacional del Prado

Descrição iconográfica

A pintura retrata a corrida de Atalanta e Hipómenes e parece corresponder ao momento em que este ganha a corrida. Esta ideia é sugerida pela expressão vitoriosa do rosto do jovem, enquanto Atalanta, com uma túnica branca e vermelha, presa no ombro esquerdo, ainda está a apanhar uma maçã com a mão direita e segura com a esquerda outras duas.



Catálogo	P5
Coleção	Madrid, Museo Nacional del Prado
Nº de inventário	P01546
Título	<i>Meleagro y Atalanta</i>
Proveniência	Colección Real
Artista	Jacob Jordaens
Datação	1640-1650
Matéria	Óleo sobre tela
Referências	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/meleagro-y-atalanta/586c368b-922a-4ebb-b7dd-ed4b63cb4c7?searchMeta=atalanta https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/meleagro-y-atalanta/89922ac5-48e1-43b8-aa83-3592e8f204e1?searchMeta=atalanta
Créditos	© Museo Nacional del Prado

Descrição iconográfica

À direita da composição encontram-se os tios de Meleagro a arrebatam o prémio a Atalanta e a provocar o herói, que leva a mão à espada. Atalanta, que enverga uma túnica branca presa no ombro direito e uma capa castanha, que lhe deixa o seio esquerdo descoberto, tenta acalmar o jovem, colocando a sua mão direita sobre a de Meleagro. As restantes figuras da tela, à esquerda, parecem protestar contra a atitude dos filhos de Téstio.



Catálogo	P6
Coleção	Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda
Nº de inventário	3980
Título	<i>Meleagro oferecendo a Atalante [sic] a cabeça do javali</i>
Proveniência	Coleção de pintura do rei D. Luís
Artista	Anónimo (cópia de uma obra de Rubens)
Datação	Séc. XVIII
Matéria	Óleo sobre tela
Referências	http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991068
Créditos	© Direção-Geral do Património Cultural

Descrição iconográfica

À esquerda, um cão empina-se sobre o manto vermelho que apenas cobre as pernas de Atalanta, que está descalça, e a deixa seminua. À sua frente, no lado direito da composição, Meleagro enverga uma túnica presa no ombro direito, do qual pende uma pele, e calça sandálias. O jovem pouisa o braço direito sobre os ombros de Atalanta e com a mão esquerda oferece a cabeça do javali caçado. Entre eles está Eros e aos pés da jovem repousam o arco e as flechas. Em cima, à esquerda, uma figura mitológica surge nas nuvens carregadas.



Catálogo	P7
Coleção	Londres, The British Museum
Nº de inventário	1866, 114.695
Proveniência	
Artista	Francesco Bartolozzi (gravador), Benedetto Luti (pintor)
Datação	1763
Matéria	Impressão a papel
Referências	http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3132594&partId=1&people=96413&peoA=96413-1-7&page=1
Créditos	© Trustees of the British Museum

Descrição iconográfica

Hipómenes, à esquerda, de capa a esvoaçar, olha para trás enquanto corre, segurando ainda na mão direita uma maçã. Atalanta, atrás do jovem, debruça-se para apanhar, com a mão direita, a maçã que acabou de ser lançada, enquanto segura com a esquerda a que apanhou primeiro.