



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Virgínia Valim Silva

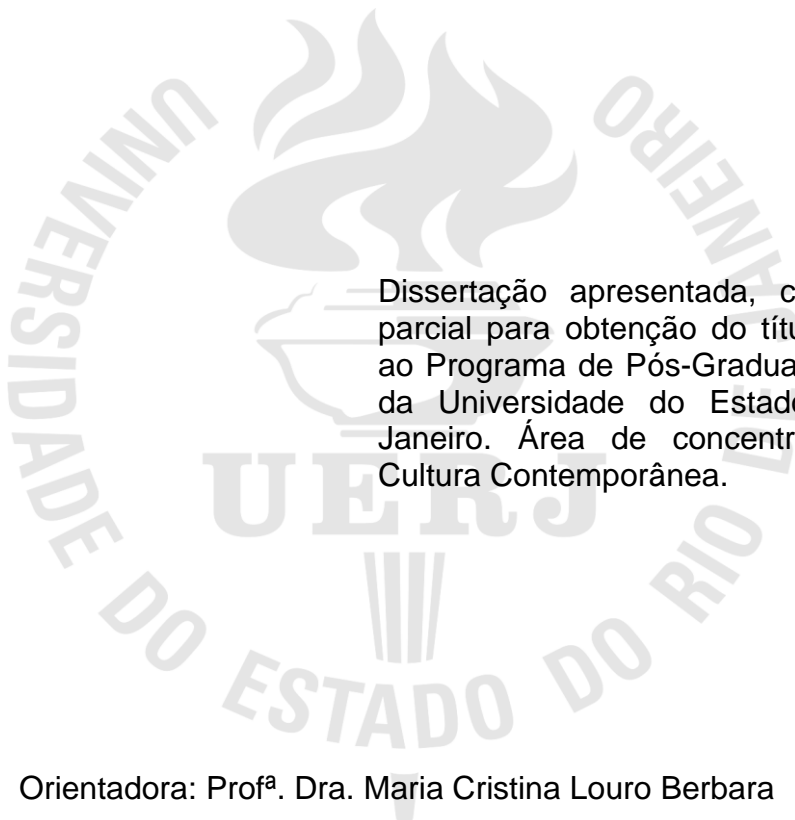
O mito de Niobe: uma evidência iconográfica

Rio de Janeiro

2015

Virgínia Valim Silva

O mito de Niobe: uma evidência iconográfica



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Cristina Louro Berbara

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586

Silva, Virgínia Valim.

O mito de Niobe: uma evidência iconográfica / Virgínia
Valim Silva. – 2015.

111 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Mitologia grega na arte – Teses. 2. Niobe (Mitologia grega)
na arte – Teses. 3. Cerâmica grega – Teses. 4. Mulheres na arte –
Teses. I. Berbara, Maria. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.046.1:738.032.6

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Virgínia Valim Silva

O mito de Niobe: uma evidência iconográfica

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 18 de março de 2015.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Cristina Louro Berbara (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Marta Mega de Andrade
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, por me apresentar, ainda na infância, o universo grego. Mas, além disso, por ser meu grande exemplo de amor, de vida e de alma.

AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Berbara, por ter acreditado e confiado em meu trabalho, me dando liberdade para expor minhas ideias, sempre com muita generosidade e respeito.

À Professora Marta Mega por me acolher tão bem nas aulas de grego instrumental e em seu grupo de pesquisa, contribuindo bastante para o meu conhecimento na área de História antiga.

À Professora Sandra Branco que, ainda na graduação de Arquitetura, despertou meu interesse pela arte, fazendo descortinar esse então novo mundo aos meus olhos, no qual, tornei minha vida e meu trabalho.

Às Professoras Ana Maria Rambauské e Katia Souza, pelo incentivo desde o início, me fazendo acreditar que a docência seria um sonho possível.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

Às minhas mães Rita Valim e Ruth Ribeiro, que juntamente com meu pai Marcus, me deram colo, carinho e apoio não só no período do mestrado, como na vida toda.

À minha filha Duda, pela paciência e maturidade, mas principalmente por entender os momentos em que eu estava envolvida na pesquisa.

Aos meus irmãos Fernanda e João, bem como minha cunhada Fernanda, pelo amor, compreensão e por estarem, mesmo longe, sempre ao meu lado.

Ao Felipe, meu maior companheiro, que participou com afinco de todo o processo desta pesquisa, sem ele, com certeza, eu não conseguiria.

À amiga Lio, por toda ajuda e paciência desde os tempos de seleção até o final, sempre me tirando dúvidas e incentivando a todo o momento com palavras positivas e carinhosas, não poupando esforços para que eu atingisse meu objetivo.

A todos os amigos do Ppgartes/UERJ. Em especial a Alberto, Alessandra, Amanda, Istefânia, Raquel e Toni, pela colaboração inestimável, não somente na pesquisa, como na transformação de dias difíceis em dias mais alegres, harmoniosos e coloridos.

RESUMO

SILVA, Virgínia Valim. **O mito de Niobe**: uma evidência iconográfica. 2015. 111f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

A presente pesquisa, baseada nas evidências iconográficas do mito de Niobe encontradas nas cerâmicas do universo grego, busca levantar os contextos de significação das imagens em duas regiões distintas: a Grécia balcânica e a Grécia ocidental, uma vez que é observada uma diferença na representação, focada, cada qual, em um momento pontual da narrativa. O trabalho procura levantar questões acerca da arte como um reflexo de valores culturais e sociais estabelecidos nas duas regiões, demonstrando assim, com a complexidade do mito, suas particularidades.

Palavras-chave: Niobe. Mitologia grega. Cerâmica. Sociedade grega.

ABSTRACT

SILVA, Virgínia Valim. **The mith of Niobe**: an iconographic evidence. 2015. 111f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

The current research, based on the iconographic evidence of the myth of Niobe found in the Greek's ceramics universe, aims to leverage the meaningful context of the images from two distinct regions: the Greece Balkan Peninsula and Western Greece, in which representations are recognized differently, each of them focused on an isolated point in the narrative. The work seeks out to raise questions about art as a reflection of cultural and social values set out in the two regions, therefore demonstrating the complexity of the myth and its peculiarities.

Keywords: Niobe. Greek mythology. Pottery. Greek society.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Relevo de Isthmia. Fragmento e simulação, respectivamente.	30
Figura 2 –	Nióbide feminina em fuga. Detalhe.	32
Figura 3 –	Nióbide masculino ferido. Detalhe.	32
Figura 4 –	Nióbide masculino ferido. Detalhe.	33
Figura 5 –	Disco de mármore	34
Figura 6 –	Representação de Ártemis. Disco de mármore. Detalhe.	35
Figura 7 –	Representação de Apolo. Disco de mármore. Detalhe.	35
Figura 8 –	Representação de nióbide. Disco de mármore. Detalhe.	36
Figura 9 –	Representação de nióbide. Disco de mármore. Detalhe.	36
Figura 10 –	Disco de mármore. Detalhe.	37
Figura 11 –	Grupo escultórico. Cópia romana de original grego	38
Figura 12 –	Representação de Niobe e nióbide desfalecida	39
Figura 13 –	Nióbide desfalecida. Detalhe	40
Figura 14 –	Relevo frontal de sarcófago romano	41
Figura 15 –	Relevo frontal de sarcófago	42
Figura 16 –	Ânfora	45
Figura 17 –	Gêmeos divinos e nióbides. Detalhe.	46
Figura 18 –	Ânfora. Autor desconhecido	48
Figura 19 –	Nióbides em fuga. Detalhe	49
Figura 20 –	Nióbide. Detalhe	49
Figura 21 –	Leto e Ártemis. Detalhe	50
Figura 22 –	Cratera. Pintor de Nióbides	51

Figura 23 –	Gêmeos divinos e nióbides feridos. Detalhe	52
Figura 24 –	<i>Kylix</i> . Pintor de Phiale	53
Figura 25 –	<i>Kylix</i> . Pintor de Phiale	54
Figura 26 -	Ânfora. Pintor de Nióbides	55
Figura 27 –	Nióbide em fuga. Detalhe	61
Figura 28 –	Personagem. Detalhe	62
Figura 29 –	Apolo e nióbides feridos. Detalhe	62
Figura 30 –	Nióbide em fuga. Detalhe	63
Figura 31 –	Nióbide em fuga. Detalhe	63
Figura 32 –	Ártemis. Detalhe	64
Figura 33 –	Iconografia de cratera	66
Figura 34 –	Ânfora	67
Figura 35 –	<i>Askós</i>	75
Figura 36 –	Nestorides	78
Figura 37 –	Pelike	79
Figura 38 –	Cântaro	80
Figura 39 –	Enócoa	81
Figura 40 –	Enócoa	82
Figura 41 –	Cratera	84
Figura 42 –	Naiskos funerário	85
Figura 43 –	Cratera de volutas	86
Figura 44 –	Ânfora	88
Figura 45 –	Ânfora	89
Figura 46 –	Loutrophoros	91

Figura 47 –	Hídria	92
Figura 48 –	Hídria	93
Figura 49 –	Lécito	94
Figura 50 –	Hídria	95
Figura 51 –	Lekanis	96

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	O MITO DE NIOBE E SUAS ABORDAGENS	16
1.1	A história de Niobe	16
1.2	Tradições literárias	19
1.3	Tradições iconográficas	28
2	AS REPRESENTAÇÕES DO MITO DE NIOBE NA REGIÃO DA ÁTICA	44
2.1	A representação do mito nas cerâmicas dos séculos VI e V a.C.	44
2.2	A pintura em cerâmica como arte independente	56
2.3	O desenvolvimento das representações na região da ática	58
2.4	A linguagem pictórica das representações	64
3	A REPRESENTAÇÃO DO MITO DE NIOBE NA REGIÃO DA GRÉCIA OCIDENTAL	71
3.1	A produção artística das cerâmicas na região da Grécia Ocidental	71
3.2	A representação do mito de Niobe nas cerâmicas itálicas do século IV a.C	87
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

O mito de Niobe pode ser entendido como um exemplo de orgulho punido ou profunda dor materna? A história da rainha de Tebas que, orgulhosa de sua prole, ousou proclamar-se superior à deusa Leto, gerando como punição a morte de seus filhos, possibilita diversos questionamentos. O que nos leva a crer que as respostas para essa pergunta seriam complexas e poderiam, inclusive, levantar outras questões.

A pesquisa se desenvolveu a partir desta complexidade, buscando nas análises iconográficas fatores que demonstrassem o entendimento grego do mito. Esse interesse se iniciou principalmente por notar que diversos elementos preponderantes encontrados na história fazem dela um excelente veículo, passível de demonstrar conceitos que traduziam com primazia o que deveria ou não ser exposto e valorizado na sociedade grega.

Entende-se que as pinturas dos vasos antigos chegaram até nós carregadas de simbologias e que as narrativas imagéticas contidas em sua superfície contém uma carga comunicativa tão grande que perpassa o simples ornamento. Haiganuch Sarian (1999, p. 73) aponta que “[...] os vasos gregos não são objetos arqueológicos como outros quaisquer, são, antes de tudo, portadores de imagens”. Lissarrague (1986, p. 97) expressa que esse tipo de representação seria:

[...] como um monumento, cujas regras de elaboração são em si um testemunho sobre a maneira de se representar a análise da sociedade tal qual ela se mostra em imagem, produzindo trabalhos sobre as categorias sociais e os comportamentos coletivos.

Com foco de uma perspectiva situada no âmbito da História da Arte, a pesquisa se propõe a realizar um estudo do mundo grego privilegiando as imagens e entendendo seu estatuto documental – o que explica a utilização do termo *evidência iconográfica*¹ inserido no título.

¹ “Quando falamos em evidências iconográficas, apostamos na capacidade que os registros imagéticos remanescentes da Grécia antiga possuem para testemunhar aspectos da vida social e cultural do período.” (CERQUEIRA, 2000, p.85).

A mesma exigência crítica que conduz o historiador quando ele aborda um texto, a levar em conta todos os seus componentes, seu gênero literário ou sua estrutura linguística, por exemplo, deveria incitar a abordar as imagens no mesmo espírito; a se perguntar o que elas ensinam, tentando compreender como funcionava esse sistema de comunicação na cultura que o produziu (SCHMITT-PANTEL; THELAMON, 1983, p. 13).

Desse modo, considera-se importante o desenvolvimento da pesquisa por abranger uma característica multidisciplinar e abordar uma questão comparativa delimitada por vias ainda não pesquisadas e que podem ampliar e se entrecruzar, inclusive de maneira abrangente com discussões e pesquisas no âmbito da História, Arqueologia, Filosofia, dentre outras disciplinas.

O presente trabalho possui como objeto duas séries iconográficas nas quais é representado o mito, procurando observar as abordagens utilizadas nas representações e buscando perceber as diferenças em relação ao tratamento do tema em duas importantes regiões da Grécia. Essa busca se deu principalmente por notar uma dessemelhança em relação às cenas escolhidas para representar o mito – na Grécia balcânica do século V, focada na cena do massacre, e na Grécia ocidental² do século IV, no sofrimento da mãe. A pesquisa tem como objetivo principal analisar essas diferenças e buscar entender o que pôde ter levado os artistas a escolherem cenas de momentos tão distintos do mito.

O levantamento de imagens para o *corpus* da pesquisa foi feito por meio das listas do *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA), organizadas por John Beazley, de arquivos de diversos museus e outras bibliografias que permitiram o acesso às imagens de coleções particulares. Esse *corpus* de imagens é organizado a partir de três cerâmicas do século V a.C., provenientes da Grécia balcânica, e oito do século IV a.C., provenientes da região da Grécia ocidental, sobre as quais são feitas análises não somente formais³, mas também relacionadas ao contexto social de produção das obras.

Como ponto de partida, o método da iconologia histórica interpretativa se faz mais pertinente, pois constitui uma abordagem alternativa, propondo que se

² No trabalho, trato a região do Sul da Itália e Sicília – região considerada como Grécia ocidental – como um grande conglomerado, referindo pelo nome de italiotas as cerâmicas provenientes deste conglomerado. Porém, em hipótese alguma pretendo afirmar que os locais, isoladamente, não possuíam suas particularidades. O que pretendo demonstrar é que, através das similaridades das representações da região e conseqüentemente de suas diferenças em relação às representações áticas podemos tratar das cerâmicas produzidas nestes locais de forma agrupada, contribuindo, para isso, suas condições de produção, contexto e ideias semelhantes.

³ Relativo à forma. Nas análises da pesquisa, as imagens são observadas de acordo com a composição, gestos, motivos, personagens, posturas e entorno da peça.

descubra o sentido que se esconde sob o fenômeno descritível da imagem. A leitura do sentido deve levar em conta que os símbolos não significam nada em isolado, mas em conjunto. Entende-se que a produção de inteligibilidade desse conjunto de símbolos, é estudada a partir das relações entre os símbolos e a inserção desses no contexto da cultura como um todo (cf. CERQUEIRA, 2005).

O método de análise de John Boardman (2001), referente às considerações contidas em seu *The History of Greek Vases* - principalmente nas análises mais descritivas, onde o autor se atém à observação de grande parte dos elementos presentes na peça, levando em consideração todo o seu entorno e não somente a cena principal -, juntamente com as análises de Ann Steiner (2007), sobre a composição geral, pareceram pertinentes para o desenvolvimento desta pesquisa. Isso porque, a utilização deste tipo de análise propicia a interpretação das cenas não somente como um dado explícito – de acordo com o que está demonstrado de forma direta -, mas também o que pode ser entendido através de símbolos.

As representações do mito de Niobe em cerâmicas do universo grego constituem um tema de estudo relativamente bem abordado. No entanto, esses estudos se focaram apenas no contexto greco-ocidental, no qual muitos autores se dedicaram às imagens do mito, principalmente levantando abordagens relativas ao teatro e ao modo como as peças, de fato, influenciaram as pinturas em cerâmicas. Eva Keuls (1997), por exemplo, elaborou uma pesquisa mais especificamente relativa ao mito de Niobe, na qual considerou que as representações podem ser a primeira informação para a reconstrução de tragédias perdidas. Suas diretrizes aproximaram o mito de questões ligadas à utilização funerária, pressupondo uma função consolatória dessas representações. A autora também discute a intervenção de outros personagens e suas ações no destino de Niobe.

Já Oliver Taplin (2007), em seus estudos gerais sobre o teatro e cerâmicas do sul da Itália do século IV a.C, analisa o mito de Niobe e, neste contexto, discute a hipótese da pintura do mito nos vasos itálicos ter alguma ligação com a tragédia de *Ésquilo*, levantando questões como tradição iconográfica - considerando elementos presentes em muitas representações do período - e atribuição a outras tragédias perdidas.

Ludovico Rebaudo (2012), por sua vez, observa uma mudança entre as representações da Grécia balcânica e da ocidental; no entanto, sua pesquisa é focada apenas nas representações das cerâmicas itálicas. Suas discussões giram

em torno da ligação entre as imagens e as tragédias de Niobe, observando conjuntamente outras representações encontradas na região.

No decorrer da pesquisa não foram encontradas fontes que examinassem especificamente as cenas do mito de Niobe na Grécia balcânica. As abordagens desenvolvidas no trabalho partem de pesquisas sobre aspectos sócio-culturais da Grécia antiga para discutir as relações das imagens com o contexto histórico em foram concebidas.

Por se tratar de um estudo com base em uma história mitológica, acredita-se haver a necessidade de apreensão de suas principais fontes, a fim de uma maior aproximação com o mito. Esses levantamentos – situados no capítulo um – se fazem pertinentes principalmente por conterem um escopo de discussão para os capítulos posteriores. Questões acerca da dependência em relação a outras manifestações artísticas e sentido da obra são retomadas posteriormente. No primeiro capítulo, são apresentados o mito e suas tradições orais, literárias e iconográficas. As ideias de Homero, Ésquilo, Sófocles, Pseudo-Apollodoro e Hesíodo, bem como as esculturas e relevos selecionados sugerem diferentes aspectos do mito e apontam suas concepções direcionadas a intenção na qual seus autores primaram por evidenciar.

No capítulo dois, o *corpus* de imagens áticas é apresentado e analisado segundo o contexto da cena. Uma discussão a respeito da relação entre texto e imagem foi desenvolvida neste capítulo principalmente por ter-se notado, através do processo de pesquisa, que há ainda um debate bastante grande em torno da ideia de dependência em relação à exposição dos mitos gregos. Muitos historiadores ainda buscam apoio em outras tradições gregas – orais ou textuais – para interpretar as imagens contidas nos vasos, o que pode resultar, em determinados casos, em alguns equívocos. Preconiza-se um cuidado especial em relação a esse tipo de comportamento, principalmente em imagens vindas da região da Ática no período estudado, assim como em períodos anteriores.

Ainda neste capítulo decidi abordar o desenvolvimento da pintura nos vasos áticos, principalmente, para elucidar a escolha pela representação ateniense das figuras humanas, discutindo os procedimentos adotados pelos artistas para aprimorar a figuração das formas humanas, permitindo a representação de cenas mitológicas como veículos da dinâmica social.

O terceiro capítulo busca inicialmente elucidar o leitor quanto à constituição das colônias greco-ocidentais para um maior entendimento do desenvolvimento das cerâmicas italiotas e a razão de suas particularidades, principalmente, de sua relação com o teatro – que contribuiu para o desenvolvimento de cenas focadas neste outro veículo artístico. A partir dessas evidências, a discussão gira em torno dos esquemas iconográficos e de reflexos que, em conjunto com outras fontes, nos permitem uma interpretação mais abrangente da intenção dos artistas ao representar a cena.

As discussões abordadas no trabalho levantam ideias e indícios – em alguns casos, até então, não explorados – que podem abrir caminho para novas possibilidades de investigação no âmbito das imagens, assim como da história grega, ampliando desta maneira a gama de conhecimento em relação ao tema.

1 O MITO DE NIOBE E SUAS ABORDAGENS

1.1 A história de Niobe

Para uma melhor fundamentação do trabalho, proponho a leitura da história de Niobe, de acordo com o livro VI, das *Metamorfoses*, de Ovídio (2003).⁴ Essa fonte literária contém em sua estrutura os conteúdos essenciais da narrativa mitológica em questão, pois é uma das referências mais completas que chegou ao nosso conhecimento.⁵ A versão de Ovídio, apesar de ter sido escrita no séc. I d.C., possui as estruturas principais do mito em seu contexto. Todavia, é importante ressaltar que quando falamos de mito, procuramos nos abster de considerações canônicas, justamente por este não possuir um registro próprio, unívoco e ser ausente de formulações exclusivas, resultando em um apanhado de tradições, agregadas e desagregadas através do tempo, compondo o que podemos chamar de uma espécie de registro empírico da sociedade. Dessa tradição mitológica permanecem conceitos e estruturas que podemos observar no referido texto e que serão tratados no presente trabalho.

De acordo com Ovídio, Niobe, a rainha de Tebas, era casada com o filho de Zeus, Amphion – o movedor de pedras – e filha de Tântalo – o único mortal ao qual foi permitido tocar a mesa celestial e se banquetear com os deuses. Ela exercia um grande poder local e era adorada pelo seu povo; era uma mulher orgulhosa de suas origens e de sua posição, mas, além de tudo, era orgulhosa de sua prole. Niobe e

⁴ Neste trabalho, as referências à versão do mito, elaborada por Ovídio, serão baseadas nos versos de 146 a 203 desta edição: OVÍDIO, Públio. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003, p.116-121.

⁵ Da literatura antiga sobre Niobe, cf.: Homero, *Ilíada*, XXIV, 602-617; Hesíodo, *Catálogo das mulheres*, III-IV, fr. 89; Sappho, *Fragmentos*, fr. 31 (67); Ésquilo, *Niobe*, 1-21; Sófocles, *Niobe*, 441, *Antígona*, 824-834, e *Electra*, 150-152; Eurípides: *As fenícias*, 159-160, e *Cresfontes*, 455; Calímaco, *Hino a Apolo*, 22-24, e *Hino a Delos*, 95-97; Teodorida, *Antologia*, XVI, 132; Heródoto, *Histórias*, I, 204-214; Leonidas, *Antologia*, VII, 549; Antípatro de Sídon, *Antologia*, XVI, 131; Meleager, *Antologia*, XVI, 134; Antípatro de Tessalônica, *Antologia*, VII, 530, XVI, 133; Diodoro, *Biblioteca Histórica*, IV, 74, 3; Estrabão, *Geografia*, XII, 8, 21; Propertius, *Elegias*, II, 20, 7-8; 31, 10-14; III, 10, 6-8; Horácio, *Odes*, IV, 1-2; Ovídio, *Amores*, III, 13, 31, *Heroides*, XX, 107-108, *Metamorfoses*, VI, 146-312, *Trístia*, V, 1, 57; 12, 7-8, *Ibis*, 579; 583; Sêneca, *Medea*, 954, *Hércules*, 390-391, *Agamenon*, 392-393, e *Édipo*, 613-615; Plutarco, *Sobre o amor*, 17 E; Lucian, *Diálogos dos deuses*, 16; Pausanias, *Guia da Grécia*, I, 21, 3; II, 21, 9-10; VIII, 2, 5; 2, 7; Apollodorus, *Biblioteca*, III, 5, 46; Higino, *Mitos*, 9; 11; Ausonius, *Epitáfios*, 28; Nonnus, *A Dionísia*, II, 159-161; XII, 79-81; XIV, 269-271; XV, 374-375; XLVIII, 406-408, 424-425; Pallada de Alexandria, *Antologia*, X, 47.

Amphion tiveram quatorze filhos, sete rapazes e sete moças, pelos quais se considerava a mais feliz das mulheres.

Certo dia, Manto – que assim como seu pai, Tirésias, possuía uma visão profética – saiu pelas ruas de Tebas proclamando que adorassem o templo de Latona:⁶

Mulheres de Tebas adorem o templo de Latona,
Tragam preces e incensos para ela e para seus filhos,
Entrelacem folhas de louros nos seus cabelos;
Essas são as ordens de Latona,
Cuja mensagem eu lhes trago (OVÍDIO, 2003, p.117).

E as mulheres de Tebas assim fizeram. Logo em seguida, Niobe aparece em vestes frígias de ouro, com um imponente e orgulhoso andar pelas ruas da cidade, cercada por uma multidão que a seguia. Ela então olha para toda aquela cena de homenagens a Latona e indaga o porquê de toda reverência à deusa. Pergunta por que ousam preferir uma deusa da qual apenas ouviram falar àquela que viam com seus próprios olhos; indaga o porquê de Latona ter sido reverenciada em seu altar e a ela não ter sido ofertada nenhuma oferenda. Niobe coloca-se superior à deusa e a deprecia de todas as formas. Acredita ser mais bem-aventurada, pois a ela foi permitido gerar quatorze filhos, enquanto a Latona, apenas dois. Dizia que sua abundância era sua salvação e que esta era grande demais para que o poder do destino pudesse afetá-la. Mesmo que Latona tirasse muito dela, ainda assim, haveria muito mais, pois por mais que muitos filhos fossem dela tirados, nunca ficaria reduzida ao que era Latona, mãe de um casal de filhos.

[...] Contar minhas bênçãos espanta meus temores.
Imaginem, suponham que parte dos meus filhos me fosse tomada,
Mesmo assim, eu jamais ficaria reduzida ao que é Latona, sem filhos,
Ou talvez devêssemos dizer, com aquele populacho de dois em torno dela?
(OVÍDIO, 2003, p.118).

Mandou então, que todas as oferendas e incensos fossem retirados e que os rituais fossem interrompidos.

Latona, ao saber o que acontecera, ficou furiosa e chamou os filhos – os gêmeos Febo e Diana⁷ – ao seu encontro. Contou-lhes que se sentira humilhada

⁶ Latona é o nome romano de Leto, deusa do anoitecer, uma das titãs amantes de Zeus, com quem teve seus filhos.

⁷ Nomes atribuídos a Apolo e Ártemis na religião romana.

com as atitudes de Niobe e que a adoração a ela em seus templos seria negada, caso os filhos não a socorressem. E se queixou:

[...] O insulto acabou crescendo para a injúria.
Niobe ousa pensar que seus filhos são melhores que os meus;
Ela diz que sou estéril
(a palavra será uma maldição que vai virar contra ela!) (OVÍDIO, 2003, p.118).

Então, seus filhos seguiram para a cidadela, planando envoltos por uma nuvem, até que encontraram dois dos sete rapazes, filhos de Niobe, em uma larga campina, cavalgando. Os rapazes foram alcançados pelas flechas de Apolo, assim como os outros cinco que, surpreendidos enquanto concluíam seus exercícios matinais, também foram mortos pelas velozes flechas do Deus Sol.

Moradores de Tebas e amigos dos rapazes, em meio a gemidos e lamentações, informaram Niobe da tragédia. No mesmo momento, Amphion posiciona um punhal contra seu próprio peito e em um único gesto, dá fim à toda sua tristeza e também à sua vida. Niobe, perplexa, não acredita no que lhe acontecera. Indignada pelo fato de os deuses terem poder para executar atos tão audaciosos, abraça os filhos pela última vez e implora aos céus:

Ó cruel Latona, alimente, alimente, ceve minha tristeza!
Alimente o coração que está totalmente tomado
Por esse terrível derramamento de sangue, preencha-o completamente!
Meus sete filhos se foram, e eu morri sete vezes com eles.
Exulte, alegre-se. Triunfe!
Você é vencedora. Vencedora, eu disse?
Ah, desgraçada como estou, ainda tenho mais do que você
Em toda a sua bem-aventurança.
Embora tantos tenham morrido, eu, ainda assim, venci! (OVÍDIO, 2003, p.120).

E mais uma vez, o arco retesado fez seu ruído seco ecoar pelo ar e soltar outra flecha. Todos ficaram assustados, menos Niobe, pois as recentes perdas a haviam deixado fora de si. Vestidas de negro, as irmãs dos rapazes assassinados foram sendo mortas uma a uma pela deusa Diana, até chegar à última remanescente, a qual a mãe tentava cobrir com seu próprio corpo, estendendo o manto sobre ela para montar uma espécie de abrigo. Niobe pede encarecidamente para que poupe esta, a mais jovem, porém, enquanto rezava, a pequena morria. Então se sentou ao lado de seus filhos, filhas e marido mortos.

E nunca mais se moveu;
 Nenhum sopro de ar levantou seus cabelos,
 A cor de suas feições desbotou,
 E seus olhos ficaram fixos e focados
 Naquela cena do mais profundo sofrimento,
 Na qual não havia nenhum sinal de vida:
 A língua congelara no alto da boca;
 Não havia mais pulsação nas veias;
 O pescoço não podia mais se curvar, nem os braços se mover,
 Nem os pés caminharem para a frente ou para trás;
 E as vísceras empedraram,
 Mas mesmo assim ela chorava;
 E é levada então, por um redemoinho,
 Para suas montanhas nativas,
 Onde, no alto de um pico, a rainha deposta descansa,
 Ainda chorando: até hoje o mármore verte lágrimas (OVÍDIO, 2003, p.121).

1.2 Tradições literárias

Em muitos casos, as narrativas literárias da antiguidade haviam sido anteriormente disseminadas oralmente, adquirindo, ao longo do tempo, particularidades específicas, acrescentadas por contadores anônimos, que ajudaram a construir o imaginário mítico. Parte dessa tradição oral foi compilada por Homero, primeiro autor da literatura ocidental a mencionar o mito de Niobe numa obra escrita. Trata-se do canto XXIV da *Íliada*, no qual podemos perceber que Homero (2008) ressalta três importantes aspectos a respeito da personagem em questão. O primeiro é observado no momento em que o rei Príamo vai ao encontro de Aquiles, para resgatar o corpo de Heitor. Após considerar aceita a devolução do corpo do filho ao rei de Ílion, Aquiles oferece uma ceia ao rei e, antes mesmo que possa haver uma recusa, faz uma comparação com Niobe:

Teu filho, Sênior, jaz remido no seu féretro, tal como querias.
 Quando Éos-Aurora apareça, poderás vê-lo e então levá-lo. Mas, agora, lembremo-nos da ceia. Mesmo Niobe, cabelos-lindos, não deslembrou de comer, quando os doze filhos lhe assassinaram no palácio – seis moços e seis moças, florida juventude (HOMERO, 2008, p. 474).

Nesse trecho, Aquiles busca persuadir Príamo – colocando-o em similaridade com Niobe – e tenta influenciar sua ação descrevendo uma situação que tenha algum elo em comum. Esse elo pode ser relacionado à perda dos filhos e à tristeza profunda causada a ambos, o que os impediriam de realizar qualquer outra

atividade, até mesmo de se alimentar. Nessa passagem, Niobe é relacionada a uma figura de profundo descontentamento, o que, porém, não a impede de agir, passando uma ideia de continuidade. Quando analisamos a atitude de Aquiles, percebemos sua intenção de convencer Príamo a cear com ele, como uma tentativa de apaziguamento momentâneo. Essa pausa para a refeição seria uma trégua proporcionada pela partilha de alimentos: “Pensemos na ceia, agora, ancião. A Troia, depois, levando o filho, o poderás prantear, fonte de multilágrimas” (HOMERO, 2008, p.474). Kakridis (1987, p. 98) aponta que a relação com a comida, neste caso, é muito significativa, uma vez que os alimentos possuíam um valor especial para os gregos e, nesse poema épico, a reconciliação poderia ser simbolizada pela partilha de alimentos como uma forma de abrandar a dor, exaltando a satisfação da necessidade física que a alimentação oferece. Essa ideia pode ser bem observada quando Aquiles, devido à tristeza profunda pela perda de seu primo Pátroclo, recusa-se a fazer suas refeições, sendo incapaz de controlar sua dor (PASCHALLI, 2013, p. 22). Em relação à alimentação, Homero parece atribuir a Niobe não somente uma ideia de continuidade, mas também uma espécie de alívio e consolo momentâneos, uma vez que, segundo Aquiles, ela interrompe seu momento de tristeza para se alimentar.

O segundo aspecto do mito em estudo, evidenciado por Homero, na *Iliada*, é relacionado ao sepultamento dos nióbides:

[...] mas seus dois filhos, Apolo e Ártemis, aos doze exterminaram.
Esvaídos em sangue, jazeram insepultos nove dias.
Zeus pai petrificou aquela gente.
Mas no décimo, os Urânios lhes deram tumba (HOMERO, 2008, p. 475).

Nesta passagem, a semelhança de Niobe e Príamo se torna mais perceptível, uma vez que seus filhos ficaram insepultos por dias, assim como Heitor. A falta de enterro de acordo com os rituais sagrados gregos era uma situação extremamente ultrajante, entendida como uma ofensa sem tamanho. Essa situação enfrentada pelos nióbides é provavelmente acrescentada pelo poeta, pois não possui nenhum outro registro, assim como a transformação desses mortos em pedra, no verso seguinte – o que podemos entender como uma benevolência dos de Zeus, na intenção de manter seus corpos preservados, enquanto não haviam sido sepultados; analogamente ao que Afrodite – com um ambrosíaco óleos de rosas – e Apolo –

com uma nuvem escura para proteger do calor – fizeram, na tentativa de preservar o corpo de Heitor.

Podemos perceber o terceiro e último aspecto do mito de Niobe apresentado na *Ilíada* como algo relacionado à *hybris*. Assim como Aquiles mata Heitor por vingança, os gêmeos olímpicos o fazem em relação aos nióbides (KAKRIDIS, 1987). Esta situação também pode ser percebida no momento em que Aquiles menciona que Niobe pena de dor, de uma forma constante e eterna, por obra dos deuses:

Entre fráguas, nos montes desertos de Sípilo,
Leito das ninfas dançarinas, ao redor do Aquelôo,
Lá, embora de pedra, pena Niobe
A dor, obra dos deuses (HOMERO, 2008, p. 475)

Essas variantes na narrativa podem ter sido atribuídas por Homero na intenção de aumentar o poder persuasivo de seu discurso (KAKRIDIS, 1987). Paschali (2013) aponta essa atitude como um artifício comum aos poetas, alterando ou criando novos detalhes, dependendo do significado que queriam dar ao seu trabalho e das mensagens que queriam transmitir. Entendemos então que Niobe, na visão de Homero, é um mito de significados dicotômicos, que em um primeiro momento transmite uma ideia de conforto e mais adiante de *hybris*, porém, o que não é negado é seu caráter entristecido, que pode ser evidenciado em ambas as colocações, direcionando para qualquer um dos dois entendimentos, nas diferentes menções do texto.

Outro registro dessa narrativa é a tragédia *Niobe*, de Ésquilo, uma das mais conhecidas da Grécia antiga, da qual infelizmente restam pouquíssimos fragmentos. Até o ano de 1933, haviam sido descobertos apenas oito fragmentos de 23 linhas; porém, uma nova descoberta, feita pelos estudiosos Vitelli e Norsa (1954), de restos bastante danificados de papiros contendo 21 linhas, despertou grande atenção. Muitos desses fragmentos estão sendo ligados à parte inicial da peça, porém a maioria deles sugere que seja do desfecho.

O estudo de tais partes indica que, no início da peça, é sabido que os nióbides já haviam morrido. Niobe – como principal personagem do drama – está em silêncio, sentada sobre o túmulo dos filhos, em Tebas. Outros personagens aparecem, como seu pai Tântalo, seu marido Amphion e uma personagem feminina, considerada Antíope, sua sogra (TAPLIN, 2007). Antigos relatos apontam que Niobe

permaneceu em silêncio durante boa parte da peça (TRENDALL, 1972) e, apenas após a metade da trama, pode ter falado algo. No entanto, por falta de documentos comprobatórios, esta hipótese ainda não pode ser considerada como uma versão definitiva. Há uma divergência entre estudiosos do tema no que concerne a esse início. Eva Keuls (1997), em *Painter and poet in ancient Greece*, atribui as primeiras linhas ao narrador, concordando com Fitton Brown (1987) que a heroína se abstém de palavras. Denys Lionel Page (1970), em *Select papyri as desperately*, aponta – a partir de sua tradução para o inglês – não saber ao certo se quem falava era a personagem, o narrador ou o coro – em seu nome -, e isso culminou, para ele, em uma das maiores dificuldades em lidar com esses fragmentos, podendo, inclusive, mudar a interpretação da história. Uma das falas que levanta essa dúvida diz respeito à própria Niobe e sua insatisfação:

Now I only mourn my father, strong Tantalus,
 who begot me and gave me forth in marriage;
 to such a life without a haven has he been driven aground by Phoebus;
 the high winds of calamity assault our house.
 Your own eyes behold my wedding's end:
 three days already sitting here upon the tomb,
 moaning above my children dead,
 I mourn the misfortune of their beauty.
 Man brought to misery is a shadow, nothing else (ESQUILO, apud KEULS,
 1997, p. 180).⁸

A abstenção da fala de Niobe é uma das maiores características do mito; é, inclusive, o que a torna taciturna e aproxima sua imagem à de uma metamorfose em pedra. No entanto, essa transformação não aparece nos fragmentos da tragédia de Ésquilo encontrados até o momento, e sabemos bem que o autor poderia inserir situações de acordo com a sua vontade, o que reforça ainda mais a possibilidade de diversas interpretações. De qualquer forma, percebemos que seu estado atual está sendo exposto e que sua insatisfação também permeia seu casamento e sua infelicidade.

Em relação a outros personagens que integram a tragédia, podemos observar a presença de Amphion, que é mencionada em um primeiro momento de forma indireta, anônima, sugerindo que o casamento de Niobe era infeliz. Adiante, o coro afirma que está morto, fazendo alusão à sua ida ao templo de Apolo – após a morte dos nióbides – a fim de destruí-lo (ESQUILO, apud KEULS, 1997, p.182).

⁸ Os referidos fragmentos apresentados em língua inglesa em todo texto não possuem versão em português.

Paschali (2013, p. 27) aponta para o fato de *Ésquilo* não se concentrar apenas no que pode ser visto, mas no que está escondido por trás dos fatos. Sendo assim, questões levantadas na peça circundam a ideia de *hybris*, principalmente se considerarmos a inserção de personagens como Amphion – levando em consideração sua morte pelo deus Apolo, após destruir seu templo – e a chegada de Tântalo, que também desafiou a onisciência dos deuses julgando-se mais esperto do que eles.⁹ A inclusão de Tântalo na tragédia, tentando dissuadir Niobe de seu profundo silêncio, leva a questões que nos permitem enxergar consequência acarretadas por seus atos não só para si mesmo, mas também para seus descendentes, tornando seus atos muito mais desastrosos, por provocarem reações que afetam toda uma coletividade. Adkins (1960) analisa que Tântalo escapou de sua punição em vida, porém sua pena recaiu sobre seus descendentes, na certeza de um grande sofrimento para eles. Essa ideia de expiação pela família – *harmatia* – é mencionada por esta ode do coro:

Strong Tantalus will presently come hither...
So, the anger of Phoebus against Amphion,
With an intent to destroy his house with outrage,
Root and branch (ÉSKUÍLO, apud PASCHALI, 2013, p. 28).

Ainda há um segundo fragmento em que Tântalo é mencionado, no momento em que o rei chega a Tebas e ainda não sabe da tragédia. Ele se depara com Niobe, não a reconhece e a compara a uma estátua, admirando-se que ainda esteja viva: “Porque você está imóvel neste túmulo, envolta em um manto, oh, estranha?” (PAGE, 1970, p.16). A chegada de Tântalo serve para ratificar a locação da peça em Tebas e seu espanto endossa a tristeza e consequente imobilidade da heroína.

Consideramos que esta tragédia centraliza a abordagem das relações humanas e divinas, e isso pode ser percebido já no início da peça, que apresenta a imagem da heroína em um momento de profunda desolação em decorrência do ato de sua *hybris* contra Leto. Seu silêncio é sintomático de sua impossibilidade de ação, frente à dor que a assolara momentos antes – o que não é mostrado na peça. Sua metamorfose – de rainha orgulhosa à mãe desolada pela trágica perda dos

⁹ Tântalo, o rei da Frígia, não se contentou em ser o predileto dos deuses e tentou tornar-se um deles. Presunçoso, para confirmar seu estatuto de “igual” aos deuses, convidou a todos do Panteão para um banquete em seu palácio e, pondo em teste a onisciência divina, lhes ofereceu o alimento terrestre sob sua forma mais abjeta: a carne de seu próprio filho, Pélops. Servir seu próprio filho simboliza a maior perversão empreendida por um mortal. Eis que os deuses são mesmo onscientes, reconhecem a blasfêmia e, horrorizados, repudiam a ofensiva dádiva.

filhos – parece ocorrer neste ponto, em que a heroína se torna imóvel, inerte, como uma pedra.

Embora o mito decorra em um período que podemos classificar como palaciano, Ésquilo escreve a tragédia no século V a.C. e sua versão assimila questões de seu tempo. São questões diretamente ligadas ao andamento e à boa convivência em sociedade, que podem ser observadas na busca pela *catarse* – o que se percebe no decorrer da narrativa, já que Niobe passa da felicidade à completa e irreparável infelicidade – e essa atitude corrobora o fato de que no século V a.C., o público acreditava que ao assistir a uma tragédia, sairia do teatro purificado.

Alguns historiadores como Keuls (1997) e Paschalli (2013) defendem a tese de que, na tragédia de Ésquilo, Niobe personifica o sofrimento humano. Tais autores consideram que sua ofensa aos deuses não é proporcional a seu castigo, tendo em vista outros episódios mitológicos semelhantes, como o de Amphion que havia atacado o templo de um deus, em um ato de extrema violência; Aracne, e outros. O sofrimento da heroína é demonstrado pela falta de palavras e com a perseverança em se manter taciturna, mesmo com seus parentes tentando consolá-la. A personagem, no entanto, torna-se inconsolável; é acometida por uma profunda melancolia pela perda irreparável de seus entes mais queridos, uma vez que o conceito de culpa, na Grécia antiga, era mais uma questão do coletivo do que do individual.¹⁰ Partindo desta premissa, podemos acreditar que, para a heroína, somente a morte poderia reconfortá-la, posto que reencontraria seus filhos no Hades – como no mito de Megara – ou simplesmente como a única forma possível de tirá-la daquela situação. Sua transformação em pedra, à vista disso, seria uma espécie de consolo, pois traria, enfim, paz e descanso para a sua dor (KEULS, 1998).

Os fragmentos já encontrados deste drama de Ésquilo indicam que o momento do massacre não é relatado em seu texto, que traz a atenção totalmente voltada para Niobe, cuja reação ao referido acontecimento levanta questões de escolha pela morte – que parece ser uma recompensa consoladora pelas maldições das quais não se pode fugir, remetendo ao que poderíamos entender como destino.

Sófocles também dedicou à Niobe uma tragédia, da qual – assim como a de Ésquilo – não restou muitos fragmentos. O que nos resta, doravante, é a análise de

¹⁰ Exceto na posição de orfistas, em casos particulares.

alguns trechos encontrados, além das menções sobre o mito em outras tragédias do autor.

A tragédia de Sófocles sobre o mito de Niobe foi produzida provavelmente antes de *Antígona*, que foi escrita em aproximadamente 442 a.C. Os poucos papiros que chegaram ao nosso conhecimento apresentam, inicialmente, o coro em diálogo com Apolo, sobre a morte de rapazes e moças de uma mesma família, além da súplica de uma menina implorando para que sua vida fosse poupada:

Apollo: Do you see the frightened one inside,
trying to hide in the tun-store and by the bins,
the one who is cowering alone? Will you not aim a swift arrow at her
before she can hide out of sight?

Chorus: Woe ah ah!
By only a short space of time will the family's
death be different for the unmarried girls than it was for the boys!
This calamity is swelling to great magnitude! (LLOYD-JONES, 2003, p. 231)

Apolo parece incitar alguém a disparar flechas, o que nos induz a concluir que seria sua irmã, Ártemis. Sua fala demonstra que alguém, provavelmente uma menina, está sozinha e com medo, que está ciente do que acontece e, por isso, tenta se esconder das rápidas flechas dos gêmeos divinos. Ainda assim, Apolo não quer que ela escape e para isso apressa a irmã. O coro, por sua vez, em um clamor profundo, está indicando o claro tema do qual trata a peça – o massacre de pessoas de uma mesma família – e que provavelmente os rapazes foram mortos antes das moças. Isso é percebido também em um comentário contido na tradução de Richard Carden (1974, p.187-188) que fala sobre a diferença da morte de moças e rapazes.

Outro trecho que pode nos esclarecer o sentido da peça é o que apresenta Niobe lamentando a morte de seus filhos e mantém uma interlocução com o coro, que mais uma vez, parece demonstrar benevolência com suas filhas:

Chorus: ...madness...
Niobe: I am undone by the anger of Phoebus and his sister!
Why are you driving me from the palace? Why
do you not aim your cruel arrow at my side?
Chorus: ...her of many sorrows.
Am I to slip inside and waft her steps this way?
Niobe: The children who were my pride are gone to the caverns of
Tartarus! Where shall I cower?
Daughter: ...I beg you queen! ...
Do not shoot an arrow and kill me!
Chorus: ...unhappy girl... (LLOYD-JONES, 2003, p. 233)

Neste trecho, Niobe lamenta que poderia ter sido morta em vez dos filhos, que jazem no Tártaro. Carden (1974) atribui esse lamento a uma tentativa de salvar a vida da última filha, que no verso acima, clama para que não seja morta.

Outros personagens que integram essa peça são os conhecidos gêmeos divinos, os nióbides e Amphion, que – assim como em *Ésquilo* – também comete um ato de desmedida: vai em direção ao templo de Apolo, mas não para destruí-lo. Desta vez, ele desafia o deus para um combate, sendo morto em seguida pelas flechas divinas. Percebemos nisso, assim como em *Ésquilo*, uma ênfase à *hybris*, que mais uma vez, não é cometida apenas pela personagem principal, mas também por pessoas que convivem em seu entorno – reforçando o caráter coletivo desse conceito. Percebemos também que, em Sófocles, a atuação dos deuses é mais direta e incisiva – impressão causada pelo discurso direto livre dado aos deuses que, sendo sujeitos de seus enunciados, parecem mais obstinados a realizar a sua vingança contra Niobe.

O final de Niobe nesta peça de Sófocles não é conhecido, mas parece ter alguma relação com a ida da personagem para Lídia, porém não se pode ter certeza. O foco narrativo se concentra na severa punição da *hybris* da heroína; seus sentimentos e sua tristeza não são demonstrados fortemente e também não há nenhum apontamento para o fim de sua dor ou de alguma forma de benevolência para com ela.¹¹ O fato de a peça iniciar com a menção a uma desgraça abatendo uma grande família, permite-nos focalizar o enredo em torno desse fato, que ocorreu como consequência de um ato de desmedida soberba. De acordo com esses levantamentos, dentro do que pudemos encontrar nesses fragmentos, é possível discernir que, em Sófocles, Niobe não parece uma vítima, e sim uma personagem que vive as consequências de sua atitude, sendo esta vista como uma afronta aos deuses, passível de terríveis punições.

Também em *Antígona*, Sófocles, menciona o trágico destino de Niobe como um caso de extremo sofrimento, como se vê no excerto abaixo:

Coro: Tu irás, pois, coberta de glória, a essa mansão tenebrosa dos mortos, sem que tenhas sofrido as doenças, e sem que recebas a morte pela

¹¹ A não ser, que consideremos a salvação de uma de suas filhas como uma benesse concedida à própria rainha, e não como uma resposta às orações da filha, como normalmente é entendido o episódio.

espada... Por tua própria vontade, única entre os mortais, vais descer ao Hades!

Antígona: Ouvi contar a morte dolorosa da infeliz frígia, a filha de Tântalo, sobre o monte Sípilo: uma camada de pedra a circundou, como uma hera indissolúvel; e dizem que de sua fronte petrificada, e coberta de neve, jorravam lágrimas sem fim, alagando-lhe o peito. Assim também quer o destino que eu vá, em vida, repousar num túmulo de pedra...

Corifeu: Niobe era uma divindade, e descendia dos deuses... Mas nós somos humanos, e filhos de mortais. Portanto, quando não mais viveres, será uma glória para ti que recordem sempre que tiveste uma sorte igual a de seres divinos, tanto na vida, como na morte! (SÓFOCLES, 2005)

Nota-se que o texto não alude às causas que desencadearam o extremo sofrimento de Niobe, o que sugere que essa história mítica já deveria ser bastante conhecida pelo público da época. É interessante observar também o destino de ambas as heroínas, protagonistas dessas duas tragédias, nas quais perderam suas famílias de forma violenta e tiveram um destino semelhante e dolorido, com um tom de resignação. Porém, os atos que desencadearam tais destinos são completamente distintos: Niobe ofende aos deuses, uma conduta que deveria ser exemplarmente punida, para que não fosse mais repetida; Antígona, por sua vez, atuou em favor de sua família – de acordo com as leis divinas e éticas, contra as leis do Estado – e seu desfecho desperta os sentimentos de piedade e justiça.

Pseudo-Apolodoro¹² também escreveu sobre Niobe, de um modo que parece ser uma mistura das versões mais difundidas na antiguidade. No “Livro Três” de sua Biblioteca (APOLODORO, s/d), no qual fala sobre a mitologia de Creta e Tebas, registrou que os filhos de Niobe não foram mortos em sua totalidade, tendo a filha mais velha, Clóris, sobrevivido e casado-se mais tarde com Neleus. Niobe deixou Tebas e procurou por Tântalo, seu pai, em Sípilo, na Lidia, onde, em oração a Zeus, foi transformada em pedra, mas suas lágrimas nunca cessaram de escorrer dia e noite. Todavia, essa transformação de Niobe em pedra pode ser entendida como uma forma de clemência de Zeus, tem a clara intenção de conforto. Não sabemos ao certo a intenção desta colocação, uma vez que por chorar dia e noite, seu sofrimento parece eternizado.

Outra questão importante que merece ser ressaltada nesta versão do mito é o fato de Leto não ter exterminado todos os filhos de Niobe, o que permite supor que,

¹² Anteriormente chamado de Apolodoro de Atenas, o escritor era considerado pertencente ao século II a.C.; mais tarde, porém, um antigo historiador romano considerou sua obra como sendo mais recente, devido a sua forma de escrita e vocabulário, pertencendo aproximadamente ao século I a.C., passando então a ser chamado de Pseudo-Apolodoro.

em algum momento, as preces – sejam da mãe ou dos próprios filhos – tenham sido atendidas. Isto pode denotar uma ação benevolente dos deuses ou, por outro lado, que Niobe já tenha sido punida o suficiente.

No período arcaico, encontra-se uma menção à Niobe no *Catálogo das mulheres*, atribuído por alguns estudiosos a Hesíodo (cf. PASCHALI, 2013); no entanto, por terem restado apenas alguns fragmentos desta obra, sabe-se – por meio da *Biblioteca* de Apolodoro (cf. nota 14) – que Niobe possuía vinte filhos, divididos igualmente entre homens e mulheres. Já de acordo com Heródoto, também por meio de Apolodoro, Niobe teria apenas dois filhos do sexo masculino e três do sexo feminino. Essa diferença entre o número de filhos estende-se também a Homero – que menciona seis rapazes e seis moças – e a Ovídio, que aponta quatorze no total, divididos igualmente. Essa divergência entre o número de nióbides, assim como a sobrevivência de alguns – em Sófocles e Apolodoro – pode sugerir que a quantidade de filhos não era um assunto determinante para a narrativa, capaz de alterar os rumos do enredo. Descontadas essas diferenças quanto ao número da prole, ao massacre de todos ou quase todos os nióbides e dos destinos da protagonista e de Amphion, resta que o episódio central da narrativa consiste no ato devastador da ação dos gêmeos divinos, acarretado pela soberba de uma rainha que se comparou com os deuses.

1.3 Tradições iconográficas

Paralelamente às tradições literárias, proponho a observação das representações visuais do mito datadas da antiguidade greco-romana, pois – junto aos textos mostrados anteriormente – possuem uma grande importância na construção do imaginário mítico e podem nos fazer perceber outras facetas de sua estrutura. Neste tópico, demonstrarei um conjunto de representações do mito, composto por peças gregas e romanas elaboradas na antiguidade. Esses exemplares nos permitem, assim como nos textos literários, observar as variações do mito elaboradas por diversos artistas.

Com uma produção considerável na arte grega e posteriormente na arte romana, a representação plástica do mito de Niobe e seus filhos começa a ser mais

frequente a partir da segunda metade do século VI a.C., sobretudo, por meio de esculturas, relevos em monumentos e pinturas em cerâmicas. Apresentarei adiante as principais representações deste mito em contextos escultóricos, uma vez que trataremos das cerâmicas em capítulo específico.

O massacre dos nióbides foi a cena escolhida até o início do século IV a.C. para as representações escultóricas que faziam referência ao mito. Geralmente suas vestes e posturas eram bastante utilizadas para os escultores evidenciarem suas capacidades artísticas, pois a cena é composta de bastante movimento e ação. Isso pode ser percebido nas representações de nióbides feridos, o que exige conhecimentos de anatomia humana, e também na representação de sua fuga, com seus drapeados contra o vento, o que, por sua vez, exige sofisticadas habilidades plásticas.

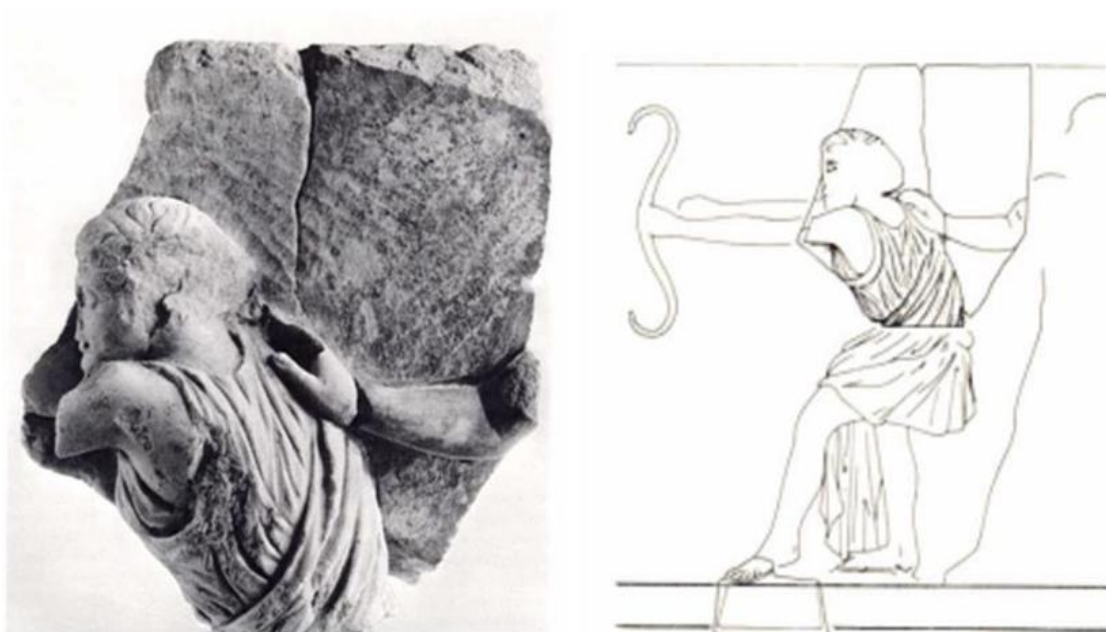
Um dos relevos mais conhecidos em que o mito de Niobe foi representado situava-se na parte inferior do trono do monumento dedicado a Zeus, em Olímpia. Considerado uma das sete maravilhas do mundo antigo, foi executado por Fídias em 450 a.C. e teve bastante repercussão no mundo antigo e bizantino, até ser destruído completamente em Constantinopla por um incêndio. O que conhecemos desta escultura e de alguns de seus detalhes deve-se, em parte à descrição de Pausânias (2000):

The god sits on a throne, and he is made of gold and ivory. On his head lies a garland which is a copy of olive shoots. In his right hand he carries a Victory, which, like the statue, is of ivory and gold; she wears a ribbon and – on her head – a garland. In the left hand of the god is a scepter, ornamented with every kind of metal, and the bird sitting on the scepter is the eagle. The sandals also of the god are of gold, as is likewise his robe. On the robe are embroidered figures of animals and the flowers of the lily. The throne is adorned with gold and with jewels, to say nothing of ebony and ivory. Upon it are painted figures and wrought images. There are four Victories, represented as dancing women, one at each foot of the throne, and two others at the base of each foot. On each of the two front feet are set Theban children ravished by sphinxes, while under the sphinxes Apollo and Artemis are shooting down the children of Niobe.

Há também algumas réplicas, algo em torno de nove relevos marmóreos e diversas moedas cunhadas. Como nas moedas a parte de baixo do trono, onde se encontrava a representação do mito, não poderia ser reproduzida de forma bastante legível, devido às suas pequenas dimensões, utilizaremos como base os relevos estudados por Sturgeon (1987).

Um desses nove relevos considerados réplicas dessa parte inferior do trono de Zeus foi descoberto nas escavações de Isthmia – a única série extensa encontrada no Peloponeso – e encontrava-se situado na base da escultura do santuário de Poseidon. Embora tenha restado apenas em fragmentos, a identificação do assunto retratado pode ser observada na representação de uma personagem feminina atirando uma flecha, além de figuras humanas em fuga ou feridas. Estudiosos desenvolveram uma simulação do que era representado por esses fragmentos, como se vê na figura 1:

Figura 1 – Relevos de Isthmia. Fragmento e simulação, respectivamente.



Autor desconhecido. Ano 440 a.C. Fonte: STURGEON, 1987, p. 110

Mary Sturgeon (1987, p. 95) identificou-os como Ártemis, uma nióbide em fuga e nióbides masculinos feridos. Essas representações estão bastante próximas à descrição de Pausânias acerca do relevo em Olímpia, principalmente pelas posições e vestes das figuras retratadas. Entretanto, o relevo de Isthmia, ainda segundo Sturgeon (1987), apresenta algumas diferenças em relação ao original. Segundo ela, uma das primeiras diferenças está em suas proporções: os fragmentos encontrados parecem remontar uma desproporcionalidade, tendo em vista serem partes de uma dimensão mais reduzida – proporcionais a um espaço relativamente pequeno – diferentemente do original, que possuía como medidas cerca de dois metros e meio a três metros de comprimento.

Outra diferença seria a presença de uma mão calmamente depositada sobre o ombro direito de Ártemis – representada com sua túnica possivelmente curta e com arco –, enquanto a deusa se prepara para lançar uma flecha. Supõe-se que a mão provavelmente pertença a Leto (c.f. simulação na figura 1). Essa atitude não é representada em nenhuma outra versão, baseada no relevo de Olímpia, que conhecemos – tais como o relevo de São Petersburgo (antigo relevo de Leningrado), o de Vila Albani ou mesmo de Modena – e, por isso, parece ser uma variação do original. Esse toque, perceptivelmente suave, pode ser considerado uma atitude de incentivo, uma benção ao ato que a filha está prestes a cometer.

Geralmente, a imagem de Leto não é comumente figurada nas representações do mito. De toda forma, Sturgeon (1987) afirma que sua presença na obra possuía um efeito didático, alertando sobre as consequências da arrogância em relação aos deuses, claramente representados no momento da execução do ato de punição – motivo pelo qual a cena estaria situada aos pés do trono de Zeus, em Olímpia.

Podemos observar também, como as reconstituições dos fragmentos encontrados do relevo sugerem, a representação de corpos de moças e rapazes – nióbides – atingidos e em fuga. A reconstituição gráfica, reproduzida a seguir (figura 2), permite-nos perceber que se trata de uma moça – com sua roupa esvoaçante – correndo e com a cabeça ligeiramente voltada para trás, como se estivesse sendo perseguida.

Em conjunto com a imagem anterior (figura 1), na qual vemos Ártemis pronta para atirar uma flecha, conseguimos perceber a figuração do mito nesta obra, principalmente se unirmos às imagens aqui reproduzidas as simulações feitas a partir de outros fragmentos, que representariam jovens homens nus, atingidos ou ajudando feridos, complementando assim a configuração do mito de Niobe e seus filhos.

Figura 2 – Nióbide feminina em fuga.



Autor desconhecido. Ano 440 a.C. Fonte: STURGEON, 1987, P.111.

Figura 3 – Nióbide masculino ferido.



Autor desconhecido. Ano 440 a.C. Fonte: STURGEON, 1987, p.109.

Figura 4 – Nióbide masculino ferido.



Autor desconhecido. Ano 440 a.C. Fonte: STURGEON, 1987, p. 109.

Observamos a preocupação em demonstrar os detalhes dos corpos e das roupas dos nióbides. Observamos também que, aceitando-se a hipótese do motivador gesto de Leto, a narrativa adquire uma perspectiva de que o massacre cometido não é só aceitável, como também é um ato de acordo com a visão grega, conforme a qual a dike deveria ser preservada, ao contrário da hybris.

Outra peça comumente relacionada ao relevo que representava o mito de Niobe, no trono de Zeus de Olímpia, é este disco de mármore italiano do século I d.C.

Figura 5 – Disco de mármore.



Autor desconhecido. Século I d.C.
Fonte: Arquivo do Museu Britânico, Londres.

Nesta obra, percebemos a reprodução do massacre, mas sob outro formato, em que os personagens assumem lugares diferentes na narrativa. Observa-se, no alto da composição, que o movimento de Ártemis se assemelha bastante ao do relevo de Isthmia; não se encontra, porém, qualquer vestígio de que Leto esteja tocando seu ombro (figura 6).

Figura 6 – Representação de Ártemis.



Disco de mármore. Detalhe.
Fonte: Arquivo do Museu Britânico.

A deusa parece se preparar para atirar uma flecha e se encontra acompanhada de uma figura do sexo masculino, provavelmente Apolo, como se estivessem sobre uma nuvem (figura 5, parte superior). Apolo está numa posição na qual, como Ártemis, parece manusear seu arco, em um momento em que a maioria dos personagens já fora atingida.

Figura 7 – Representação de Apolo.



Disco de mármore. Detalhe. Fonte: Arquivo do Museu Britânico.

Uma nióbide em fuga está incompleta (figura 8) e numa posição também muito semelhante à encontrada no relevo de Isthimia (figura 2), assim como o nióbide sentado com a mão esquerda sobre o dorso (figuras 9 e 3).

Figura 8 – Representação de nióbide.



Disco de mármore. Detalhe.
Fonte: Arquivo do Museu Britânico.

Figura 9 – Representação de nióbide.



Detalhe. Disco de mármore. Detalhe.
Fonte: Arquivo do Museu Britânico.

Encontram-se também – neste disco de mármore do século I d.C. – outros personagens atingidos e desfalecidos, cujos corpos e vestes que os cobriam foram

esculpidos de forma bastante realista, seguindo a tendência do período em que foi executado o original, em Olímpia.

Restam ainda algumas dúvidas quanto à análise dessa peça. A primeira paira em torno da personagem feminina que se encontra de pé e não conseguimos identificar a parte superior, devido a partes faltosas; de modo que não sabemos se fora atingida ou não (figura 8) – dilema que pode remontar a fontes literárias em que nióbides sobrevivem.

A segunda dúvida está relacionada à parte inferior do disco, em que podemos encontrar a figura de um homem junto a uma figura de menor dimensão – podendo ser a representação de alguma criança (figura 10). Ambas olham para cima, como se tivessem a intenção de fugir do ataque. Analisando o posicionamento de seus pés e braços, percebe-se que se voltam para fora da cena. A figura maior, segundo alguns historiadores, pode ser um tutor, uma vez que aparece de barba, característica pictórica de homem mais velho. A inserção de um tutor nas representações é mencionada por Cook (1964), na análise das esculturas de Uffizi. Porém, se contarmos os personagens que estão sendo atacados, incluindo este, encontramos quatorze vítimas, o equivalente – segundo muitas fontes – ao número de nióbides.

Figura 10 – Representação personagem.



Disco de mármore. Detalhe.
Fonte: Arquivo do Museu Britânico.

A imagem de Niobe nesse disco de mármore, assim como no relevo de Isthmia – ambos baseados na representação contida no trono de Zeus de Olímpia –,

é rejeitada, mostrando, em vez de sua imagem, a dos gêmeos divinos praticando seus atos de vingança pela afronta a eles cometida.

Outra representação plástica desse mito consiste num conjunto de esculturas que hoje se encontra na galeria Uffizi, em Florença. Este conjunto de nove esculturas, encontradas juntas em 1583, próximo a Roma, é considerado uma cópia de um grupo helenístico, feita por romanos no período imperial. Esta obra é julgada muito popular por Robert Cook (1964), devido ao grande número de réplicas, e mencionada por Winckelmann (2011), em diversas passagens de sua *História da Arte da Antiguidade*, como um parâmetro de escultura de grande beleza e elevado estilo.

Figura 11 – Grupo Escultórico.



Cópia romana de original grego. Autor desconhecido.

Fonte: <http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/Niobe.html>

Tais estátuas foram esculpidas apenas para serem vistas de frente, o que – além de ser uma prática bastante comum em esculturas gregas – pode sugerir que os originais tenham sido feitos inicialmente para um frontão ou friso, embora não possuam saliências na parte traseira, diferentemente de outros grupos escultóricos nos quais podemos encontrá-las para uma melhor sustentação em plano vertical.

Conjecturas à parte, sabemos, por meio de diversas fontes, que a cópia romana encontrava-se no jardim da Vila Médici, após ter sido removida do templo de Apolo Sosiano – o que nos faz pensar sobre a relação da representação do

momento de ação com a vingança dos deuses, observando que a ação foi feita por ele e sua irmã.

Neste grupo, são encontradas nove esculturas, das quais uma representa uma mulher protegendo uma criança e outras sete representam jovens, que – juntos desta criança – dividem-se em quatro do sexo feminino e o mesmo número do sexo masculino. Outro personagem do grupo é um homem de barba, que poderia ser uma espécie de tutor ou treinador (cf. COOK, 1964), uma vez que os nióbides masculinos encontravam-se em exercício físico, de acordo com a maioria das fontes. As figuras encontram-se em posições de fuga e parecem também se proteger contra algo que vem do alto – o que permite supor, neste caso, que poderiam ser nióbides fugindo da fúria dos gêmeos divinos. Sendo assim, o maior componente deste grupo seria a representação de uma mulher, Niobe, tentando proteger sua filha mais jovem sob seu manto.

Figura 12 – Representação de Niobe e nióbide desfalecida.



Peça do grupo escultórico da Galeria Uffizi.
Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

Nota-se que a posição de sua cabeça, levemente inclinada com os olhos voltados para o alto, enquanto tenta desesperadamente proteger a criança, sugere uma grande dramaticidade. Winckelmann (2011, p. 104) a considera como uma das mais belas obras da antiguidade, por expressar brilhantemente o temor da desgraça eminente. A vida parece esvaír do corpo da criança e, assim como suas vestes, ela parece escorregar pelo corpo da mãe, enquanto ainda clama pela misericórdia dos deuses, conforme figura abaixo.

Figura 13 – Nióbide desfalecida.



Detalhe. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

O caráter dramático da obra reside em sua expressão vulnerável e indefesa, que remete ao momento da história em que Niobe parece já ter perdido os demais filhos e clama agora para que ao menos uma única filha seja preservada. Os rapazes e as moças são atacados ao mesmo tempo, assim como o clamor de Niobe pela “última filha” acontece com os outros ainda vivos. Seus filhos e filhas, juntos ao suposto tutor, são retratados de modo bastante realista, revelando a grande

habilidade técnica do artista em lapidar contornos corporais e tecidos cheios de dobras, como se nota na imagem acima.

A datação do grupo é incerta, mas há um relato de Plínio, o velho, segundo o qual o original teria sido executado provavelmente por Scopas ou Praxíteles, no século IV a.C. De acordo com Cook (1964), porém, o grupo não tem características marcantes desse período; seu apelo dramático, aliás, o remete a períodos posteriores. Por essa perspectiva, podemos analisar esta obra como pertencente a um momento pré-helênismo, no qual já conseguimos perceber uma dramaticidade na cena e esboços de análises anatômicas, na tentativa de retratar uma série de diferentes movimentos corpóreos. Isso faz com que possamos pensar que o assunto escolhido seria basicamente para tratar dessas questões estéticas, não estando focado totalmente em alguma comunicação subjetiva com o espectador. Lembremos que o original foi supostamente produzido no século IV a.C. e o mundo helênico estava voltado para proezas individuais, para realizações e particularidades de cada homem (FLORENZANO, 2002), o que nos leva a pensar na carga emocional direcionada ao sofrimento da mãe e de todos os seus filhos.

Há também um sarcófago romano do século I d.C., da coleção Campana, que, segundo Trofimova (2007), também representa o mito de Niobe e seus filhos. É considerado cópia de um relevo de Fídias, do séc V a.C. Em vista das imagens anteriores, podemos presumir que a inspiração do artista pode ter partido do relevo do trono de Zeus de Olímpia.

Figura 14 – Relevo frontal de sarcófago romano.



Autor desconhecido. Século. I d.C. Fonte: Arquivo do Museu Hermitage, São Petersburgo.

Tomamos partido desta suposição uma vez que encontramos algumas semelhanças em relação ao disco marmóreo do mesmo período – que vimos anteriormente e também considerado cópia do frontão de Zeus de Olímpia. No

entanto, a quantidade de personagens é reduzida, haja vista ser um exemplar encontrado íntegro e com suas dimensões preservadas. Percebemos que a técnica de representação e os princípios artísticos são semelhantes e apresentam características tradicionais da arte clássica, com uma grande preocupação voltada aos detalhes do corpo e ao equilíbrio formal, principalmente na representação das ossaturas e musculaturas, bem como do movimento. Nesta representação, alguns personagens encontram-se desfalecidos e outros parecem ser atingidos, porém, como não encontramos nenhum deles com atributos dos gêmeos divinos, restam dúvidas de que realmente se trata de uma representação do mito, apesar da clara inspiração no relevo de Olímpia.

Outro sarcófago romano que representa o massacre dos nióbides foi encontrado nos arredores de Roma e é considerado uma cópia helenística de um exemplar extinto.

Figura 15 – Relevo frontal de sarcófago



Autor desconhecido. Século I d.C. Fonte: Arquivo Glyptothek, Munique.

No frontão do sarcófago, os quatorze personagens estão representados de forma a não deixar dúvida sobre sua condição: estão mortos, com seus corpos dispostos uns sobre os outros. Na parte inferior, observamos, à direita, uma figura que podemos relacionar a Apolo, com sua aljava, arco e flecha em mãos, em um momento de ação, preparando-se para disparar uma flecha em direção aos personagens que estão logo à sua frente. Na extrema esquerda, podemos ver uma personagem que parece segurar a figura feminina à sua frente ou se preparar para atirar uma flecha. Esta interpretação, no entanto, não pode ser comprovada pelo desgaste da peça. Não conseguimos ver, na totalidade, o movimento executado pela

personagem. Podemos, contudo, identificá-la como a deusa Ártemis, pois está dotada de sua túnica curta, em uma postura ativa na cena. Não parece ser atingida e nem ferida como os outros personagens, além de ser colocada no lado oposto em relação a Apolo, como se estivessem cercando as demais figuras – que não possuem nenhum tipo de armamento nem se encontram em posturas agressivas, o que insinua a desproporção de forças entre deuses e humanos.

São representadas, do centro para a esquerda, cinco figuras femininas sendo que uma delas carregadas por um homem barbado e, do centro para a direita, quatro masculinas, à frente de outro homem também barbado - podemos associar os dois personagens barbados a tutores, como visto em outras obras. Esse tipo de representação, em que vemos uma diferença entre o número de rapazes e moças, não é comum nas narrativas do massacre dos nióbides. Todavia, podemos atribuir isso à ideia de que essa informação não seria necessária na narrativa, tendo em vista que estão representados todos mortos no frontão do sarcófago. Poderíamos pensar também, que a inserção de todos poderia prejudicar a compreensão das imagens e dos detalhes que o artista gostaria de evidenciar, como os corpos retorcidos e as vestes extremamente drapeadas, para sugerirem uma intensa movimentação dos corpos.

A representação em sarcófagos nos direciona à arte funerária romana do século I d.C. Neste caso, não observo nenhum tipo de relação com consolo ou expectativa pós-morte. Talvez a ideia esteja consolidada no esquema da morte, principalmente se nos ativermos ao fato de haver uma quantidade grande de mortos de uma mesma família, não ligando diretamente a nenhum conceito ou mensagem ao falecido do referido túmulo. Na iconografia dos sarcófagos romanos era comum imagens de pessoas morrendo, ou propriamente mortos, com alegorias mitológicas.

2 AS REPRESENTAÇÕES DO MITO DE NIOBE NA REGIÃO DA ÁTICA.

2.1 A representação do mito nas cerâmicas dos séculos VI e V a.C.

Podemos observar – entre as primeiras representações do mito de Niobe em cerâmicas gregas, encontradas entre os séculos VI e V a.C. – uma característica bastante comum: grande semelhança representativa com as esculturas e frisos que mencionamos no primeiro capítulo. Em ambos os casos, representa-se primordialmente o momento em que os gêmeos divinos atacam os nióbides. Esse tipo de representação levanta diversos questionamentos, principalmente sobre a escolha para a representação de uma cena em específico, o que nos instiga a pesquisar as razões dessa escolha, sob a ótica do pensamento grego – dentro, obviamente, de nossas limitações históricas e culturais.

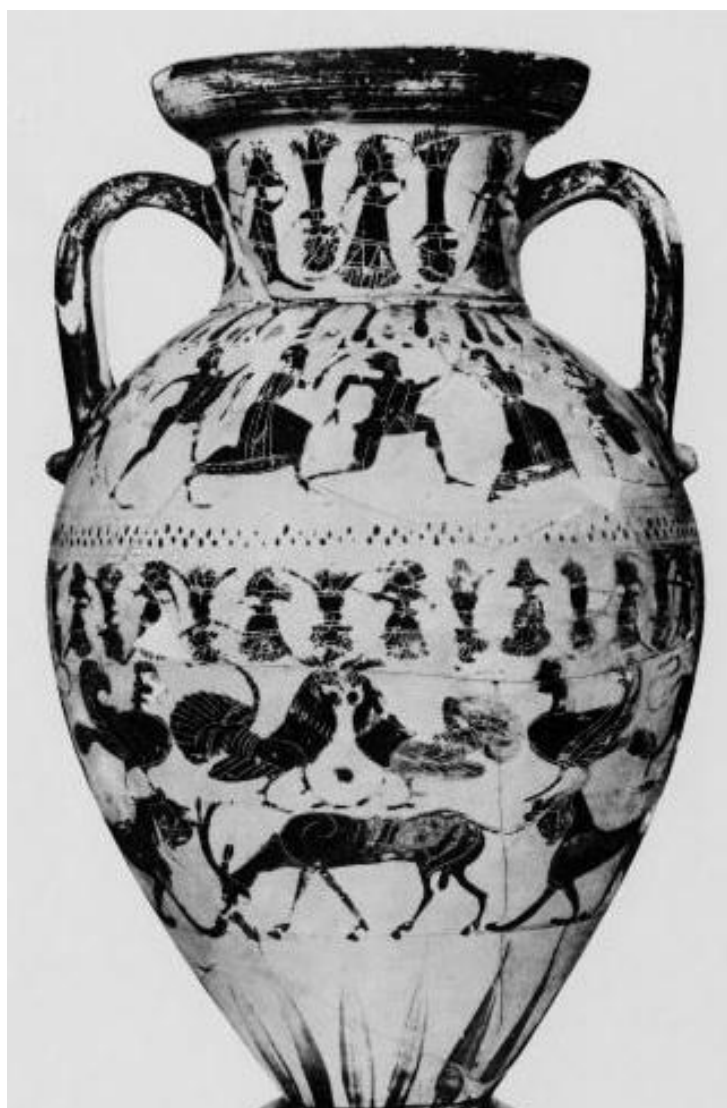
Os vasos de figuras negras passaram a retratar “narrativas” em sua superfície, com maior frequência, a partir do século VI a.C. – diferentemente das pinturas do período anterior, nas quais eram inseridos elementos muitas vezes geométricos ou palmetas e flores como itens simbólicos e decorativos em um sentido restrito na maior parte das vezes. Os pintores da época geralmente possuíam como característica um estilo de composição contínua, com a movimentação direcionada das extremidades para o meio da cena, e, com um maior domínio da técnica, a inclusão dessas narrativas permitiu que um maior repertório de mitos fosse utilizado.

A narrativa pictórica sobre o mito de Niobe era bastante rara neste período – o que, segundo Cook (1964), se devia à habilidade técnica primária dos artistas e às convenções da época. Segundo esse autor, o estoque de posições foi uma grande limitação, pois aumentava a dificuldade na hora de retratar a morte e a fuga dos nióbides. Geralmente, quando era retratado algum episódio mitológico relacionado a Apolo e Ártemis, o escolhido era o mito de Tityos, por ser uma vítima solitária dos gêmeos divinos. No entanto, essa característica – relativa às posições dos personagens – passou a ser uma forma de demonstração das habilidades técnicas adquiridas pelos pintores e isso ficou mais perceptível a partir da adoção de figuras vermelhas.

O *corpus* selecionado aqui possui cinco vasos áticos, dois do período arcaico e três do período clássico – nos quais nossa análise se concentra, sem deixar de lado a observação das representações anteriores, que se faz extremamente pertinente no que concerne à nossa análise tanto plástica como contextual.

Um dos primeiros vasos no qual o mito é retratado em cerâmica negra foi produzido entre 560 e 570 a.C., provém de uma produção ateniense, dedicada ao mercado etrusco e é atribuído ao Pintor de Castelani (figura 16).

Figura 16 - Ânfora



Pintor de Castelani. Anos 570-560 a.C.
Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

A cena é localizada em um dos lados da ânfora de pescoço, precisamente na parte dos ombros, na qual – devido ao seu formato característico – há um maior

espaço para a representação. A composição é simétrica e linear, emoldurada por detalhes decorativos nos frisos. O restante de sua decoração possui uma linguagem plástica compatível com as características pertencentes ao período em que fora produzida, com palmetas, animais e figuras híbridas como as esfinges encontradas junto às aves. Suas linhas de contorno, incisivas de maneira marcante nos detalhes dos rostos e vestimentas, além da musculatura e arranjos de cabeça, indicam que os artistas já buscavam retratar figuras humanas com características mais complexas.

Podemos perceber na pintura que a ação está acontecendo. Os personagens são retratados de modo a sugerir que estão em movimento, com as pernas abertas, os joelhos flexionados, as túnicas esticadas, um braço à frente, outro atrás e as cabeças voltadas para trás – configurando uma postura característica não só de corrida, como também de fuga (figura 17).

Figura 17 – Gêmeos divinos e nióbides.



Detalhe. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

A narrativa representa, provavelmente, o momento em que os filhos de Niobe tentam fugir das lanças dos deuses, o que é caracterizado também pela posição em que se encontram Apolo e Ártemis, um em cada extremidade da pintura, fechando a cena. Essa construção enfatiza a importância dos deuses na representação. À primeira vista, poderíamos acreditar tratar-se de uma cena de batalha; no entanto,

alguns sinais nos mostram características próprias do mito de Niobe. Em primeiro lugar, podemos notar a presença de personagens femininas – as mulheres não eram participantes habituais nas batalhas gregas, salvo em famosas batalhas mitológicas, com figuras femininas de ordem divina ou heroica. Elas são retratadas usando um quítion longo e foram caracterizadas pelo pigmento branco, artifício muito utilizado em outras representações de figuras femininas como as *Korés*. Apenas dois personagens estão portando armas – seriam, todavia, considerados Apolo e Ártemis – e os outros apenas fogem na mesma direção, sem portar nenhuma arma ou armadura que conote a formação de um exército. Apolo encontra-se à direita da composição e está representado com uma barba pontuda (comum a outras representações do período); carrega seu arco e está na iminência de um ataque. Ártemis, caracterizada também como as outras figuras femininas da composição com pigmento branco, porta seu arco e parece atirar uma flecha contra as outras duas figuras que fogem de Apolo, encurralando-os. Ela é retratada com um quítion curto (um de seus principais atributos), botas e um capacete – incomum para as representações da época.

Hoffman (1960), em seu *The oldest portrayal of the Niobids*, está certo de que a cena retrata o mito de Niobe; já Cook (1964) destaca uma interessante questão acerca da interpretação da cena, uma vez que percebe que os gêmeos divinos carregam cada um apenas uma flecha – o que poderia indicar a sobrevivência de alguns nióbides. Porém o autor contra-argumenta indicando que as mensagens produzidas pelos artistas do período arcaico eram bastante imediatistas e simples, presumindo a ideia de que todos os nióbides seriam mortos de uma vez, não importando quantas flechas haviam.

Outra ânfora de pescoço é considerada, por alguns autores, como a mais antiga representação iconográfica de Niobe, que teria sido provavelmente produzida no ano de 550 a.C. para o mercado etrusco (figura 18).

Figura 18 – Ânfora.

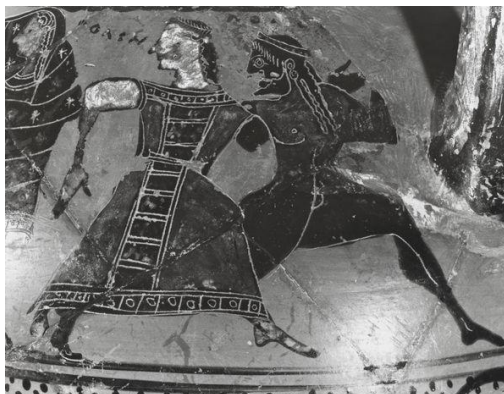


Autor desconhecido. Ano 550 a.C.
 Fonte: The Beazley Archive,
 Universidade de Oxford.

Até o século IV a.C., a representação desta protagonista não era comum em cerâmicas. No entanto sua colocação na cena foi discutida por haver principalmente uma discordância sobre o tema retratado, a qual alguns estudiosos consideram como uma representação do mito de Tityos. Todavia, este mito consiste numa história em que o gigante Tityos, sozinho, tenta violentar Leto, que é defendida por seus filhos. A representação desta ânfora, porém, não nos apresenta nenhum gigante e, sim, outras figuras femininas que não estão presentes no mito de Tityos.

Nesta imagem, encontramos à esquerda dois guerreiros, identificados como Ártemis – com o corpo coberto de pigmento branco, arco e túnica longa – e Apolo, com seu arco e flecha em mãos. Eles estão representados em posição de movimento, em direção a outras duas personagens, uma feminina (vestindo uma túnica longa) e uma masculina, nua, o que condiz com a conhecida versão do mito, em que os rapazes encontravam-se em exercício matinal.

Figura 19 – Nióbides em fuga.



Detalhe. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

As figuras se movimentam na mesma direção e, como na representação anterior, estão em posição de corrida, parecendo olhar para trás, demonstrando preocupação. Nota-se que a figura masculina à direita é retratada com barba, o que pode ser um forte indício de que não seja um jovem, como provavelmente seriam os filhos de Niobe, mas a figura de um tutor, como em outras representações escultóricas do mito.

Entre esses personagens e os que os estão atacando, há uma mulher (também caracterizada pelo pigmento branco) com um manto em movimento, de forma a fazer um gesto de proteção. Ela se encontra de frente para os gêmeos divinos e sua atitude lembra bastante a de outras representações em que Niobe tenta proteger a filha sob o manto. Aqui, ela se coloca entre os gêmeos divinos e os nióbides, na clara intenção de defender os filhos dos ataques que estão próximos a ocorrer.

Figura 20 – Niobe



Detalhe. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

Nesta obra, os deuses atacam os nióbides ao mesmo tempo, diferentemente das fontes literárias em que a morte dos nióbides masculinos e femininos acontece de forma separada. Isso poderia ser tanto uma variação do mito, quanto uma representação não literal do tema, buscando passar a ideia geral da narrativa, como veremos de forma mais aprofundada adiante. Aparece também, como no relevo de Isthmia, uma outra figura que nos remete a deusa Leto, no canto esquerdo da pintura, posicionando-se para tocar o ombro de Ártemis, em um gesto que pode ser interpretado como de incentivo.

Figura 21 – Leto e Ártemis



Detalhe. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

Após um período de cerca de 100 anos, encontramos novamente o mito em representações cerâmicas na região da Ática, remanescentes do século V a.C. – período em que representações mais ligadas à violência das guerras e lutas eram bastante comuns, o que se explica pela conjuntura histórica em que Atenas se encontrava.

Uma das primeiras representações do mito neste período surgiu entre os anos de 460 e 450 a.C. (figura 22). A cratera produzida em Atenas e encontrada em Orvieto, Itália, foi produzida com a técnica mais popular do período: a de figuras vermelhas.

A narrativa imagética sobre o mito encontra-se na barriga do vaso, onde há maior espaço para a representação, e encontra-se apenas em um dos lados da cratera, sendo o outro dedicado a Hércules. As demais representações são caracterizadas como palmetas e outros artifícios decorativos gregos, em bem menor quantidade do que os exemplares do período arcaico.

Figura 22 – Cratera.

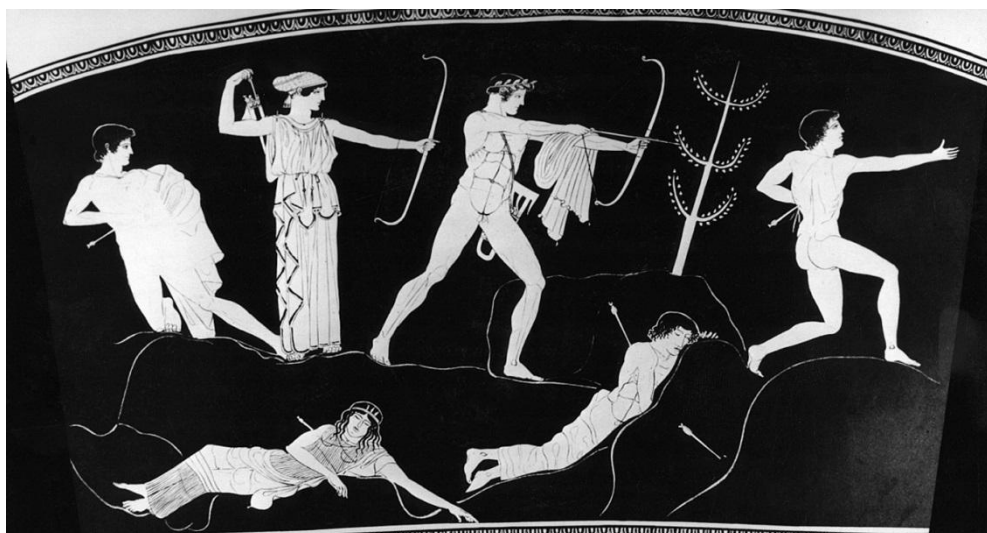


Pintor de Nióbides. Anos 460 – 450 a.C. Fonte: Arquivo Museu do Louvre, Paris.

Observando a cena, podemos perceber que a temática do mito continua a ser centralizada no momento do massacre aos nióbides, porém, agora, eles não estão mais em fuga, e sim morrendo ou sendo atingidos. Os corpos são mais detalhados e não vemos uma preocupação tão grande com o movimento – que foi substituída

pelo aperfeiçoamento da representação anatômica. Na representação, Ártemis é retratada com uma túnica longa no momento em que se prepara para atirar uma flecha – da mesma forma que seu irmão Apolo, que está representado nu, com sua coroa de louros.

Figura 23 – Gêmeos divinos e nióbides feridos.



Detalhe. Fonte: Arquivo do Museu do Louvre.

Salvo o nióbide, retratado no canto direito, com uma flechada nas costas, que parece clamar por socorro, devido ao seu braço direito esticado e os joelhos flexionados, os demais personagens são retratados com uma fisionomia pouco expressiva, diferente da dramaticidade observada nas obras anteriormente citadas. Nesta cerâmica, percebem-se os olhos cerrados dos nióbides mortos, cujos corpos, trespassados por flechas, encontram-se inertes, com seus braços e pernas relaxados. Outro nióbide – ao lado esquerdo de Ártemis – parece tentar fugir, conforme indica a posição de suas pernas, embora já esteja com uma flecha cravada em seu dorso. Nota-se, portanto, que todos os nióbides representados aí encontram-se atingidos, o que revela uma grande semelhança desta obra com as esculturas baseadas no frontão de Olímpia, que apresentam também uma grande demonstração de violência.

A cena é representada em um local ao ar livre, percebido pela árvore que se encontra à direita, próxima a Apolo, e pelo terreno montanhoso onde os personagens estão dispostos – fazendo alusão ao Monte Cíteron, em Tebas, possível local da morte dos nióbides masculinos. Observa-se, nesta composição, a intenção do artista de tentar ilustrar a cena em perspectiva. Nesse período, os

pintores de cerâmicas estavam muito influenciados pelas manifestações artísticas contemporâneas, podendo ter inspirações na organização espacial das pinturas murais e expressões corporais das esculturas. Cook (1964), concordando com Lowy (apud COOK, 1964), sugere que a cratera do Pintor de Nióbides tenha sido inspirada pelas pinturas murais de Polignoto, porém, não há nenhum registro que mencione essa tal pintura.

Outra obra que integrou nosso corpus de pesquisa é a *kylix* do pintor de Phiale, produzida entre os anos de 440 e 430 a.C., em Atenas (figura 25). Ela representa ainda a temática do massacre, porém, como nas representações mais antigas, os nióbides são retratados em fuga. A cena está distribuída por toda a extensão da peça, dividindo-se em duas partes, pelas alças laterais da *kylix*.

Figura 24 - *Kylix*



Pintor de Phiale. Anos 440-430 a.C. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

Nesta cena, podemos observar Apolo portando seus atributos e apontando uma flecha para dois nióbides que se encontram à sua frente, um feminino e um masculino, demonstrando mais uma vez, os dois grupos sendo mortos ao mesmo tempo. Uma figura masculina parece tentar proteger o rosto enquanto outra feminina tenta fugir desesperadamente – o que pode ser demonstrado pelo movimento de suas vestes. Atrás do deus, encontra-se uma árvore, que assim como na cratera do

Pintor de Nióbides, pode fazer uma alusão ao local de falecimento dos referidos personagens, por tratar-se de um local ao ar livre, onde se exercitavam.

Ao lado da árvore, encontra-se uma figura feminina, que pode ser interpretada de diversas maneiras. Raoul-Rochette (2013) a identifica como Niobe, com seus braços abertos em uma atitude desesperada ao se deparar com a situação, porém a mesma pode ser considerada facilmente outra nióbide em fuga.

No outro lado do *kylix*, encontramos a cena em que Ártemis lança sua flecha na direção de outros dois nióbides, um masculino e outro feminino. Este último parece demonstrar um gesto clássico de desolação – com a mão na cabeça – enquanto tenta escapar, percebendo o seu fim próximo. Atrás da deusa encontra-se outro nióbide, com uma pedra na mão direita, pronto para atacá-la em defesa de seus irmãos.

Figura 25 - *Kylix*



Pintor de Phiale. Anos 440-430 a.C. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

Diferentemente do outro exemplar do mesmo período (a cratera de Atenas), nota-se nesta obra uma expressão mais dramática do sentimento dos personagens; suas reações são mais nítidas, seja demonstrando tristeza ou mesmo uma reação contra os deuses. A decoração complementar, assim como na representação anterior é composta de palmetas e elementos decorativos, e possui destaque apenas nas áreas das alças.

O Pintor de Nióbides possuía uma grande afinidade com o tema e produziu outra peça retratando o mito em um dos lados de uma ânfora ateniense em torno de 470 a 460 a.C. (figura 26).

Figura 26 - Ânfora



Pintor de Nióbides. Anos 470-460 a.C.
Fonte: The Beazley Archive Universidade de Oxford.

Nesta representação, bastante diferente da anterior, o artista mostra Ártemis apontando sua flecha diretamente a Niobe, que carrega uma criança. Supõe-se, portanto, que a direção da flecha da deusa seja a nióbide no colo da mãe, que tentaria protegê-la. Todavia, a representação aqui, continua centrada no momento do massacre.

2.2 A pintura em cerâmica como arte independente

O mito de Niobe foi revisitado por alguns dos maiores autores trágicos do quinto século anterior à era cristã. Em forma de tragédia, a história foi disseminada

de forma proeminente e permitiu que muitos historiadores contemporâneos se aproximassem do mito.

A ligação entre as narrativas imagéticas em cerâmicas gregas e tragédias tem sido lugar-comum em meio a pesquisas que abordam o tema e buscam incansavelmente um apoio concreto para a interpretação das imagens. Todavia, para esse tipo de aproximação devemos observar com cuidado e entender quais são os elos que as unem e as distâncias que as separam. Dinamizando essas relações, podemos observar se, de fato, no caso específico, possuem alguma ligação tangível. Entendemos que as narrativas pictóricas, compostas por elementos semióticos e simbólicos, refletem as imagens nelas contidas como linguagem e consideramos valer a pena uma breve discussão sobre o assunto.

Escrita por Sófocles no século V a.C., a tragédia de Niobe é a que mais se aproxima das representações atenienses em cerâmica do mito. A presença marcante dos gêmeos divinos, bem como a cena do massacre bastante evidenciada, sugere, com efeito, que as imagens poderiam ter sido inspiradas na tragédia. No entanto, devemos observar com cautela esse tipo de aproximação, uma vez que a relação dos pintores de vasos da época com outras manifestações artísticas muito raramente possuía graus de sujeição. Primeiramente, devemos atentar para o fato de existirem vasos produzidos antes mesmo da popularização da tragédia, os quais integram o *corpus* desta pesquisa e contêm, em sua superfície, a dinâmica do massacre elaborada com caracteres bastante semelhantes às cerâmicas áticas do século V a.C.

Os pintores de vasos áticos, desde o período geométrico, possuíam certa independência em relação a versões do mito elaboradas por autores épicos e dramáticos. Isso pode ser demonstrado nas relações entre as histórias de Homero e as pinturas que, a princípio, alguns estudiosos consideraram ter sido inspiradas naquelas. A relação entre versões literárias e trágicas, de um lado, e imagéticas, de outro, parece existir de forma dissonante, em vias paralelas, uma vez que podemos considerar que ambas “bebem da mesma fonte” mitológica, transmitida oral e anonimamente, de geração a geração, desde muito antes da elaboração dos poemas homéricos.

A pintura em cerâmica no universo grego – assim como o teatro, a partir do século V a.C. – possuía uma “importância” igual ou até mesmo maior do que a da literatura, tendo em vista ser uma forma de expressão artística integrada à vida

diária e acessível a um grande número de pessoas, desde as de condições medianas de vida até as mais abastadas (SARIAN, 1999), diferentemente dos textos escritos que circulavam apenas entre um restrito número de letrados em meio a uma população considerada analfabeta em sua maioria.

Devemos salientar o fato de que, segundo Snodgrass (2004), os artifícios utilizados pelos pintores para transmitir suas ideias ao espectador diferem dos recursos utilizados por trágicos e poetas, que modelam suas histórias através de palavras, de modo que nem sempre as pinturas correspondem ao que o poeta ou trágico apresentam em seus versos ou no palco. Esses caminhos distintos nos permitem analisar a riqueza artística e heterogênea da arte grega em todas as suas vertentes e observar duas formas distintas de contar a mesma narrativa mitológica.

Essa forma particular de entendimento pode ser evidenciada nas representações sinópticas – bastante utilizadas pelos pintores desde o início das representações em narrativas imagéticas. Esse tipo de representação não foi tanto uma decisão intelectual do artista quanto um modo de traduzir em conceitos o que vinha naturalmente a ele, sobretudo por não estar condicionado a imagens fotográficas para determinar tempo e espaço; seja porque não possuía essa consciência, seja porque não se importava com isso de fato (SNODGRASS, 2004). Esse tipo de linguagem permitia o que o teatro e a literatura não poderiam: colocar em uma mesma cena dois momentos distintos da história, aglutinando-os e trançando um novo tipo de perspectiva, que possibilitava uma forma de entendimento bastante específica e direcionada para os que estavam inseridos neste contexto.

Os artistas do período geométrico não costumavam utilizar inscrições, permitindo a identificação de suas figuras através das combinações de poses e gestos que caracterizavam seus personagens. A herança desses pintores se manteve viva na representação de alguns artistas áticos, principalmente nas representações que não possuíam inscrições. Isso pode ser evidenciado nas imagens do *corpus* desta pesquisa, nas quais identificamos os deuses por seus atributos específicos, os demais personagens pelas identificações de gênero e ambos os grupos pela ação que os envolve.

Entendemos que analisar a arte produzida nesses vasos nos permite ter um contato direto com o que foi realizado no passado, sem influências gráficas externas posteriores, como no caso de peças restauradas. Recebemos os objetos da maneira

que foram criados, diferentemente da poesia que, com o passar do tempo e falta de exemplares autênticos completos, não sabemos ao certo o que as compunham em sua totalidade, deixando margem para diferentes interpretações (SNODGRASS, 2004).

Nesta perspectiva, podemos entender que a imagem tratada cuidadosamente pelos pintores de vasos áticos pode ser considerada uma linguagem. As imagens, da mesma forma que a escrita, transmitem uma mensagem ao espectador, como uma espécie de construção gramatical, possuindo sintaxes e concordâncias próprias do seu âmbito (BOARDMAN, 2006). Podemos considerar esse tipo de representação como um discurso que possui códigos culturais próprios que eram compreendidos pela população local através de um conjunto de signos já assimilados e conhecidos por muitos anos.

2.3 O desenvolvimento das representações na região da ática

A região da ática, cuja principal cidade era Atenas, tornou-se, no século VI a.C., um grande centro produtor de cerâmicas. Tempos depois, no século V a.C., a produção dos vasos de figuras vermelhas se consolidou na região, tornando-a a principal produtora desse tipo de arte por quase dois séculos. A nova técnica implantada surgiu como uma inovação por parte dos pintores e foi criada com fins basicamente estéticos (BOARDMAN, 2006), buscando inverter o esquema de cores da técnica de figuras negras e alcançar maior precisão nas representações. Os primeiros exemplares com este tipo de pintura ainda utilizavam incisões como era de costume na técnica anterior. O contorno era muito valorizado e considerado o principal diferencial da técnica, por meio da qual a utilização de pinceis variados permitiu que as linhas possuísem variadas gradações, criando imagens com mais detalhes, até mesmo em figuras menores – o que tornou as narrativas mais expressivas, principalmente no que diz respeito à figura humana.

Desde o início do século V a.C., a arte grega caminhou em busca de tornar as formas humanas e animais mais realistas. Esse movimento se deu de forma consciente e envolveu uma observação criteriosa, bem como o estudo da anatomia. Isso pode ser observado principalmente nas obras dos sucessores dos arcaicos

kouroi, que passaram a representar figuras de corpos mais atléticos e com posturas menos rígidas, mais de acordo com a movimentação realista do corpo. Essa tendência atingiu também a pintura em cerâmica.

A partir do período compreendido entre os séculos VI e V a.C. – momento de maior produção cerâmica – os pintores de vasos passam a se tornar mais independentes, principalmente no tocante ao maior domínio da técnica e seu conseqüente desenvolvimento. Segundo Sarian (1999), os pintores atenienses agiam de forma diferente dos pintores de outras regiões que normalmente se consideravam decoradores – uma vez que cuidavam mais da imagem como ornamentação – enquanto os áticos se voltavam para as pinturas de imagens e de figuras em que a presença humana ou humanizada passava a primeiro plano. Eles se consideravam como pintores e criadores de imagens e não como “preenchedores de espaços”.

A questão da pintura no universo ático provém primeiramente da mentalidade de artistas que viveram em um contexto cultural muito particular. A função da imagem na sociedade era demasiadamente importante, levando em consideração que a imagem e a imagística eram elementos essenciais atenienses – independente da origem dos artistas. Entendemos que, sobretudo no meio intelectual de Atenas, a criação artística era baseada em grande parte na utilização da imagística humana (SARIAN,1999).

O corpo – e somente o corpo, diríamos – é o centro da imagem; homens e mulheres, deuses e deusas, monstros, demônios, e animais. A paisagem é rara, a natureza está escondida. As ruas, as praças, as fontes da cidade são surpreendentemente alusivas. Marcas espaciais – tais como localização de cenas internas ou externas, urbanas ou rurais – são pouco frequentes (SCHNAPP,1988, p.574).

Essa atenção dada à representação, que se intensifica no século V a.C., possui uma tendência baseada na intelectualidade e que, como outras manifestações, tinha como centro o homem.

Se, como diz Pitágoras, “o homem é a medida de todas as coisas”; se o coro da *Antígona* de Sófocles enaltece o homem “maior de todas as maravilhas”; se finalmente é Édipo, o homem, quem vence a Esfinge, o sobrenatural, é porque, no século V a.C., havia-se atingido um estágio superior do pensamento racional dos gregos em que predominava o antropocentrismo (SARIAN,1999, p. 16).

Esse tipo de pensamento parece também ter favorecido o desenvolvimento da figura humana nas pinturas em cerâmica que, com as novas técnicas de pintura iniciadas pelos artistas, criaram temas cada vez mais direcionados para esse tipo de imagem, fazendo com que grandes progressos na representação do corpo humano fossem realizados. Como consequência, a figura humana passou a ter maior destaque e maior quantidade de exemplares, constituindo um elemento importante na vida dos gregos, tanto no interior do *oikos* como na vida religiosa.

Em relação ao mito de Niobe, a cena do massacre possui diversos elementos que os pintores poderiam explorar nesta perspectiva. Analisando sob esse aspecto, percebemos que houve um aperfeiçoamento da técnica aliado a um conhecimento anatômico, desenvolvido pelos artistas em um processo que teve início ainda no período arcaico. Lissarrague (2002) defende que, na elaboração de cenas de vasos, elementos de diferentes pintores e períodos podem se repetir e, no entanto, isso não significaria uma padronização. Esse tipo de recorrência não anularia nem, muito menos, interferiria na liberdade de representação dos artistas. O que nos encaminha para o fato de que os pintores do século V a.C., que pintaram o mito ratificando a mesma cena dos pintores do século VI a.C., pareciam possuir – de acordo com as análises feitas anteriormente – intenção de demonstrar o contorno dos corpos e buscar uma maior realidade para as figuras, fato este que se intensificou no século posterior. Percebemos, portanto, na observação das imagens supracitadas, que essa relação fica bastante clara, inclusive como o tipo de desenho e detalhes que foram ficando mais elaborados.

Voltaremos, agora, à apreciação dos exemplares do *corpus*, observando-os no contexto da representação plástica da figura humana.

Na primeira representação (figura 17), os nióbides são representados em movimento. Seus corpos são delineados por incisões e, mesmo com poucos artifícios técnicos, é nítida a diferença entre figuras masculinas e femininas, seja pela cor do corpo, seja pela vestimenta. Percebemos que havia a intenção de distinguir as figuras e a atividade que estavam exercendo, o que é notado pela postura de corrida dos nióbides e pela ação dos deuses em ataque – perceptivelmente diferente da ação dos que fogem. A cena está centralizada na dinâmica da perseguição e essa ação pode ser identificada através da leitura dos movimentos sugeridos pelos personagens retratados. Nos nióbides masculinos, algumas incisões marcam a musculatura de suas pernas e também do peitoral,

representando não somente traços característicos do corpo humano, mas também o seu funcionamento em momentos de ação (figura 27).

Figura 27 – Nióbide em fuga.



Detalhe. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

Procedimento semelhante pode ser visto na segunda imagem (figura 19), cujo contorno parece ser mais expressivo, sobretudo, o do corpo masculino – como se nota pela composição detalhada deste rosto (figura 28), caracterizado com barba, cabelos e adornos. O detalhamento da musculatura peitoral, assim como do órgão genital, demonstram a intenção de caracterizar o gênero. A musculatura da perna e a ossatura do tornozelo evidenciam a intenção de representar uma ação em movimento. A posição de corrida, embora muito vinculada ao padrão representativo anterior, possui um espaçamento diferente, que se aproxima de uma passada mais realista.

Figura 28 – Personagem em Fuga.



Detalhe. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

Na figura 22, o foco da representação centraliza-se nas imagens dos corpos, o que é percebido pela diminuição das outras estruturas ornamentais nos frisos. Apolo e o nióbide masculino à sua frente (figura 29) possuem a musculatura aparente; abaixo deles, dois nióbides aparecem em estágio moribundo. Essas quatro figuras revelam certo conhecimento anatômico, mesmo que não muito aprofundado. As roupas drapeadas e atributos como a touca de Ártemis e a coroa de louros de Apolo foram traçados de modo bastante realista.

Figura 29 – Apolo e nióbides feridos.



Detalhe. Fonte: Arquivo do Museu do Louvre.

Na cena da figura 24, há bastante movimentação. A corrida, nesta peça, é sugerida de forma distinta da dos exemplares arcaicos, como se observa pela posição das pernas, em que se destaca a musculatura no movimento, e dos pés que parecem levantar do chão (figura 30).

Figura 30 – Nióbide em fuga.



Fonte: The Beazley Archive,
Universidade de Oxford.

A cena enfoca a dinâmica da perseguição e retrata o movimento dos personagens e das roupas, que se levantam ao vento (figura 31). Todos os corpos são representados em posições diferentes, o que permitiu ao artista explorar uma maior gama de posições.

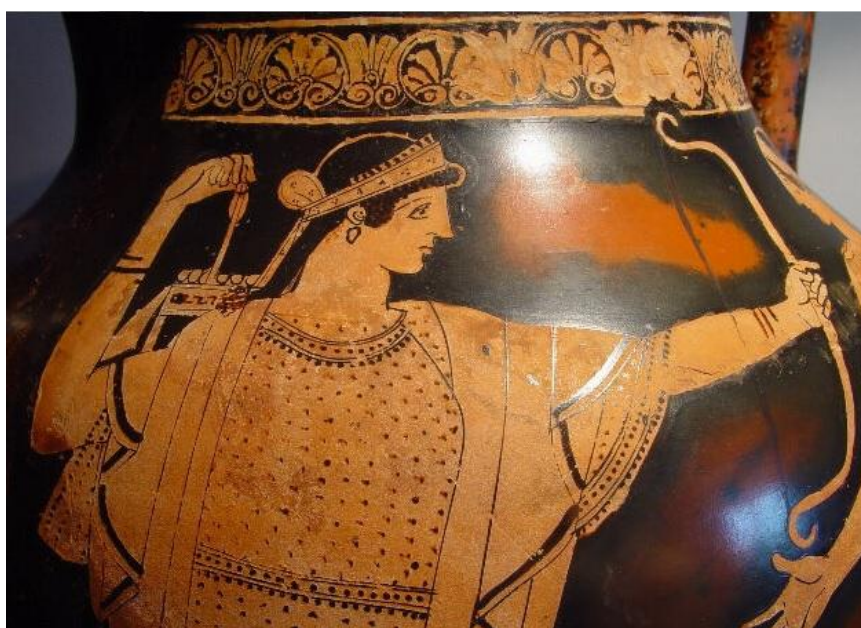
Figura 31 – Nióbide em fuga.



Fonte: The Beazley Archive,
Universidade de Oxford.

A figura 26 foge do padrão anterior, em que os deuses atacam os nióbides em grande número. No entanto, continua no *corpus* relacionado ao massacre pela cena da deusa Ártemis atirando uma flecha em direção a nióbide no colo da mãe. A representação é focada na figura humana, representada em uma dimensão bastante grande em relação ao vaso (figura 32), deixando a decoração extra quase nula, reduzida a uma banda floral no pescoço do vaso e pequenos meandros como linha de solo.

Figura 32 - Ártemis



Detalhe. Fonte: The Beazley Archive Universidade de Oxford.

A representação do movimento, embora não seja tão nítida como nos vasos anteriores, é também presente na roupa de Niobe e na posição de seu pé – que demonstra a intenção de sua fuga – bem como no ato de Ártemis ao retirar uma flecha de sua aljava.

2.4 A linguagem pictórica das representações.

O desenvolvimento da figura humana teve início nas ilustrações de cenas que aos gregos eram caras e importantes de serem ilustradas, como os mitos. Sarian (1999) defende que esse tipo de representação focada na figura humana passou a

desempenhar um papel de fixação e de projeção dos temas tratados, sendo esses temas divulgados através da visualização, por meio da qual a intenção principal do artista passou a ser o episódio narrado na cena. Os mitos narrados através do veículo imagético poderiam possuir diversos elementos semióticos e simbólicos que carregavam de sentido as cenas representadas.

Aspectos cotidianos eram retratados mais frequentemente em cenas de simpósios, do universo feminino, de atletas em treinamento, músicos, funerais, dentre outros. Todavia, o que representava a vida ateniense no sentido social era demonstrado através dos mitos.

Vê-se o cidadão no ginásio, no banquete, na caça; mas jamais na Ágora. Essa censura ao político liga-se à ausência da cidade. [...] Os pintores-artesãos tratam da política e da história somente de **forma alusiva, marginal**. Separação de papéis e de funções que abandona a política à palavra, confia a história à escrita, para fazer da imagem um espetáculo onde se impõem o mito e a vida cotidiana. Arte de ilusão, mas, sobretudo de alusão (LISSARRAGUE, 1981, p. 284, grifo nosso).

Podemos considerar, concordando com Schnapp (1988, p.284) que “o corpo é uma extensão da pólis”, uma vez que o artista dava voz e significado a pólis através da figura humana, tendo os mitos como veículos. Segundo Guedes (2009), um dos principais exemplos desta característica são as cenas de partida para a guerra, nas quais episódios cotidianos eram geralmente representados por um herói. A autora defende que a interpretação desses episódios mitológicos, retratados em cerâmicas, permite-nos compreender o contexto ateniense do período, no âmbito sociocultural, religioso e até mesmo político. As imagens faziam parte de uma produção de sentido que foi desenvolvida no seio da sociedade, sendo um reflexo da cultura, de crenças, pensamento e valores da comunidade, pois ali estavam os artistas e a maior parte do público comprador.¹³ Boardman (2006) considera esse tipo de imagem como uma experiência visual popular, pois fazia parte de um pensamento que permeava uma espécie de inconsciente coletivo compartilhado por aquela sociedade.

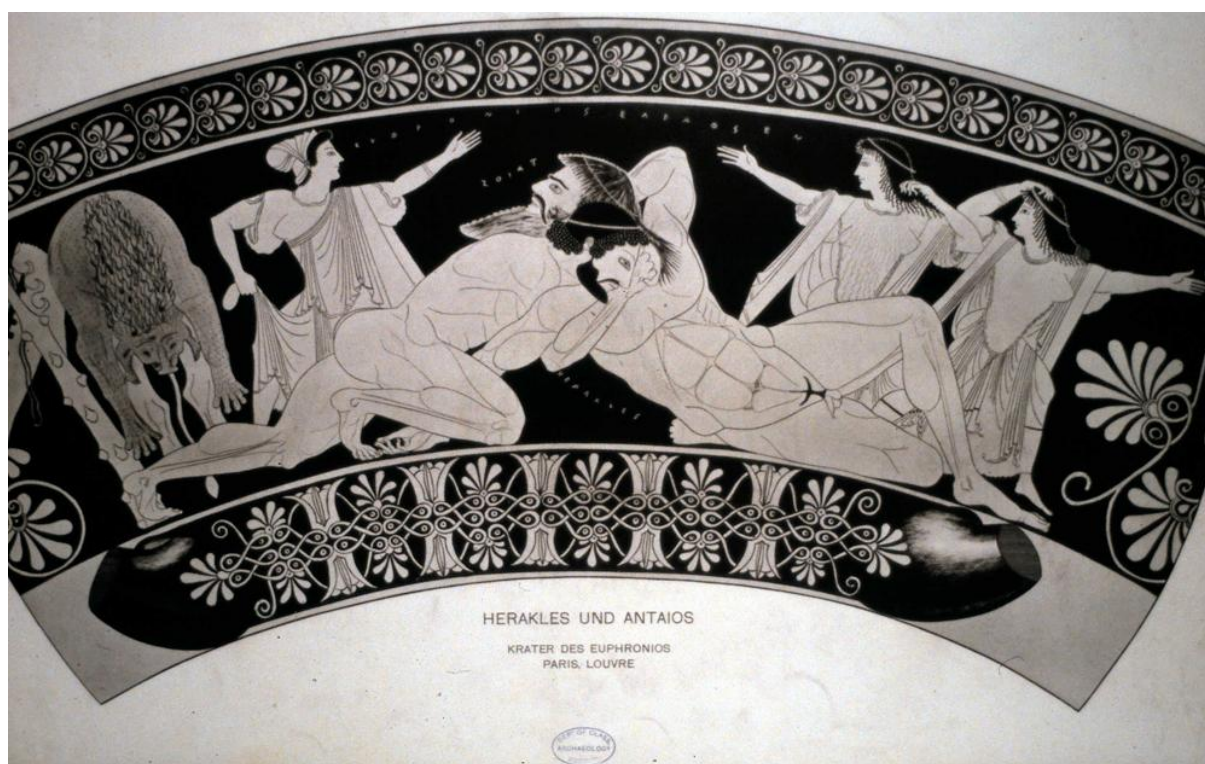
Um exemplo deste tipo de relação - entre a figura humana e a pólis -, pode ser encontrado em diversas representações de Hércules. Devido à sua reputação de vencedor de monstros e malfeitores, tais representações enfatizam sua força, que –

¹³ A cerâmica ateniense era exportada, no entanto a maior parte de sua produção circulava na região da Ática.

para os gregos – é algo que possui uma qualidade civilizadora (SARIAN,1999) e simboliza a luta do mal contra a barbárie.

A cratera de Anteu (figura 32), pintada por Eufrônio, um dos grandes mestres da pintura grega do período, apresenta Hércules lutando contra o gigante líbio Anteu e levanta diversas questões acerca da sociedade ateniense.

Figura 33 – Iconografia de cratera.



Pintor Enfrônio. Ano 460 a.C. The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

Os dois personagens encontram-se nus, demonstrando do domínio de Eufrônio sobre a representação da anatomia humana. Hércules é representado com o corpo bem proporcional, pequenos cachos de cabelo castanho e barba curta, de acordo com o ideal do herói civilizado. Já Anteu é representado com um grande corpo, com uma cabeça volumosa, cabelos mais claros e desarrumados, além de barba e bigodes compridos, cerrados, e sobrancelhas espessas, o que o caracteriza como um bárbaro, uma vez que provinha da Lídia. A mão do gigante depositada sobre o chão, entreaberta, demonstra que o mesmo já se encontra prestes a desfalecer e que Hércules, enfim, vence a batalha. As armas de Hércules estão dispostas à esquerda do quadro e remetem a alguns de seus doze trabalhos – o que era entendido pela sociedade grega como um ato de grande virtude. A luta vencida

pelo herói não representa apenas a virtude de Hércules como cidadão, mas também a inferioridade de Anteu como bárbaro, ou seja, tal imagem traduz a ideologia de que os gregos se consideravam superiores a outros povos.

As relações sociais entre helenos e estrangeiros também podem ser observadas na representação de Medeia em vasos áticos, ainda do século V a.C.

Figura 34 – Ânfora.



Pintor de Copenhagen. Anos 480 - 470 a.C. Fonte: The Beazley Archive Universidade de Oxford.

Nesta hídria (figura 33), Medeia é representada no momento em que – para enganar as filhas de Pélias – rejuvenesce um velho carneiro. Na representação, a protagonista está retratada no instante em que realiza o ato de magia, demonstrada pelo pote na mão esquerda de Medeia, que levanta a direita em direção ao carneiro. O ato de execução de magia é representado de uma forma direta.

Segundo Chevitarese e Guedes (2003), essa interpretação do mito não estava descolada das transformações em curso na sociedade ateniense, no século V a.C., que ocasionaram insegurança social e fizeram com que uma parcela significativa da população reforçasse seus laços com a magia. O afastamento entre esta e a religião grega abriria a possibilidade de ocorrer uma mudança no

comportamento dos atenienses (CANDIDO, apud CHEVITARESE e GUEDES), o que se tornou alvo de críticas - principalmente das elites -, sendo vista como exterior a pólis, além da ideia ter uma ligação direta com o “outro”. A magia, neste momento, acabou sendo vista como algo exterior a pólis e como um elemento perturbador da ordem, oposto às regras políades, principalmente por se tratar de um veículo que quebra o princípio da coletividade, adquirindo, por isso, um caráter oculto, ligado à transgressão e ao estrangeiro, o diferente, o não inteligível pela ordem estabelecida, transformando-se em objeto de violência simbólica através de sua prática.

Medeia era vista como o outro não apenas por ser estrangeira, mas também por seu modelo de conduta. O que interessa à cultura ateniense, principalmente aos responsáveis pela utilização do mito, parece ser o perigo que eles veem nesse modelo de conduta ser estendido para todas as helenas (CHEVITARESE; GUEDES, 2003).

Nascida na região da Frígia, Niobe poderia ser considerada pelos atenienses uma estrangeira, bem como uma bárbara. Aliás, Pélops, seu irmão, é referido como bárbaro em diversos textos antigos. Isso poderia ser o reflexo de uma afirmação de identidade grega, no entanto, conhecemos apenas o local de nascimento de Niobe e seus descendentes. Outras manifestações acerca de alguma ligação com suas origens não é mencionada. Vale ressaltar também que no início do quinto século a.C. o estrangeiro era não apenas tolerado, como também sua presença era encorajada em Atenas (DUARTE, 2008). Porém, a partir da metade do século V a.C., os oligarcas passaram a perseguir opositores ao seu regime, dentre eles, os estrangeiros (ARAÚJO, 2008). Todavia, as imagens de Niobe representadas nos vasos não demonstram nenhuma relação com sua origem, muito menos qualquer ligação conhecida com questões elucidativas sobre oligarquias, que pudessem travar uma interpretação coesa. Podemos, portanto, descartar especulações neste viés, pois, apenas o fato de ser estrangeira não é suficiente para concluir que a presença de Niobe fosse danosa para a pólis.

As representações do mito deste período – com foco na cena do massacre dos nióbides – possuem uma temática centrada na violência e, de certa forma, nos alude a cenas de guerra, o que remete a representações mais antigas, baseadas em pinturas de artistas dos períodos geométrico e arcaico, como uma espécie de remanescência dessa tradição, na qual o modelo de luta e combate – principalmente advindo da aristocracia guerreira – era demasiadamente presente. Todavia, ao

levarmos em consideração que os nióbides não possuíam armas, muito menos algo que os conotasse como pertencentes a um exército, essa elaboração não seria muito elucidativa para a imagem.

Levando em consideração a presença de Apolo e Ártemis em todas as representações – e de maneira ratificada – devemos primeiramente entender que a vida religiosa no período estava totalmente ligada à vida social e política, o que inclusive constituía, segundo Vernant (1990, p. 420), um aspecto importante da sociedade:

[...] Dos deuses até a Cidade, das qualificações religiosas às virtudes cívicas, não existe nem ruptura, nem descontinuidade. A impiedade falta em relação aos deuses é também atentado ao grupo social, delito contra a cidade. Nesse contexto, o indivíduo estabelece a sua relação com o divino pela sua participação em uma comunidade.

Na Atenas clássica havia um pensamento, apoiado inclusive por Heródoto, que entendia que qualquer excesso deveria ser punido, pois colocava em questão o equilíbrio cósmico.¹⁴ Esse tipo de pensamento foi uma herança dos tempos de Sólon, que também apoiava a afirmação dizendo que a abundância poderia gerar ambição, cegando e conduzindo à destruição, ou seja, à *hybris*. Essa desmesura, portanto, deveria ser evitada a qualquer custo, principalmente na Atenas do século V a.C., onde a *sophosyne*¹⁵ era considerada imprescindível para o bom funcionamento social. “O rompimento do equilíbrio, da moderação, leva os homens a se confrontarem por seus caprichos, desestruturando alguns dos mais importantes sentimentos e valores instituintes do imaginário grego” (DEVECHIO, 2008, p.2).

Quando a *hybris* floresce, traz como fruto a cegueira, cuja colheita abunda em lágrimas. E, ao verdes tal recompensa para ações semelhantes, pensai em Atenas e na Hélade; não lhe seja permitido que, menosprezando os dons do seu *dáimon*, cobice outros e afunde a sua grande ventura. Zeus ameaça com vingança a soberba desmedida e orgulhosa, exigindo-lhe contas rigorosas (ÉSQUILO, apud JAEGER, 1995, p. 304).

Isso nos remete, novamente, ao fato de que o massacre dos filhos de Niobe é um ato de *nêmesis* contra esta rainha, decorrente de seu ato de *hybris* – a exaltação da abundância de sua prole em relação a Leto – que acarretou uma punição direta e contundente. Para os historiadores gregos, tal narrativa possuía um caráter

¹⁴ *Kósmos* em grego significa “mundo” e “ordem” e deve ser mantido nesta ordem essencial.

¹⁵ Conceito grego atribuído à justa medida, ao equilíbrio.

pedagógico, que pode ser compreendido pelo fato de as imagens que a representam, seja em mármore ou cerâmica, enfocam mais a ação dos gêmeos divinos do que no luto de Niobe, de modo que as noções de hybris e nêmesis ficam mais evidenciadas do que a tristeza pela perda dos entes queridos.

A intenção de ilustrar acontecimentos passados ou mitológicos era, aliás, um hábito da Paidéia grega, embasado na convicção de que o exemplo formava o homem, o que se refletia no fato de que os mitos representados nos vasos absorviam e veiculavam importantes valores culturais helênicos, ratificando a ideia de que o mito de Niobe representado em vasos áticos pode ser considerado como uma imagem didática, que representa uma conduta a ser evitada tanto no âmbito privado quanto público. Tal pedagogia se realizava por meio de representações de narrativas sobre fatos edificantes ou degradantes, delineando valores morais de fácil compreensão a diversas camadas da sociedade – afinal, os mitos representados, como o de Niobe, eram amplamente conhecidos pela sociedade grega.

3 A REPRESENTAÇÃO DO MITO DE NIOBE NA REGIÃO DA GRÉCIA OCIDENTAL

3.1 A produção artística das cerâmicas na região da Grécia Ocidental

Falar sobre a região sul da península itálica a partir do século VIII a.C. não nos deixa fugir do termo colônia. Esse conceito faz referência, especialmente, a regiões que receberam grande parte da população de outras localidades e que invadiram locais que muitas vezes já eram habitados. Os invasores geralmente possuíam o objetivo de estabelecer a posse dessas terras, implementar seu estilo de vida e, até mesmo, em muitos casos, sublimar as principais características nativas em prol das que traziam de suas pátrias. Poderíamos imaginar a colonização como uma política deliberada, que se encontraria comprometida a cumprir determinados objetivos, tanto políticos como econômicos, culturais, etc. Isto implica que o colonizador provém de uma nação mais desenvolvida militarmente, que transporta para a nova localidade aspectos de sua estrutura social, os quais – em contato com os hábitos nativos – passam a constituir parte importante dessa nova sociedade.

Devemos observar, portanto, a colonização do sul da Itália e Sicília a partir do século VIII a.C. com bastante cautela, pois a questão passa a se delinear com maior complexidade, principalmente por esta região já possuir sólidas tradições artístico-culturais desde antes de sua colonização pelos gregos. O território em questão possuía regiões que haviam sido povoadas anteriormente por aqueus, provenientes das estepes russas, que se fixaram ali principalmente em torno de 1950 a.C. – povoando no mesmo período a Grécia balcânica. Esse povo foi o responsável por transplantar nesse território grande parte da cultura adquirida por eles até o momento e por implementar pequenos centros urbanos. Historiadores acreditam que os aqueus daquele período já se encontravam na idade do bronze enquanto a Grécia e o sul da Itália, em um âmbito geral, se via situada na idade da pedra, o que proporcionou um grande avanço tecnológico em ambas as regiões.

Os helenos, desde o início de sua atividade na península balcânica, foram caracterizados como um povo com grande tendência a movimentação. A expansão para além do mar Egeu, que se iniciou no século VIII a.C. e durou até

aproximadamente o século VI a.C., comprova que os helenos sempre se movimentaram em torno da área do mediterrâneo, fundando ou se integrando a novos povoados (CARTLEDGE, 2002).

As primeiras fundações gregas no ocidente ocorreram em ilhas ao longo da costa oeste e leste do território hoje italiano – locais que já eram conhecidos graças aos contatos preestabelecidos na época micênica (KESSER, 2009) e às informações advindas de comerciantes que já haviam explorado essas terras. Acredita-se que em suas expedições ultramarinas, os gregos buscavam boas terras, que em geral, eram compostas por planícies – estrutura essencial para a agricultura e consequente manutenção da comunidade.

Os colonizadores que chegavam à região sul da Itália e Sicília provinham, em maior número, das maiores cidades da Grécia balcânica, principalmente por estas possuírem mais recursos e transportes para expedições marítimas de grande porte. Um dos principais motivos para a saída de colonos gregos em direção àquelas terras foi levantado por diversos historiadores como efeito da superlotação do seu território; no entanto, essa ideia é refutada por Pontin (2009, p. 167), que afirma:

Nem a tradição, nem as descobertas arqueológicas permitem crer que as cidades tenham tido no século XI a.C. ou no VIII a.C. uma população muito numerosa, dados os recursos de seu território. Mesmo as mais povoadas eram nessa época apenas pequenas cidades rodeadas de uma população rural pouco densa.

Segundo Holloway (1991), na medida em que a expansão colonizadora na Grécia deixara de se realizar havia muitos séculos, uma população certamente mais densa do que a que existia no período a ocupava no começo do primeiro milênio a.C. Todavia, não podemos nos abster de que não havia, de fato, solo suficiente e a razão para isso era uma distribuição desigual de terras, conforme a qual apenas uma parte da população era beneficiada – em geral, famílias com propriedades particulares inalienáveis e indivisíveis, nas quais os descendentes cultivavam o lote da mesma forma que seus antepassados. Segundo as regras de tal distribuição, o estrangeiro – o homem excluído do *genos* – e os bastardos não possuíam direito a nenhuma parcela de terra. Esses homens, muitas vezes, eram direcionados para as colônias, no intuito de estabelecer moradia e melhores condições de vida, uma vez que lá teriam acesso a terras cultiváveis.

Os colonos que partiam da Grécia balcânica nem sempre eram acompanhados por suas famílias; muitas vezes apenas homens eram escolhidos de forma aleatória, inclusive contra a sua vontade, e, uma vez estabelecidos, casavam-se com nativas. Filhos ilegítimos, nascidos nas cidades gregas, que, por falta de direitos deflagravam rebeliões, eram também, mais tarde, direcionados para algumas colônias (BOARDMAN, 1986).

Outro fator importante para o deslocamento de gregos nesta direção é apontado por Holloway (1991) como uma reação ao fim do período que se seguiu à queda da realeza, dado que a luta entre as famílias nobres, que não se resignavam em abandonar facilmente seu prestígio e autoridade, gerou uma série de revoluções e o partido vencido – preferindo o exílio à submissão – teve um papel essencial na fundação de algumas cidades, como, por exemplo, Cirene e Tarento.

O início da fundação das colônias gregas se deu em grande parte com incursões compostas por diferentes aspectos; no entanto, podemos levar em consideração o fato de que o estabelecimento colonial, na maioria das vezes, era feito com base na diplomacia, embora contatos baseados pela força também sejam relatados (KESSER, 2009). Essas regiões, primeiramente, não funcionavam como postos avançados do império nem, muito menos, como dependências de seus fundadores metropolitanos, mas sim, como bases locais, onde comunidades políticas se desenvolviam de forma independente das cidades de origem dos colonizadores, que formavam novas cidades-estados por direito. Os membros do corpo expedicionário e seus chefes deixavam de ser cidadãos de sua cidade de origem e, uma vez instalados na nova região, instauravam leis e instituições que não eram forçosamente as mesmas de sua pátria de origem.

Não obstante, os colonos ainda mantinham vínculos de sangue, religião e comércio com a pátria materna, a qual, em troca, enviava embaixadores para evitar da melhor forma possível os conflitos, além de estabelecer relações militares quando fosse o caso. Segundo Willis (2012), um desejo encontrado entre os colonos de todos os tempos e idades era alcançar a herança da pátria mãe, mas, ao mesmo tempo, se libertar do peso dessa herança, fazendo essa oposição com algo novo, próprio, evitando que fosse um prolongamento além-mar da antiga nação. Auxilia nossa compreensão dessa relação ambígua de independência e manutenção de certos vínculos o fato de que, na língua grega, a ideia de colônia é referida pelo termo apoika, que é a junção das palavras apo (afastada) e oika (habitação). A

expressão habitação afastada, nesse contexto, evoca uma ideia de lar, de residência estabelecida em local distante da terra natal, o que traz consigo a liberdade de se desenvolver de modo independente, em diversos âmbitos políticos e socioculturais, sem deixar para trás, contudo, os costumes e a ideologia adquiridos na terra natal.

As relações entre recém-chegados e nativos, mesmo em situações nas quais possa ter havido um conflito inicial, eram estabelecidas rapidamente, o que pode ser evidenciado pelo estabelecimento de novos assentamentos nativos, próximos às regiões que haviam sido anteriormente deixadas pelos mesmos. Essa interação propiciou um grande intercâmbio cultural, que pode ser inclusive exemplificado com evidências onomásticas e linguísticas. Segundo Willis (2012), esse dado depõe contra uma situação de *apartheid* em que nativos e colonizadores estariam confinados a áreas segregadas.

Podemos considerar então que a situação colonial na região do sul da Itália e Sicília foi marcada com um meio termo entre a cultura dos povos nativos e dos colonos, que chegaram às novas terras muitas vezes em busca de estabelecer uma nova nação, mas que ainda assim possuíam inerentes aspectos ligados a seu passado.

A presença da cerâmica grega nas colônias da Grécia ocidental foi constante desde os tempos micênicos (KESSER, 2009), possuindo, inclusive, uma tradição artística própria – mesmo que modesta – com formas e motivos provenientes de outras áreas culturais, adquiridas após trocas comerciais e importações (ORLANDINI, 1971). No entanto, a maior parte da cerâmica decorada, utilizada pelo povo da região, era importada e escolas locais foram se formando com o passar do tempo.

Eubeia constituiu-se, por volta do século VIII a.C., como uma importante referência artesanal – com maior produção do que as oficinas de Atenas – e artistas eubeus que imigraram para a Grécia ocidental, produziram vasos funerários, principalmente em Pithekoussai. O estilo eubeu, mesmo por pouco tempo, dividiu a ubiquidade coríntia na região, tornando-se um dos primeiros a estabelecer-se neste período. Os artistas eubeus utilizavam grande quantidade de tinta branca para preencher os motivos ornamentais, além de flores em diversos pontos da decoração, o que parece ter funcionado como modelo para os pintores itálicos, como veremos mais adiante.

Com os fundadores das colônias vieram também artistas, o que fez com que o contato com a “moda” grega inicialmente mantivesse ativo o fluxo das importações, além de influenciar de alguma forma o desenvolvimento da arte local. A cultura italiota,¹⁶ formada por essa identidade combinada, permitiu que as colônias desenvolvessem gostos individuais, com estilos próprios, e a arte na região seguiu esse mesmo paradigma. O artista nativo, livre para recriar componentes da arte grega, mostrou essa liberdade na decoração dos vasos, principalmente se observarmos a representação de animais e formas humanas. Eles introduziram um interessante aspecto da arte e da mentalidade nativa ao humanizar os desenhos do repertório geométrico grego ou local, e tornar abstratos os elementos figurativos humanos e animais de repertório grego (ORLANDINI, 1971).

Figura 35 – Askós.



Autor desconhecido. Século VII a.C. Fonte: SARIAN,1996 p.101

Os desenhos abstratos localizados no corpo deste *askós* da região da Itália meridional – onde se encontravam os centros de produção da Apúlia e Campania – podem refletir esses conceitos. Diferentemente dos traços comuns das cerâmicas geométricas, o artista – assim como outros da região – desenvolveu um tipo de representação que intercala elementos distintos, como se nota na série de

¹⁶ Refiro-me ao sul da Itália e Sicília.

machados duplos alternados com ondas e, próximo à alça, um animal de difícil identificação. A parte desse objeto em que foi executada a pintura sugere que seja preconizada a visão do espectador, pois a pintura se situa na parte de cima do vaso, na qual estas imagens podem ser observadas durante a utilização do *askós*. Aqui, não há nenhuma narrativa pictórica e os desenhos não precisam necessariamente ter algum significado simbólico. Os elementos característicos do período geométrico encontram-se estilizados e a inserção do animal torna essa representação extremamente diferente das pinturas áticas do período, ratificando um grau inicial de personalidade local.

Embora todo processo de colonização permita a assimilação de traços, sejam culturais, religiosos, artísticos, políticos, entre outros, que visualizamos através da produção material dos povos colonizados (KESSER, 2009), podemos considerar que – ao menos até o quinto século a.C. – os artistas itálicos incorporaram elementos relativos à sua cultura que receberam do continente grego e, reinterpretando ou não seus elementos, desenvolveram um estilo autêntico.

A partir do século V a.C., os compradores da Grécia ocidental passaram a optar por adquirir as cerâmicas produzidas em Atenas, em vez de estimular a produção local. Isso foi modificado com o advento da guerra do Peloponeso, uma vez que o fluxo das mercadorias importadas da região da ática diminuiu drasticamente. Inicialmente essa demanda pôde ser satisfeita com a vinda de artistas atenienses – o que explica a grande semelhança dos primeiros exemplares de figuras vermelhas produzidos na região com peças produzidas em Atenas. No entanto, tais artistas não permaneceram nas colônias em grande número por tempo suficiente.

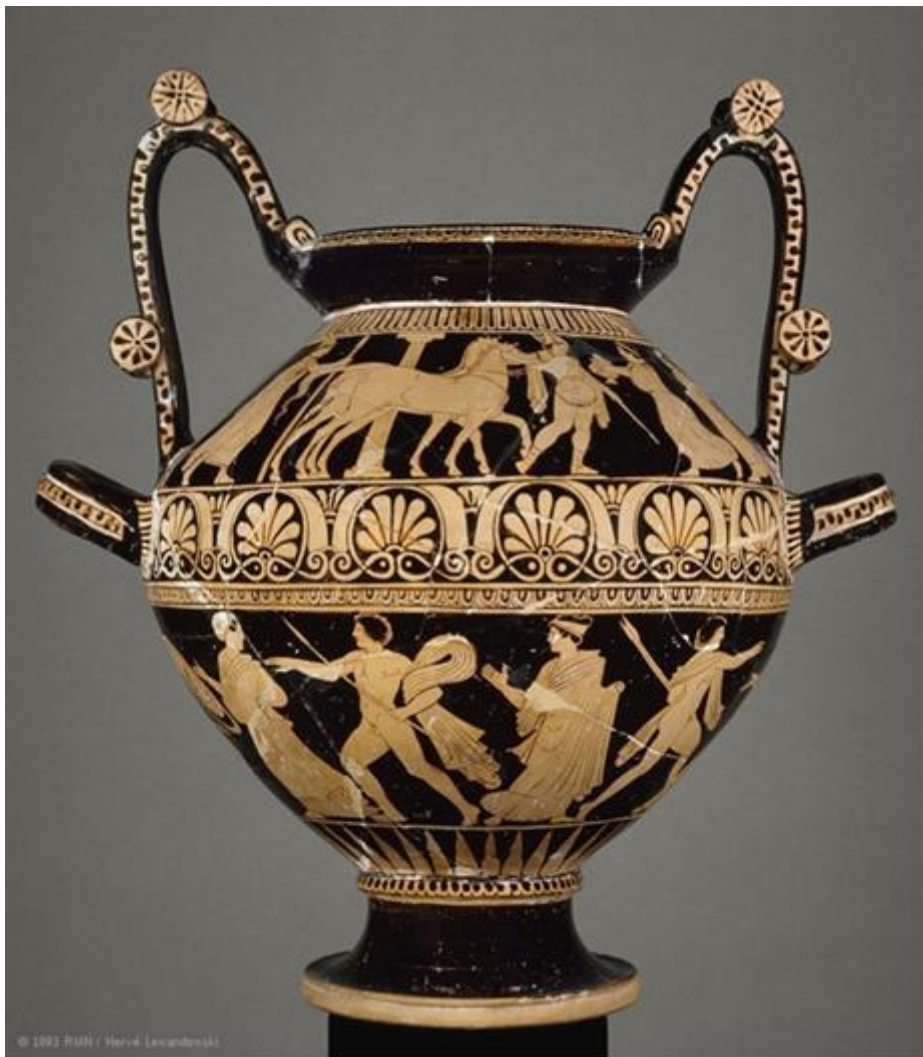
De todo modo, a decisão dos artistas itálicos em elaborar um estilo próprio foi decisiva para o desenvolvimento da produção local, visto que eles absorveram todas essas referências e, em aproximadamente 440 a.C., desenvolveram uma grande variedade de cerâmicas de figuras vermelhas. A produção de vasos com esta técnica não percorreu o mesmo caminho que a ateniense, que desenvolveu um aprimoramento do desenho da figura humana desde o período da execução das figuras negras. A produção itálica possuía uma tradição que partia basicamente de temas geométricos e abstratos, deixando a figura humana até esse ponto em segundo plano.

Estudiosos acreditam que o início da produção tenha partido da região da Lucânia – um local com bastante entrada de colonos atenienses – e surgido mais tarde na Apúlia, sendo ambos, inclusive, considerados os principais e mais antigos centros de produção de cerâmicas itálicas. Posteriormente, Campania, Paestum e Sicília também se tornaram importantes regiões produtoras. Cada região possuía suas próprias características, o que reforça a independência artística mencionada anteriormente.

Características nativas de produção são bastante evidentes em alguns casos, principalmente em relação à forma dos vasos. Os artistas itálicos, em sua maioria, tinham preferências em utilizar formas que a Ática já havia deixado de lado, principalmente as crateras de sino e de volutas e ânforas pseudopanatenais, que eram exemplares com grandes dimensões e permitiam decorações mais elaboradas. Boardman (2006) acredita que isso seja não exatamente um reflexo do gosto, mas uma relativa austeridade dos vasos atenienses, em um declínio evidente de sua produção. Kesser (2009), no entanto, defende que essa característica confirma uma tradição cerâmica própria, pois os primeiros artistas consolidaram o uso de formas que foram repetidas pelas oficinas do interior em períodos posteriores, utilizando formas puramente locais – principalmente na Lucânia e Apúlia – como os nestorides (nome dado em homenagem à famosa taça de Nestor, descrita por Homero). Esse formato de vaso possuía dois tipos de alças: uma mais decorativa, com botões e outra mais utilitária, localizada na parte do vaso em que parece ser mais bem distribuído o peso para sua sustentação.

Esse tipo de taça aponta para a permanência de elementos da cultura nativa mesmo durante a colonização, pois é uma derivação de um tipo de vaso messápico conhecido como *trozzella*, que era de uso dos nativos em períodos anteriores. A distribuição das imagens nos nestorides muitas vezes encontra-se em duas partes separadas do vaso, podendo, inclusive, representar cenas completamente distintas, sem nenhuma ligação entre si na mesma face. Essa disposição é facilitada pela sua forma, que permite que essas cenas sejam bastante visíveis acima e abaixo do friso central.

Figura 36 – Nestorides.



Autor desconhecido. Século V a.C. Fonte: Arquivo do Museu do Louvre, Paris.

Em relação ao repertório de imagens, diversos elementos nativos foram adicionados, relacionados à composição, como elementos geométricos e gráficos, que compõem boa parte da decoração pictórica do corpo do vaso. Esses elementos dividiam a superfície pintada com as figuras centrais, proporcionando um visual bastante ornamentado. Nas cerâmicas áticas, principalmente no período clássico, as imagens possuíam uma harmonia que alternava espaços cheios e vazios, se contrapondo ao *horror vacui*¹⁷ dos vasos itálicos (figura 37).

¹⁷ Expressão latina para designar o “horror ao vazio”.

Figura 37 – *Pelike* e *Cratera*.

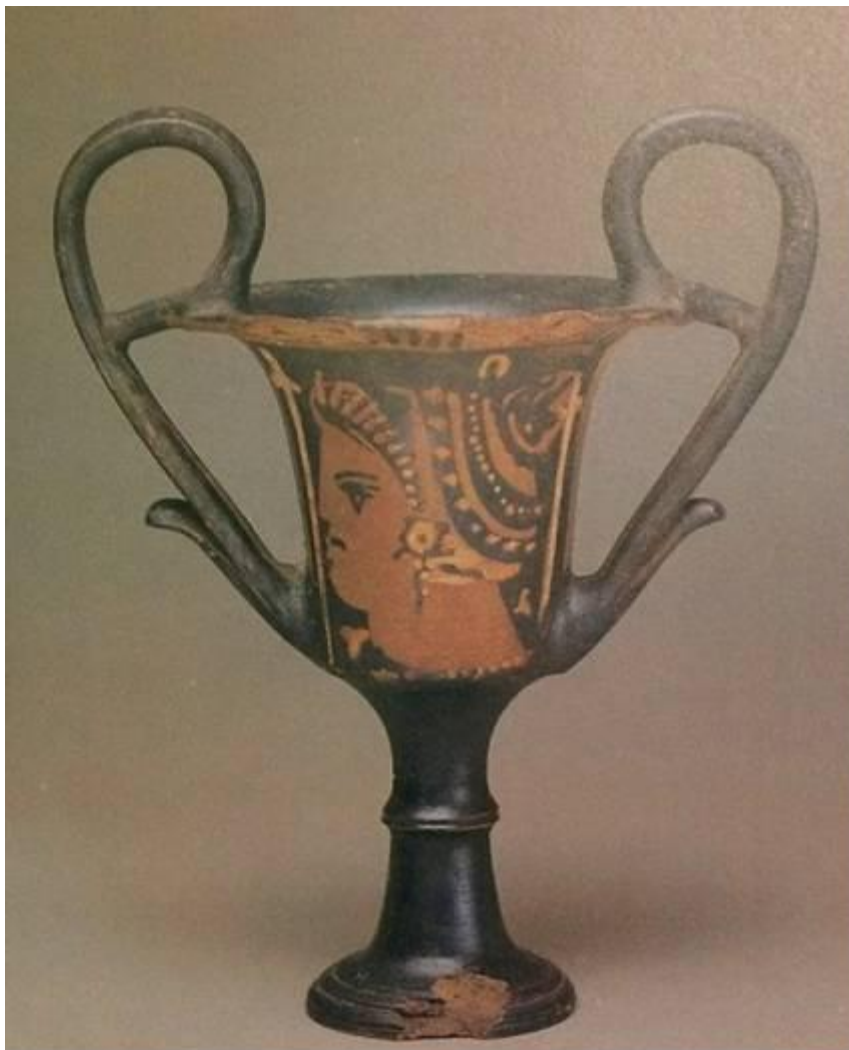


Respectivamente: Pintor Siren Citharist. Século IV a.C. Fonte: BOARDMAN, 2006, p.114.
Pintor de Berlim. Século V a.C. Fonte: Arquivo do Museu do Louvre, Paris.

As pinturas dos vasos itálicos possuíam particularidades acerca do assunto pictórico. Além do estilo bastante ornamentado, os artistas frequentemente utilizavam uma maior profusão de cores, como vermelho, amarelo e principalmente o branco – talvez uma herança do estilo eubeu. Essa profusão ornamental pode ser também observada nas pinturas murais e mosaicos que haviam sido ignorados pelos pintores atenienses a partir deste período (BOARDMAN, 1986) e pode ter servido de inspiração para os artistas itálicos. Esse estilo ornamentado constitui uma das mais claras características de diferenciação do estilo itálico em relação ao ático, principalmente no século IV a.C.

Outra característica dos elementos que compõem as imagens itálicas é a adoção de uma imagem para o centro da composição. A maior parte dos vasos da região continha esse tipo de ênfase em uma figura ou elemento organizado em uma centralidade compositiva, com outras figuras ou elementos adicionados à sua volta. Na figura 38 podemos perceber que o centro do cântaro apresenta um tema muito frequente nas representações itálicas, principalmente dos vasos sem tampa, cujas pinturas figurativas se localizam no dorso ou no gargalo.

Figura 38 - Cântaro



Artista desconhecido. Século IV a.C. SARIAN, 1996, p. 137.

Trata-se de uma cabeça feminina, bastante adornada, entre duas linhas verticais que podem servir como uma espécie de moldura. O jogo de claros e escuros – demonstrados pela inserção do pigmento branco no cabelo – parece exemplificar o tipo de diadema utilizado, mostrando a intenção de riqueza de detalhes. O restante do vaso só recebe o verniz negro.

A centralidade da imagem lhe confere uma grande importância, e nos remete ao universo feminino. Os detalhes evidenciados e a cabeça ladeada por uma moldura ratificam essa importância.

Na figura 39 – uma variante do enócoa ático – podem ser observados diversos elementos anteriormente citados. A composição possui uma cena central que ocupa a maior parte do vaso, e versa – como o vaso anterior – sobre o universo feminino, como indicam os objetos que estão à volta da personagem central e que,

com as flores e grafismos, preenchem a superfície do vaso quase que em sua totalidade. As cores aplicadas são utilizadas como artifícios não só para um enriquecimento do desenho, mas também para dar volume e perspectiva, como se observa no local em que a mulher encontra-se sentada – considerado como pedras por alguns historiadores e como almofadas por outros.

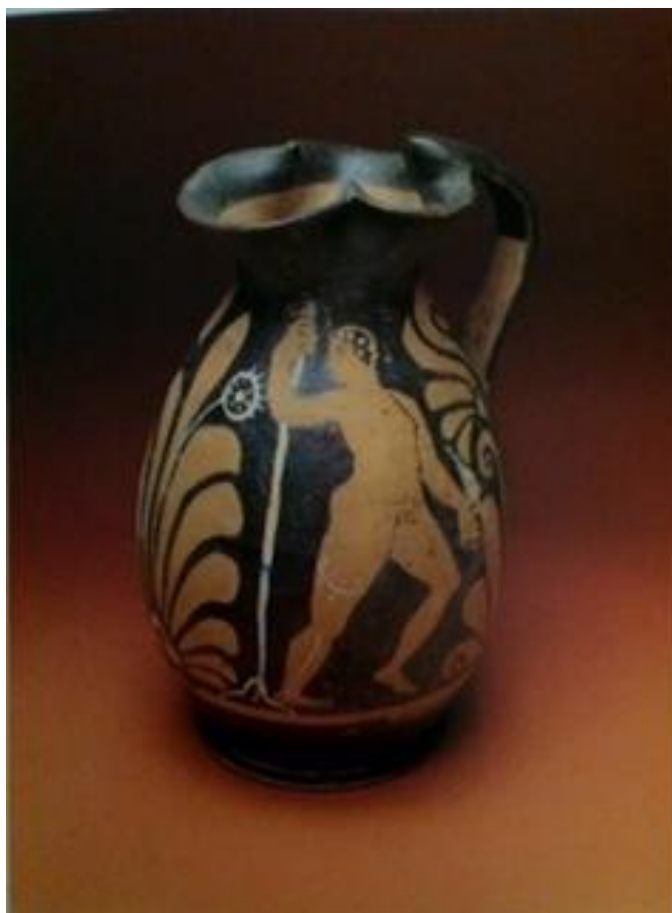
Figura 39 - Enócoa.



Artista desconhecido. Século IV a.C. Fonte: <http://www.e-tiquities.com/An-Italiote-Red-Figure-Oinochoe>

Um aspecto muito questionado das cerâmicas produzidas no sul da Itália – principalmente as iniciais – é a execução da pintura, que parece possuir uma técnica inferior a dos áticos, em relação ao traço. Boardman (2006) defende que isso seja menos uma questão de pressa ou incompetência do que capacidade de controle das figuras e posturas. Percebemos um contorno mais impreciso das figuras, que algumas vezes parecem ter sido retocadas, o que pode sugerir que a mensagem poderia ter uma supremacia em relação à perfeição visual (figura 40).

Figura 40 - Enócoa



Pintor de Atella. Século IVa.C. Fonte: SARIAN, 1996, p.111.

Podemos entender esse tipo de elaboração pictórica como parte de um estilo determinado e construído pelos artistas da região e que, junto de flores, folhas e espirais, remete-nos a um estilo “barroco”, que se sobressaiu à mera imitação do estilo ático na região com a criação de um elemento característico. Afinal, os vasos áticos de figuras vermelhas passaram a ser substituídos, a partir do século IV a.C., pelos italiotas, porém essa substituição aconteceu somente em relação ao mercado interno da Grécia ocidental, sendo encontrados muito poucos exemplares em regiões distantes. Isso nos permite considerar que o estilo italiota fazia parte do “gosto” local e se desenvolveu atendendo a demanda.

Ainda em relação às cenas representadas nos vasos de figuras vermelhas, muitos elementos gregos foram assimilados pelos artistas da região, como cenas mitológicas e cotidianas. Particularidades pontuais, como cenas do mundo feminino, eram bastante comuns e, como os artistas italiotas possuíam uma estreita ligação

com o teatro, as cenas de comédias e tragédias também foram frequentemente representadas. Para este povo – cuja população no século IV a.C. já era composta por nativos e gregos – o teatro era uma das manifestações artístico-culturais favoritas, o que garantia aos recintos onde as peças eram encenadas uma arquitetura monumental em todo o ocidente grego. Durante esse período, o dinheiro público e a força de trabalho eram muito mais direcionados para esse tipo de construção do que de templos, por exemplo (MARCONI, 2013).

Richard Green (apud MARCONI, 2013) aponta que o comparecimento ao teatro tornou-se uma prática social compartilhada entre a população local, servindo não apenas para a apresentação de performances artísticas, mas também como local de reuniões políticas.¹⁸ O recinto dedicado a esta arte encontrava-se muitas vezes no coração das cidades, próximos ao centro plano e a Ágora. Em outros locais – onde a geografia permitia – eram construídos próximo a Acrópole, em posições elevadas que, segundo Marconi (2013), serviam como pontos de atenção para os viajantes que se aproximavam.

No período em que Dionísio I de Siracusa reinou na região, de 430 a.C. a 367 a.C., a pintura dos vasos inspirada pelo teatro floresceu não apenas no próprio local, como também em toda a região da Grécia ocidental. Algumas pinturas – principalmente as de comédia – foram encontradas em grande número e possuíam, além de máscaras e figurinos, estruturas de partes do palco, como podemos observar na figura 41, em que se vê a escada e a estrutura física do palco com atores trajando máscaras típicas e figurinos específicos, exercendo seu ofício; além de duas figuras no alto do vaso que parecem, devido ao traje e às feições, também participar da peça e sua localização parece sugerir que a ação esteja acontecendo ao mesmo tempo. Essa organização espacial dos artistas itálicos permitiu que diversos momentos da peça fossem demonstrados concomitantemente, como a representação sinóptica dos antigos pintores áticos.

¹⁸ Essa afirmação é comumente negligenciada pela literatura sobre o teatro grego, segundo Marconi (2013).

Figura 41 – Cratera.



Pintor McDaniel. Século IV a.C. Fonte: Arquivo do Museu Britânico, Londres.

As cenas de tragédias, no século IV a.C., eram constantemente representadas na região em um momento em que a atividade era considerada de grande importância na Grécia como um todo. Podemos considerar essas representações baseadas na sua popularidade, uma vez que se desenvolveu de forma independente, levando os espectadores a pensar sobre diversos assuntos que levantavam questionamentos acerca da condição humana. O público era encorajado a sentir que existiam pontos a serem recuperados do insondável e do imprevisível. Segund

avec la Ceramique, concordando com Keuls (1997), que as representações itálicas do drama, são a principal fonte de informações para a reconstrução de tragédias perdidas.

No caso das representações plásticas de tragédias, o centro da composição comumente apresenta uma construção que, segundo Boardman (2006), pode estar

relacionada a palácios ou a templos; sua função estética é direcionar o foco do observador para a cena do herói ou heroína principal da tragédia. Esse tipo de construção, comumente chamado de *naiskos*,¹⁹ geralmente é ligado a um contexto de morte. Keuls (1978) afirma que não pode haver nenhuma dúvida de que o *naiskos* representa um verdadeiro monumento funerário, uma espécie de túmulo muito comum na arquitetura funerária, dedicado à representação dos falecidos.

Figura 42 – Naikos Funerário



Autor desconhecido. Século IV. Fonte: Arquivo do Museu Arqueológico de Atenas, Atenas.

¹⁹ De acordo com a etimologia, *naiskos* (do grego *ναῖσκος*, diminutivo de *ναός*, que significa *templo*) seria um pequeno templo.

Nas cerâmicas italiotas, tais estruturas eram representadas como mostra a figura 43.

Figura 43 – Cratera de volutas.



Pintor de Baltimore. Século IV. Fonte: Arquivo do Museu Britânico, Londres.

Schmidt (1996) atribui dois fatores à escolha dos pintores em retratar tais elementos com pigmentação branca: o primeiro pode estar ligado à representação imediata de monumentos funerários, feitos em pedra, encontrados nos cemitérios, cujas esculturas representam aqueles que jazem sob tais monumentos. Tal pigmentação faria com que a imagem retratada em cerâmica se aproximasse mais da cor da pedra da qual os *naiskos* eram feitos. O segundo fator seria o intuito de diferenciar as figuras que estão em volta do monumento e encontram-se vivas (retratadas com cor de barro) das que estão mortas – pintadas de branco.

Schmidt (1996) considera ainda a possibilidade de tal representação constituir-se num simbolismo que transmite uma ideia de transcendência, que

separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Já Pontrandolfo (1999) vincula esse tipo de representação às ideias concernentes às doutrinas do pitagorismo e do orfismo e acredita que esse tipo de imagem servia para conformar os vivos, uma vez que, segundo essas doutrinas, os homens não deveriam temer a morte e a visualização dela – a partir de uma imagem referente a uma narrativa heroica – poderia causar outro tipo de entendimento.

Na fórmula pictórica mais frequente, o *naiskos* "adoradores" anônimos (cf. figura 43), na maioria das vezes duas figuras masculinas e duas femininas. A relação exata entre essas figuras e o personagem dentro do *naiskos*. Frequentemente, esses personagens não apresentam sinais de tristeza e carregam consigo objetos de culto, como guirlandas, vasos e espelhos, que podem ser considerados oferendas ao túmulo, como forma de homenagem coletiva aos mortos, de acordo com Schimidt (1996).

3.2 A representação do mito de Niobe nas cerâmicas itálicas do século IV a.C.

As representações do mito de Niobe na região da Grécia ocidental possuem uma grande diferença em relação à temática adotada na Grécia balcânica. Aqui não é representado o momento do massacre dos nióbides, e, sim, Niobe demonstrando – com um gesto característico de dor – um grande sofrimento. Esse tipo de representação, encontrado apenas nessa região, surge no século IV a.C. de forma repentina e permanece por quase um século, desaparecendo depois, quase tão repentinamente quanto surgiu. A figura dos nióbides raramente é encontrada e as composições dos vasos seguem basicamente o mesmo padrão iconográfico. Na análise geral das representações, percebemos a clara ligação com a temática funerária, basicamente utilizada para decorar cerâmicas sepulcrais, principalmente as do sexo feminino.

As imagens que analisaremos a partir de agora são consideradas – por diversos estudiosos²⁰ – representações do mito de Niobe. O *corpus*, composto por oito vasos itálicos provenientes da Apúlia e Campania, possui componentes

²⁰ Eva Keuls (1997), Oliver Taplin (2007), Daphne Paschalli (2013), Margot Schmidt (1996), e Robert Cook (1964).

semelhantes que endossam a hipótese de que tais pinturas tenham abordado a mesma temática. A localização de uma figura feminina, com expressão clara de tristeza, no centro da cena – muitas vezes dentro de um *naiskos*, como a maioria das representações trágicas itálicas – parece situá-la em um funeral ou próxima a um túmulo. Tais figuras são pintadas, na parte inferior de seus corpos, com pigmentos mais claros, o que pode ser interpretado como um processo de transformação em pedra, dado a diferente pigmentação do resto de seu corpo – o que aproxima mais diretamente tais representações do mito de Niobe. Por outro lado, poderíamos considerar – em vista da estética de reprodução de *naiskos* em cerâmicas itálicas – um processo de transição da vida para a morte, relacionado a um mito qualquer; no entanto, diversos outros elementos indicam que o mito retratado em tais peças é mesmo o de Niobe – como demonstraremos com mais especificidade após a descrição dos elementos do corpus de pesquisa.

Figura 44 – Ânfora.



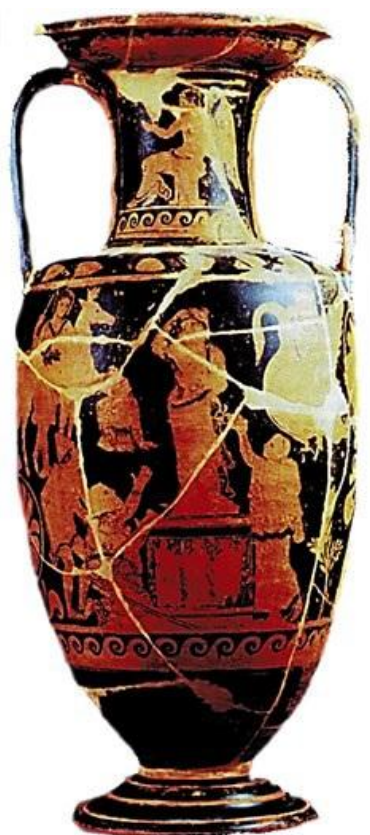
Pintor de Varrese. Século IVa.C. Fonte: The Beazley Archive, Universidade de Oxford.

A primeira imagem é encontrada em uma ânfora do pintor de Varrese (figura 44).

O centro da cena apresenta Niobe como a figura principal da composição. A rainha de Tebas encontra-se aí prestes a morrer, o que pode ser um indício de que a pessoa à qual este vaso foi oferecido encontrava-se em situação semelhante. Ao lado dela estão dispostos dois vasos tipicamente utilizados para fins funerários, indicando que ela possa, de fato, estar entrando em contato com a morte. Niobe está cercada de figuras femininas jovens, que oferecem a ela diversos objetos, relacionados à vida feminina como o casamento, a beleza e a fertilidade – representação muito comum nas cerâmicas itálicas. O que leva a crer que essa ânfora tenha sido produzida especificamente para o sepultamento de uma mulher.

Nota-se que, nesta representação, vemos apenas Niobe (dentro do naiskos) e outras quatro personagens femininas (ao lado); nenhum nióbide, nenhum deus, nenhum outro personagem conhecido desta narrativa se faz presente.

Figura 45 – Ânfora.



Autor desconhecido. Século IV a.C. Fonte: Arquivo do Museu Nacional de Arqueologia, Nápoles.

Uma ânfora de pescoço produzida entre 370 e 360 a.C. na Lucânia (figura 45), foi encontrada em escavações em Roccagloriosa, junto a um cemitério.

Utilizada para fins funerários, essa ânfora também representava em suas paredes o mito de Niobe. O executor desta obra escolheu retratar o momento em que a protagonista – na cena central – se entristece pesadamente com a morte dos filhos, o que é indicado pelo gesto da mão em sua cabeça. Sua dor e seu descontentamento são notáveis, assim como a tristeza dos outros personagens à sua volta. Seu pai, Tântalo, encontra-se ajoelhado ao seu lado direito, como se clamasse aos deuses que tivessem piedade de sua filha, cuja parte de baixo do corpo, pintada de pigmento branco sinaliza o processo de metamorfose em pedra; a mulher ao lado esquerdo da rainha estende-lhe a mão, como se lhe quisesse prestar socorro. Apolo e Ártemis também estão presentes na pintura, de acordo com Paschali (2013); porém nesta imagem só conseguimos identificar Apolo acima de Tântalo, à esquerda, junto a um cavalo. A presença dos gêmeos divinos, aliás, deixa claro o motivo da dor sofrida pelos demais personagens. O túmulo sobre o qual Niobe está de pé parece bastante decorado, o que é indício de ser produzido para a utilização em um contexto funerário em que a sofisticação, a ascendência e a linhagem eram importantes, e provavelmente foi encomendada com esse propósito.

O *loutrophoros* de Nápoles (figura 46) também é um exemplar bastante rico em ornamentação e personagens, de acordo com a tradição dos vasos italiotas. Produzido na Apúlia, em aproximadamente 340 a.C., foi encontrado em Ruvo di Puglia. A forma dessa peça, com alças particularmente ornamentadas, é bastante rara na produção ápula,²¹ possuindo apenas poucos exemplares.²²

²¹ Ápula, proveniente da Apúlia.

²² Da lista de 773 peças trazidas por Trendall (1972), apenas sete são deste tipo.

Figura 46 – Loustrophoros.



Pintor de Varrese. Século IV a.C. Fonte: DE CESARE, 1997, p. 286.

Mais uma vez, encontramos a protagonista no centro da pintura, dentro de um *naiskos*. Importante notar que seus pés e a barra de seu vestido novamente encontram-se com pigmento branco, demonstrando o momento de sua metamorfose. A personagem encontra-se de pé, num gesto característico de sofrimento, com a mão sobre a cabeça. Alguns elementos tradicionais de pinturas funerárias podem ser observados, tais como: um alabastro, uma lira e uma armadura, ladeados por duas mulheres, uma à direita, com uma caixa nas mãos, e outra à esquerda, que parece retirar algum objeto do recipiente à sua frente. Provavelmente estão fazendo oferendas. Na base do túmulo, podem ser observadas quatro criaturas híbridas, da cintura para cima com cabeça e braços humanos e asas; da cintura para baixo assumem a forma estilizada de um acanto – planta ornamental mediterrânea. Três dessas figuras são mostradas frontalmente e uma, à direita, de perfil, pode ser vista conforme caminhamos em torno da peça. Percebemos uma tentativa de mostrar uma perspectiva espacial. Acima, um homem idoso se dirige a Niobe e parece querer consolá-la. Do outro lado, há uma mulher também idosa – o que pode ser percebido pelos cabelos brancos – sentada à beira do túmulo, que também parece tentar contato com Niobe, provavelmente tentando

persuadi-la com as joias que a figura ao lado dela está carregando, em uma caixa aberta. Acima da imagem de Niobe, divindades estão dispostas em linha (o que era frequente em representações mitológicas da Apúlia): Leto ao lado de Ártemis e Apolo com seus respectivos arcos nas mãos e do outro lado, Zeus e Hermes. A relação do mito com Zeus pode ser percebida na *Ilíada* e com Hermes – o mensageiro – em Ésquilo, em cuja peça é provável que tenha sido através dele que Niobe recebeu a notícia de sua transformação em pedra como fim de seu sofrimento (PASCHALI, 2013).

Uma hídria da Apúlia de aproximadamente 330 a.C. foi pintada pelo Pintor de Ganimedes (figura 47) e mostra Niobe também dentro do *naiskos* jônico, com seu gesto de lamentação. Porém, dessa vez, ela não está sozinha: ao seu lado, há a figura de uma criança, que pode ser interpretada como uma de suas filhas, pintada com o corpo completamente branco, na mesma tonalidade dos pés de Niobe, no início de sua metamorfose em pedra. Cesare (1997) considera que a localização de ambas no interior do monumento e a pigmentação inteiramente branca da menina e parcialmente branca de Niobe realçariam o contraste entre a vida e a morte, uma vez que Niobe encontra-se em transição entre os dois mundos e a criança já morta.

Figura 47 – Hídria.



Pintor de Ganimedes. Séc. IV a.C. Fonte: DE CESARE, 1997, p. 286.

A esquerda do monumento, podemos encontrar Pelops – irmão de Niobe – e sua noiva, Hippodamia. Embora nenhuma referência literária tenha citado as referidas presenças, Iacolina (s/d) acredita que o artista estivesse querendo dar à cena um aspecto de ambiente familiar e íntimo. O homem idoso, além de algumas das características que vimos anteriormente, está desta vez com uma vestimenta grega e porta, em vez do cetro, um cajado. Em vista das outras representações integrantes desse *corpus*, tal figura continua parecendo ser o pai de Niobe e a representação diferenciada pode ser atribuída apenas a uma escolha do pintor. Assim como na figura anterior, objetos utilizados como oferendas aos mortos encontram-se abaixo do *naiskos* e sugerem que a cena represente um funeral. Apolo e Ártemis estão presentes no ombro do vaso, assim como um menino e uma menina com uma cesta de lã (IACOLINA, s/d). Essas duas crianças podem ser nióbides que conseguiram escapar, de acordo com algumas fontes antigas.

Na representação central da hídria do pintor de Libatione (figura 48), encontramos novamente Niobe em seu estado de lamentação no *naiskos*.

Figura 48 – Hídria.



Pintor de Libatione. Século IVa.C. Fonte: SCHMIDT, 1992, p. 910.

Sua metamorfose está quase concluída, pois mais de três quartos de seu corpo já está branco como mármore, fazendo alusão a pedra. Seu pai, como visto anteriormente, está ajoelhado, trajado de roupas com tecidos elaborados, apoiado por um jovem, porém, agora, parece implorar desesperadamente por uma reação da filha. Sua expressão aqui é mais dramática, talvez porque agora ela já esteja no fim de sua transformação. À direita, observa-se novamente uma mulher, mas – diferentemente da anterior – agora parece tratar-se de uma jovem, a julgar pela cor de seus cabelos. Neste caso, não podemos considerá-la como mãe de Amphion, podendo, então, ser talvez a ama dos nióbides, como propõe Trendall (1989, apud IACOLINA, s/d).

Acima e ladeando o *naiskos*, vemos mais uma vez Apolo – segurando um ramo de louro – e Ártemis. Paschali (2013) acredita que o simbolismo desse vaso possa refletir as qualidades da pessoa falecida. Tais qualidades seriam demonstradas por Niobe como uma mãe dedicada, sendo uma mulher que não encontra propósito na vida sem seus filhos e, por isso, embora estejam tentando consolá-la, ela permanece em seu propósito.

Figura 49 – Lécito.

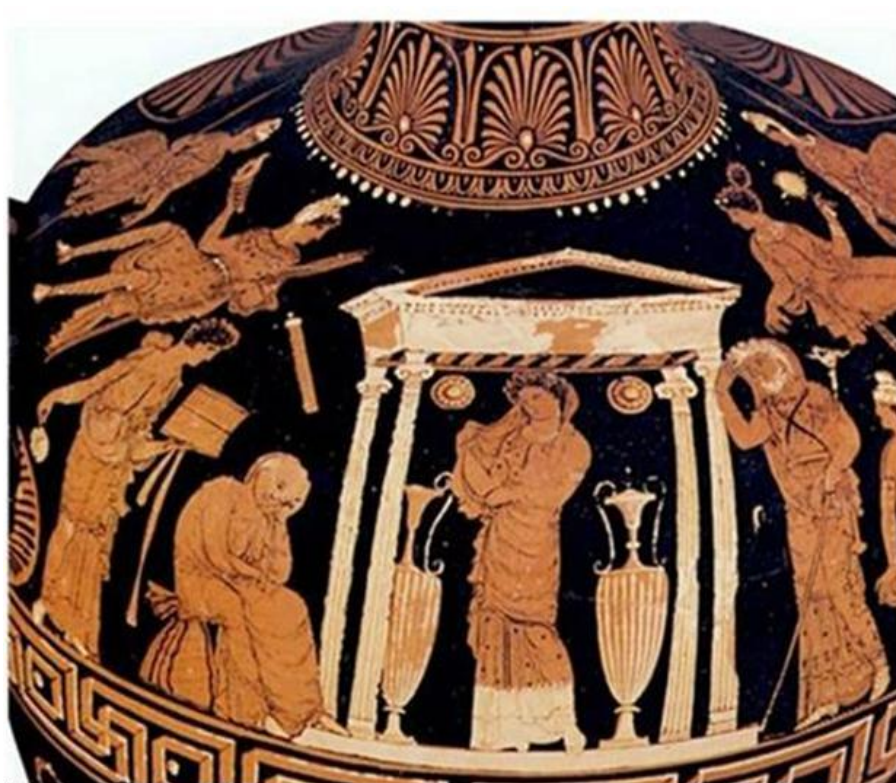


Pintor de Varrese. Século IV a.C. Fonte: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/niobe/immagini/>.

A pintura do Lécito oval do pintor de Varrese, produzido em aproximadamente 330 a.C. (figura 49), encontra-se em tamanho grande, ocupando um dos lados da barriga do vaso com apenas dois personagens. Podemos observar que além do gesto de lamentação, Niobe faz um gesto de levantar a mão esquerda, na intenção de afastar seu pai, e qualquer tentativa de mudar o seu destino – o de tornar-se pedra, afastando-se da vida. Não vemos o *naiskos* nesta representação, porém, a metamorfose de Niobe não está representada somente com a cor branca em volta de seus pés; podemos observar que é circundada por uma pequena montanha, o que pode ser interpretado como uma alusão ao Monte Sipylus, remontando as tradições literárias. A figura atribuída a Tântalo aparece novamente e seu gesto ratifica sua intenção de dissuadi-la de seu estado.

A hídria produzida entre 330 a.C. e 340 a.C. (figura 50) é atribuída ao pintor Dario e apresenta novamente esta temática, com Tântalo e a mulher de aspecto desolado dos lados do *naiskos* onde Niobe se encontra. Aqui, a heroína segura o véu com a mão direita e também está ladeada por dois vasos fúnebres.

Figura 50 – Hídria.



Pintor Dário. Século IV a.C. Fonte: Arquivo da Fundação arqueológica Canosina

Personagens a sua volta trazem espelhos, caixas e conchas, fechando a temática funerária. Nas laterais do vaso, dois soldados – caracterizados com chapéus militares – parecem fazer relação à terra de Tântalo, a Frígia, junto ao jovem que está ao seu lado.

A próxima figura é um *lekanis* de 320 a.C. (figura 51).

Figura 51 - *Lekanis*



Atribuído por alguns estudiosos ao pintor de Arpi. Século IV a.C. Fonte: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/niobe/immagini/11-niobe/>

A combinação de mitos da peça é bastante diferente do que vimos até agora nas representações das cerâmicas itálicas. De produção ática, sua iconografia representa os mitos de Andrômeda e Niobe. Acima, Andrômeda está presa a dois caules de árvore, esperando para cumprir seu destino de ser sacrificada e entregue a um monstro marinho. À direita da figura da protagonista, observamos uma personagem abrindo uma caixa, enquanto a outra segura um espelho e uma bola. A

presença desse espelho, segundo Iacolina (s/d), levou Andrômeda a reconhecer sua mãe, Cassiopéia, pela qual, devido à arrogância, está sendo sacrificada.

Na parte de baixo, Niobe é representada mais uma vez com suas características anteriores (notável tristeza dentro do *naiskos*, os pés começando a ser transformados em pedra) e seu pai ainda com gesto de súplica, tentando dissuadi-la. A mulher idosa a seu lado, com expressão de tristeza, permanece imóvel. Nesta representação, o mais interessante é a observação dos dois mitos unidos, sem uma linha clara de separação, o que instiga a refletir sobre a comunhão dos dois assuntos e a intenção do artista nesta abordagem.

Keuls (1978) sugere cautela com os possíveis pontos de contato desses mitos. Para ela, há uma semelhança na interpretação da cena de funeral e da tristeza em torno das duas narrativas. Iacolina (s/d) conclui que ambas as protagonistas encontram-se imobilizadas, sendo que a salvação de Andrômeda se dá pelo resgate de Perseu e a de Niobe através da petrificação, por meio do que obtém a morte que tanto busca, para reencontrar seus filhos. Garzya (1997) encontra outro ponto de semelhança nos temas: o pecado da arrogância, que é a causa da vingança divina. A mãe de Andrômeda, por considerar-se mais bela do que as nereidas, e Niobe, por considerar sua prole melhor do que a de Leto cometeram a *hybris* que provocou a ira dos deuses, os quais, no entanto, castigaram seus filhos, em vez das próprias.

Os exemplares apresentados nos permitem desenvolver, agora, uma análise do motivo de esse tipo de representação ter sido escolhido pelos artistas da Grécia ocidental. Inicialmente, podemos relacionar as imagens com uma grande característica representativa da região que vimos anteriormente, o gosto pela tragédia. Levando em consideração a importância do teatro na região, o padrão das composições e a tradição desse tipo de representação, podemos constatar que as cenas representadas nos vasos do *corpus* selecionado pertencem, de fato, a uma peça de teatro.

As imagens, possuindo esta estreita ligação com a tragédia, remetem-nos ao drama de Ésquilo, pois, diante das tragédias produzidas até o século IV a.C., relacionadas à Niobe, que chegaram a nosso conhecimento, é na interpretação do trágico que encontramos maior enfoque na tristeza e na desolação da protagonista. A representação de uma cena em específico também traz mais um elemento que colabora na direção da inspiração por parte dos pintores.

A presença de Tântalo, com a mão estendida em direção a ela ou, como na figura 47, também ao seu lado, mas com a mão na cabeça, permite-nos relacioná-la ao fragmento da peça em que o rei chega a Tebas, depara-se com a filha sobre o túmulo de seus netos e pede para que ela tente se conformar e volte com ele para a Frígia. Essa passagem do mito só é encontrada na tragédia de Ésquilo, sendo inclusive um momento importante, que, segundo algumas fontes, pode ser que tenha sido o único momento em que a heroína tenha emitido algumas palavras.

A mulher que também aparece na maioria das representações, ora de cabelos brancos, ora de cabelos escuros, pode representar Antíope – mãe de Amphion – que também é mencionada na tragédia, porém, sem tanta evidência. Poderia aqui haver uma ligação com o próprio Amphion, que não aparece nas imagens, mas é mencionado na peça com o sentido de *hybris*. As menções a esses personagens nos permitem, junto ao massacre dos filhos – que não é mostrado, mas é a razão para o grande infortúnio –, relacionar a questão do descomedimento à causa para toda tristeza da cena.

Apenas na figura 44 Tântalo e Antíope não aparecem, e Niobe, ladeada por vasos fúnebres, dá início à sua transformação em pedra no interior do *naiskos*. Sua metamorfose – presente em todas essas representações itálicas – pode, de certa forma, estar relacionada a uma metáfora para sua tristeza e silêncio,²³ visto que nos fragmentos encontrados da tragédia de Ésquilo até o momento, essa transformação não aparece.²⁴ Keuls (1978) acredita que o tema havia sido despojado de alguns outros elementos narrativos e que, sem o artifício da petrificação, a cena poderia ser confundida com uma cena anônima, típica de adoradores de túmulos. Com base neste apontamento, podemos considerar que, com um mesmo artifício, os pintores relacionaram o início da história – com Niobe em silêncio e profunda tristeza paralisante – com o final – sua transformação em pedra ou morte. Da mesma forma, podemos considerar que a cena em que Tântalo chega e encontra Niobe deveria ser bem distante da cena de sua morte ou transformação em pedra e, no entanto, também é representada em uma mesma composição.

A inserção dos gêmeos divinos (figura 46) – responsáveis pela morte dos nióbides – e do mensageiro Hermes, juntamente a Zeus, que petrificou Niobe em algumas fontes, é outro exemplo deste tipo de representação, o que nos leva a

²³ Na tragédia de Ésquilo, é evidenciado o silêncio de Niobe durante quase todo o período da peça.

²⁴ No entanto, também não podemos descartá-la, pois a parte final da tragédia não foi encontrada.

acreditar que os artistas escolheram, assim como os da Grécia balcânica, o tipo de representação sinóptica, principalmente por permitir que uma gama maior de informações fosse adicionada. Podemos notar, assim, uma independência dos pintores em relação ao drama visto no teatro, pois escolheram demonstrar diferentes momentos da história condensados em uma única cena, buscando transmitir um apanhado de sentido, principalmente se observarmos outros elementos da cena, tais como objetos e outras figuras²⁵ relacionadas a ritos funerários gregos, os quais, junto à presença do *naiskos*, levantam questões de passagem para o mundo dos mortos, fazendo com que sua significação seja ainda mais abrangente.

A imagem do *naiskos*, na maioria das representações,²⁶ além de nos permitir uma aproximação com um tema trágico, de acordo com observações anteriores, permite-nos, segundo Keuls (1978), levantar a hipótese de que Niobe esteja, de fato, dentro de seu próprio túmulo – o que pode ser evidenciado pela presença de dois vasos fúnebres nas figuras 44 e 50. Essa interpretação nos permite fazer uma aproximação do mito com sua utilização em um objeto de âmbito funerário ou votivo. Taplin (2007) considera provável que certos vasos fossem utilizados para agradar a pessoa morta, com a utilização de cenas e motivos que apreciava em vida, principalmente no caso de vasos com cenas de comédias e outros temas. No entanto, em relação às cenas de tragédias, o autor atribui sua utilização para um consolo dos vivos, passando uma ideia consoladora ou edificante. O autor ainda afirma que algumas cenas trágicas oferecem, em si mesmas, conforto e esperança, mesmo em meio a perigos e morte; utiliza como exemplos cenas de tragédias frequentemente representadas por artistas italianos, como *Orestes* e *Electra*, cujos protagonistas encontram-se unidos no túmulo do pai, ou Ifigênia, que será resgatada e reunida a seus entes queridos, e Andrômeda, que abandonada por seus pais, é salva do monstro por Perseu.

A possibilidade de utilização do mito de Niobe com a finalidade de consolação nos leva a alguns questionamentos. Não esquecendo a razão pela qual Niobe teve seus filhos mortos, que não foi exposta na peça de Ésquilo, mas provavelmente deveria ser de conhecimento do público (PASCHALI, 2013), como então passar uma

²⁵ Poderíamos considerar as figuras pintadas ao redor de Niobe – excetuando Tântalo, seu jovem cuidador e Antíope – como membros do coro, uma vez que o grupo teve um papel muito importante na peça, no entanto essa informação é bastante relativa e não foram encontradas quaisquer outras fontes onde essa suposição pudesse ser confirmada.

²⁶ Exceto nas figuras 45 e 49.

ideia de conforto? Em primeiro lugar, podemos entender que Ésquilo deu início a sua tragédia justamente após o ato de descomedimento da protagonista e a consequente morte dos filhos – talvez, justamente, por tratar-se de fato bastante conhecido. O foco, desde a primeira cena, gira em torno da tristeza de Niobe e as ações decorrentes acontecem baseadas neste momento.

Essa função consoladora é semelhante à mensagem transmitida pelo mito de Megara – representado também em alguns vasos itálicos – no momento em que tal personagem reencontra seus filhos, depois de sua morte, proporcionando-lhe o alívio da dor pela perda dos entes queridos.

Esta hipótese pode ser sustentada ainda com base em Plutarco (apud KEULS, 1978, p.72), que escreveu: “Niobe entristecida ao ponto de querer afastar-se da vida por conta da magnitude de seu sofrimento, chegou ao ponto de invocar aos deuses para arrebatá-la para a morte mais dolorosa.” Keuls (1978) considera que Plutarco tenha sido influenciado pela narrativa de Ésquilo e que, em sua versão, Niobe teria pedido a Zeus que, para pôr fim ao seu sofrimento, transformasse-a em pedra (podemos supor – diante da presença de Zeus e Hermes na figura 46 – que este transmitiu o pedido àquele).

Nesta perspectiva, o fim de Niobe teria ocorrido por misericórdia divina, já que seu clamor teria sido atendido. A tragédia culminaria, assim, numa *catarse* – considerando que a sobrevivência de Niobe não seria uma hipótese muito plausível, pelos indícios contidos nas imagens analisadas. A morte de Niobe, compreendida como um ato de benevolência dos deuses, constitui um fim apaziguador, pertinente a objetos mortuários que visam consolar os entes enlutados.

Vale lembrar que, para os gregos, a função da *catarse* era difundir a ideia de que todos deveriam estar preparados, a exemplo dos heróis e heroínas, para suportar com paciência as adversidades da vida, reconhecendo que coisas ruins acontecem a todos, mesmo para os grandes. Essa aproximação poderia fazer com que momentos difíceis – como a morte – fossem aceitos de forma mais serena. Um bom exemplo pode ser encontrado em uma inscrição funerária grega que dizia: “Mesmo Édipo, o grande rei de Tebas, arquétipo da tragédia, experimentou uma queda catastrófica e desceu para o mais profundo poço de horrores: ainda crescem plantas comuns em seu túmulo. Nós não somos tão diferentes”. (TAPLIN, 2007, p. 45).

A catarse, neste caso, possuiria um efeito pedagógico, pois, segundo a Poética, de Aristóteles (1990), ela ensinaria a viver de acordo com as experiências, o que explicita Bocayuva (2008, p.47) uma vez que:

A forma dramática e não puramente narrativa de realização do mito na tragédia, além da necessária presença de verossimilhança, proporciona uma experiência de contemplação da vida ao mesmo tempo que de atravessamento radical por causa da identificação que ali deve ocorrer inevitavelmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos considerar, baseados nos levantamentos anteriores, alguns pontos relativos à diferença entre as representações do mito de Niobe nos séculos V e IV a.C., nas regiões estudadas.

Em primeiro lugar, percebemos que a pesquisa parece ter chegado a uma discussão em relação à arte autônoma e a arte que assimila elementos de outro veículo artístico – no caso, a tragédia. Esses argumentos são bastante evidenciados e são o que define, a um primeiro olhar, as primeiras diferenças entre as representações das regiões e períodos aos quais utilizamos na pesquisa. Esse tipo de relação mostra efetivamente como cada sociedade interage com seus elementos artísticos. As representações áticas se desenvolveram paralelamente às tradições orais e literárias, “bebendo da mesma fonte” mitológica, porém traçando caminhos independentes, e as itálicas, incorporando elementos da tragédia, utilizaram alguns de seus elementos criando uma linguagem pictórica do assunto.

Dois conceitos mobilizados para analisar as imagens do *corpus* desta pesquisa foram o de *hybris* e *catarse*. Observando esses dois conceitos, dentro de panoramas concentrados no tempo e no espaço proposto, podemos entender as imagens em seus contextos e suas variações, o que foi, de fato, o objetivo do trabalho.

A partir do desenvolvimento técnico de representação pictórica da figura humana, esta passou a ter maior importância nas cenas áticas, principalmente para representar os mitos. Os artistas desenvolveram suas representações retratando seus contextos sociais e utilizando os mitos para agregar mais valor às imagens, proporcionando maior fixação e projeção dos temas. Esse aprimoramento técnico permitiu uma maior possibilidade de posturas e possibilitou que diferentes mitos pudessem ser representados. Isso permitiu que se tornasse uma linguagem, uma vez que os atenienses, entendendo o corpo como uma extensão da pólis e utilizando os mitos como veículos, poderiam atribuir diversos conceitos importantes para a comunidade e que deveriam ser atentados.

Na Atenas do século V a.C., a *sophosyne* deveria ser valorizada e, além de tudo, a religião era ligada diretamente à vida social e política. Ações que

remetessem ao sagrado remetiam à cidade, uma vez que as virtudes cívicas e religiosas estavam juntas e a relação com o sagrado era muitas vezes dada por meio da participação da vida social. O bom andamento da sociedade ateniense era um dos maiores valores da comunidade, e deveria ser mantido até mesmo para manter o equilíbrio cósmico – evidenciado por Heródoto. Entendemos, então, que a *hybris* deveria ser evitada a todo custo, podendo gerar um desequilíbrio geral. A atitude de Niobe ao glorificar a superioridade de sua grande prole, na tentativa de sobrepujar Leto, nos mostra claramente sua atitude de desmedida. Sua abundância a cegou e a conduziu à destruição, como já alertava Sólon, no século VI a.C. Conforme esse pensamento, com raízes consolidadas no pensamento ático, sua atitude era duplamente perniciosa.

Entendemos que os artistas áticos escolheram o momento do massacre aos nióbides para retratar o mito. A cena mostra o castigo pelo ato indevido de Niobe, o que é demonstrado com a morte impiedosa de seus filhos. O seu sofrimento não aparece; a ação dos deuses – presentes em todas as representações – é o elemento principal. O foco é a *nêmesis*, o ato terrível de sua punição. É perfeitamente possível que o mito já fosse amplamente conhecido e o massacre aos nióbides é o momento de maior dinamismo da história, do que pode ser inferida a ideia da protagonista com dois tipos de atitude, uma antes do massacre e outra depois. Podemos, então, considerar que tais obras tinham um caráter pedagógico, já conhecido pelos historiadores gregos, convictos de que o exemplo formava o homem. Em um veículo de fácil acesso a diversas camadas sociais, a atitude de Niobe representaria uma conduta que o indivíduo deveria evitar.

A cerâmica italiota apontada neste trabalho se desenvolveu a partir da colonização grega estabelecida ao sul da Itália, numa época em que os nativos já possuíam conhecimentos cerâmicos, ainda que com um centro de produção e comércio puramente locais. Muito gregos que se deslocaram para essas terras foram construir uma nova pátria, o que fez com que as características das duas regiões se fundissem, criando uma cultura híbrida, que resultou em uma mistura de estilos, no formato e nos temas das obras e fez com que fosse criada uma arte rica em diversidade e personalidade. A cerâmica italiota nativa já possuía influências de diversas regiões gregas, como se observa na forma dos vasos, nas cores e nas decorações. Essa influência parece ter auxiliado o desenvolvimento do tema de forma diferente das cerâmicas da região da Ática.

Consideramos que algumas imperfeições nas figuras itálicas não seriam uma questão de falta de capacidade, mas possivelmente uma noção de que as representações itálicas sugeriam que a mensagem contida no vaso poderia ter maior importância do que as linhas “perfeitas” do desenho.

Percebemos que além de personagens e cenas que descrevem a tragédia de Ésquilo, a mensagem é passada da mesma forma que na referida peça, com enfoque na mãe e na sua tristeza, observado inclusive pelo início da peça já com a mãe sobre o túmulo, após o seu ato de *hybris*. Podemos correlacionar esse outro conceito, o da *catarse*, muito valorizado nas tragédias.

Aristóteles define a *catarse* como um prazer próprio da tragédia, que provém de uma purgação provinda de uma descarga emocional, que por ela é provocado, suscitando sentimentos de terror e piedade. O conceito é totalmente exemplificado no mito de Niobe, no qual a heroína passa da felicidade à completa infelicidade. Esta dinâmica possui uma questão pedagógica, no sentido de experiência formadora do cidadão, fazendo com que este esteja preparado para os infortúnios da vida. Para isso, o herói ou heroína deveria despertar apreço de alguma forma. Na tragédia de Ésquilo, esse apreço decorre da tristeza de Niobe – demonstrada desde o início da peça.

Entendemos, assim, que em ambas as séries do *corpus* a ideia central das representações seria a de formação do homem; no entanto, cada uma possui diferentes atribuições. Na cerâmica ática, seria uma ação edificante que alertaria o indivíduo sobre uma ação que não deveria cometer, levando em consideração o pensamento ateniense do período, com o foco da sociedade. Em contrapartida, as representações itálicas parecem ter um efeito baseado na ação pedagógica da *catarse*, na “experiência de viver a experiência”, tendo a atenção mais voltada para os sentimentos – de modo que podemos entender o efeito consolatório do mito – buscando atingir uma reflexão profunda, mesmo que através de um veículo - seja teatro ou cerâmica -, na busca do crescimento humano.

REFERÊNCIAS

- ADKINS, Arthur. *Merit and responsibility: a study in Greek values*. Chicago: Universidade de Chicago, 1960.
- ANDERSON, Anne. *Interpreting pottery*. Londres: B.T. Batsford, 1984.
- ANTONETTI, Claudia. *Il dinamismo della colonizzazione Greca*. Napoli: Loffredo, 1997.
- APOLLODORUS. *The Library: book 3*. Tradução: J. G. Frazer. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/Apollodorus3.html>>. Acesso em: 20 jan. 14.
- ARAÚJO, Felipe N. O lugar do estrangeiro na Atenas do final do século V a.C. In: JORNADA DE HISTÓRIA ANTIGA, 7., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: NEA/UERJ, p. 30-34, 2008.
- ARISTÓTELES. *A Poética*. Tradução e Comentário: Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990.
- ATLANTIS ANTIQUITIES. *Greek and etruscan art of the archaic period*. New York: Atlantis Antiquities, 1988.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggerio (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 5, p. 296-332.
- BEAZLEY, John Davidson. *Attic black figure vase painters*. Oxford: Clarendon, 1956.
- _____. *Attic red figure vase painters*. 2nd. ed. Oxford: Clarendon, 1963. 3 v.
- _____. *The development of attic black-figure*. Revised edition by Dietrich von Bothmer and Mary B. Moore. Berkeley: University of Califórnia, 1986. Sather Classical Lectures, v. 24.
- BIRCHALL, Ann. *Greek gods and heroes*. London: British Museum, 1974.
- BOARDMAN, John. *Athenian black figure vases: a handbook*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1974. Corrected edition, 1991.
- _____. *Athenian red figure vases. The archaic period: a handbook*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1997.
- _____. *Athenian red figure vases. The classical period: a handbook*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1989. Reprinted, 1997.

BOARDMAN, John. *Los griegos en ultramar: comercio y expansión colonial antes de la era clásica*. Madrid: Alianza, 1986.

_____. *The history of Greek vases: potters, painters and pictures*. London: Thames and Hudson, 2001.

BOCACCI, Giovanni. De Claris Mulieribus, 1361-1362. In: JULIANI, Talita. *Sobre as mulheres famosas (1361-1362) de Boccaccio*: tradução parcial, estudo introdutório e notas. 286f. Dissertação, (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

BOCAYUVA, Izabela. Sobre a catarse na tragédia grega. *Ethica*, v. 15, n. 1, p. 46 - 52, jan. 2008.

BONFANTE, Larissa. Nudity as a costume in classical art. *American Journal of Archaeology*, 93, p. 543-570, 1989.

BRUIT-ZAIDMAN, Louise; SCHMITT-PANTEL, Pauline. *La religion grecque dans les cités à l'époque classique*. 3. ed. Paris: Armand Colin, [1991]. 2002. (Collection Cursus. Histoire de l'Antiquité).

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Org. por Betty Sue Flowers. São Paulo: Palas Athena, 2008.

CANDEN, Richard; BARRET, Willian. *The papyrus fragments of Sophocles*. Berlin: De Gruyter, 1974.

CANDIDO, Maria Regina. *Práticas da magia: resposta alternativa à crise ateniense do Vº AO IVº século*. 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) - Departamento de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

CARPENTER, Thomas H. *Art and myth in ancient Greece: a handbook*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1991. Reprinted, 1998.

CARTLEDGE, Paul. *História Ilustrada da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CASKEY, Lacey Davis; BEAZLEY, John Davidson. Attic vase paintings in the céramique grecque. *Actes du Colloque de Rouen*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, p. 9 – 20, 1983.

_____; _____. *Attic vase paintings in the Museum of Fine Arts*. Boston. Part II. London; Boston: Oxford University; Museum of Fine Arts, 1954.

CERQUEIRA, Fabio Vergara. A iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. *História em Revista*, Pelotas, v.6, p. 85-96, 2000.

CERQUEIRA, Fabio Vergara. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia antiga. *História em Revista*, Pelotas, v. especial, p. 117-138, 2005.

CESARE M. *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997.

CHEVITARESE, Andre Leonardo; GUEDES, Carolina. Magia e infanticídio nas representações de Medeia em Eurípedes e nos vasos gregos do sul da Itália de figuras vermelhas. In: CICLO DE DEBATES OLHARES DO CORPO, 12., 2002, Rio de Janeiro. *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, p.18 – 27, 2003.

CLARK, Andrew J.; ELSTON, Maya; HART, Mary Louise. *Understanding Greek Vases: a guide to terms, styles, and techniques*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.

COOK, Robert Manuel. *Niobe and her children: an inaugural lecture*. Cambridge: Cambridge University , 1964.

_____. 'Epoisen' on Greek vases. *Journal of Hellenic Studies*, 91, p. 137-138, 1971.

DE CESARE, Monica. *Le statue in imagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997.

DEVECHIO, Rafael Nascimento; SEIXAS, Jacy Alves de. *A hybris (excesso) desestruturante: a Guerra do Peloponeso e o rompimento dos limites humanos*, Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 22- 44, dez. 2008.

DUARTE, Alair F. Vida, a morte pelas armas e a morte política. In: JORNADA DE HISTÓRIA ANTIGA, 7., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: NEA/UERJ, p. 11-16, 2008.

EISENBERG, Jerome M. *Art of the ancient world*. New York: Royal Athena Galleries, 1997. v. 9.

FITTON-BROWN, A.D. Niobe. *The Classical Quarterly (New Series)*, Bangor, v. 4, p. 175-180, 1954.

FLORENZANO, Maria Beatriz. A figura humana na arte grega. In: CICLO DE DEBATES OLHARES DO CORPO, 12., 2002, Rio de Janeiro. *Olhares do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. p.107-115.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Arqueologia, história e arqueologia histórica no contexto Sul-Americano. In: _____. (Org.) *Cultura material e arqueologia histórica*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP, 1998. (Ideias, 1).

GARZYA, Antonio. *Eschilo e il tragico: il caso della Niobe, in la parola e la scena*. Napoli: Bibliopolis, 1997.

GRAHAM, A. J. *Colony and mother city in ancient Greece*. New York: BiblioLife 2009.

GUEDES, Carolina. *O ciclo de Eleusius: imagem e transformação social em Atenas no século IV a.C.* 2009, 180 f. Dissertação (Mestrado) – Museu de Arqueologia e Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

HOFFMAN, Herbert. The oldest portrayal of the Niobids. *Archaeology*, Nova Iorque, v. 13, 1960.

HOLLOWAY, Ross. *The archaeology of ancient Sicily*. Londres: Routledge, 1991.

HOMERO, *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: ARX, 2008. v. 2.

IACOLINA, Dario. *Niobe*. In: CATTEDRA DI ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA, DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E SPETTACOLO, FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA, SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA. *Iconos*. Roma: Cattedra di Iconografia e Iconologia..., s/d. Disponível em: <<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/niobe/immagini/07-niobe>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JOUANNO, Corinne. *Sainte ou furie? Quelques figures de la mère à Byzance*. *Kentron* 10, v.1, p. 111-125, 1994.

KAKRIDIS, Johannes Th. *Homeric researches*. New York: Garland, 1987.

KESSER, Carolina. *Colonização grega e contato cultural na Magna Grécia: o testemunho dos vasos lucânicos*. *Aedos*, UFRGS, v. 2, n. 05, p. 44 – 62, jul.-dez., 2009.

KEULS, Eva. Aschylus' Niobe and apulian funerary symbolism. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bonn, v. 30, 1978.

_____. *Painter and poet in ancient Greece: iconography and the literary arts*. Berlin: De Gruyter, 1997.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LISSARRAGUE. Un regard sur l'imagerie grecque, *L'Homme*, 97-98, p. 347-352, 1986.

_____; SCHNAPP, Alain. *Imagerie des grecs ou grèce des imagiers? Le temps de la réflexion*. Paris: Gallimard, 1981. v. 2.

LLOYD-JONES, Hugh. *Sophocles fragments*. Tradução: Hugh Lloyd-Jones. Massachusetts: Loeb Classical Library, 2003.

OLMOS, Ricardo. *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.

ORLANDINI, Piero. Aspetti dell' arte indigena in Magna Grecia. In: CONVEGNO DI STUDI SULLA MAGNA GRECIA, 1971, Taranto. *Atti...* Taranto: 1971.

OTTO, Walter Friedrich. *Teofania: o espírito da religião dos gregos antigos*. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. *Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. São Paulo: Odysseus, 2005.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PAGE, Danys Lionel. *Select papyri III*. New Hampshire: Heinemann Ltd., 1970.

PASCHALLI, Daphne. *And then there were none...: Niobe and her children*. 2013. 71f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) - Lunds Universitet, Lund, 2013.

PAUSÂNIAS. *Description of Greece*, Books 8. 22-10: Arcadia, Boeotia, Phocis and Ozolian Locri. Tradução: W. Jones. Massachusetts: Harvard University, 2000. v. 4.

PEDRINA, Marta. I gesti del dolore nella cerâmica attica (VI-V Secolo): Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo Greco. *Memorie, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, 97. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (Coord.). *Vasos gregos em Portugal: aquém das Colunas de Hércules*. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 2007.

PONTIN, Patrícia. O Oráculo de Delfos e a colonização grega: interações. *Cultura e Comunidade*, v. 4, n. 5, p.165 – 180, 2009.

PONTRANDOLFO, Angela. *Semata e naiskoi nella ceramica italiota*. *Annali. Sezione di Archeologia e storia antica – Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico*, 1999, v.10, p.181-202.

SARIAN, Haiganuch. Arqueologia da imagem: aspectos teóricos e metodológicos na iconografia de Héstia. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Supl. 3, p. 69-84, 1999. (Anais da I Reunião Internacional de Teoria Arqueológica na América do Sul).

_____. Morte e sono na arte grega: notas de iconografia funerária. *Clássica*, v. 7-8, 1994-1995.

_____. Arqueologia da imagem: aspectos teóricos e metodológicos na iconografia de Héstia. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Supl. 3, p. 69-84, 1999.

SARIAN, Haiganuch. Poieîn-gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3, p. 105-120, 1993.

SCHMIDT, Margot. *Niobe*. Lexicon iconographicum mythologiae classicae. 1992. v. 4.

_____. *Southern Italian and Sicilian vases in the Western Greeks*. Catálogo da exposição de Veneza de 1996.

SCHMITT-PANTEL, Pauline; THELAMON, Françoise. Image et histoire: Illustration ou document. In: LISSARRAGUE, François. *Image et céramique grecque: Actes du Colloque de Rouen*. Rouen: l'Université de Rouen, 1983.

SCHNAPP, M. Why did the Greeks need images? In: SYMPOSIUM ON ANCIENT GREEK AND RELATED POTTERY, 3., 1987, Copenhagen. *Proceedings...* Copenhagen, Jette Christiansen; Torben Melander Nationalmuset, Ny Carlsberg, Thorvaldsens Museum, 1988.

SCHNEIDER-HERRMANN, G. *Red-figures Lucanian and Apulian nestorides and their ancestors*. Amsterdam: Allard Pierson Series, 1980. v. 1.

SÉCHAN, Louis.
Paris: Champion, 1967.

SHAPIRO, Harvey Alan. *Myth into art: Poet and painter in classical Greece*. London: Routledge, 1994.

SHAPIRO, Harvey Alan. *Art, myth, and culture: Greek vases from southern collections*. New Orleans: New Orleans Museum of Art; Tulane University, 1981.

SILVA, Maria de Fátima Souza. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

SNODGRASS, Anthony M. *La Grèce archaïque: le temps des apprentissages*. Paris: Hachette, 1986.

_____. *Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga*. Tradução: Luiz Alberto Machado Cabral e Ordep José Tindade Serra. São Paulo: Odyseus, 2004.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução: J. B. Mello e Souza. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/antigone.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

STEINER, Ann. Illustrious repetitions: visual redundancy in Exekias and his followers. In: OAKLEY, John H.; COULSON, William D. E.; PALAGIA, Olga (Ed.). *Athenian potters and painters – The conference proceedings*. Oxford: Oxbow, p. 155-169, 1997.

_____. *Reading Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University, 2007.

STURGEON, Mary C. *ISTHMIA sculpture I: 1952-1967*. Princeton: ASCSA, 1987. v. 4.

TAPLIN, Oliver. *Pots and plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century*. Los Angeles: Getty Publications, 2007.

TRENDALL, A. D. *Red figure vases of South Italy and Sicily*. London: Thames and Hudson, 1989.

_____. *Illustrations of Greek drama*. London: Phaidon, 1971.

_____. The mourning Niobe. *Revue Archéologique*, Paris, v. 02, 1972.

TROFIMOVA, Anna A. *Greek on the black sea: ancient Art from the hermitage*. Califórnia: Getty Publications, 2007.

UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Disponível em: <<http://www.cvaonline.org/cva>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução: Haiganuch Sarian. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução: Joana Angélica d' Ávila Melo. WMF São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Tradução: Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante (até cap. 7), Bertha Halpem Gurovitz e Helio Gurovitz (do cap. 8 em diante). São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *As origens do pensamento grego*. Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 1984.

WALTERS, Henry Beauchamp. *Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the British Museum*. London: British Museum, 1893. v. 2 (Black figured vases).

WINCKELMANN, Johann J. *Historia del arte de la Antigüedad*. Tradução: Joaquín Chamoro Mielke. Madrid: Akal, 2011.