

FAPESP  
FUNDAÇÃO PARA O AMPARO A PESQUISA NO ESTADO DE SÃO PAULO

Iniciação Científica  
Relatório Final

São Paulo  
2015

## **Relatório Científico Final de Iniciação Científica**

### **Apresentação**

Dando cumprimento às normas que regem a concessão de bolsa de Iniciação Científica no país, este relatório tem como objetivo apresentar o resultado final da pesquisa sob n.º 2014/20173-0, que tem como título “A recepção do mito de Hércules na Etrúria por meio de um estudo de hidrias ceretanas”, da bolsista Nancy Maria Antonieta Braga Bomentre, sob orientação do Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo.

Seguindo o cronograma apresentado no projeto inicial, o presente relatório apresenta um levantamento histórico da Etrúria, sua cultura e suas relações com os povos circunvizinhos. Ainda um breve estudo sobre a mitologia e, enfim, o catálogo dos vasos ceretanos, objeto central desta pesquisa.

É ainda apresentada, em anexo, a tradução para o português do importante catálogo das hidrias ceretanas por V. Callipolitis. O catálogo, de 1954, é o primeiro a tratar sobre a autoria dos vasos sendo analisados trinta exemplares. O texto original é de língua francesa e está disponível na rede virtual mundial.

Trazemos aqui também a informação que, devido ao adiamento do primeiro semestre de 2015, em virtude da greve estudantil na Universidade Federal de São Paulo, o histórico apresentado, devidamente emitido pela secretaria da Instituição no último mês, não traz alteração na média de avaliação.

Também é feita a ressalva da participação em congressos para a comunicação da presente pesquisa em mesas de debate nos mesmos. Foram três participações: duas no Rio de Janeiro pelas universidades estadual e federal do Estado e uma na Jornada de Pesquisa em Arte promovida pela UNESP. Apontamos aqui um artigo publicado na revista da Universidade Federal do Paraná. Todas estas informações estão detalhadas na Plataforma Lattes.

Atendendo cumprir as normativas estabelecidas pela FAPESP, segue o estudo sobre as hidrias ceretanas.

NANCY MARIA ANTONIETA BRAGA BOMENTRE

A RECEPÇÃO DO MITO DE HÉRACLES NA ETRÚRIA POR MEIO DE UM ESTUDO  
DE HIDRIAS CERETANAS

São Paulo

2015

NANCY MARIA ANTONIETA BRAGA BOMENTRE

A RECEPÇÃO DO MITO DE HÉRACLES NA ETRÚRIA POR MEIO DE UM ESTUDO  
DE HIDRIAS CERETANAS

---

Relatório Final do Trabalho de  
Pesquisa em Iniciação Científica  
apresentado à Fundação para o  
Amparo da Pesquisa no Estado  
de São Paulo- FAPESP

---

São Paulo

2015

Bomentre, Nancy Maria Antonieta Braga

A recepção de mito de Hércules na Etrúria por meio de um estudo de hidrias ceretanas / Nancy M. A. B. Bomentre – São Paulo, 2015. 94f.

Relatório final da pesquisa com bolsa em Iniciação Científica concedida pela Fundação para o Amparo da Pesquisa no Estado de São Paulo-FAPESP.

Orientador: José Geraldo Costa Grillo.

Título em inglês: *The reception of myth of Heracles in Etruria through a study on caeretans hydriai*

1. História da Arte. 2. Arte da Antiguidade. 3. Mitologia. I. Grillo, José Geraldo Costa. II Título.

*Ao meu pai*

## Agradecimentos

Venho neste espaço agradecer àqueles que pelo seu auxílio e cooperação foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Primeiramente, agradeço ao meu orientador Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo, que pacientemente me ensinou e aconselhou a respeito das trajetórias no campo da pesquisa acadêmica. Agradeço também a contribuição crucial do Prof. Maurizio Ghelardi, da Scuola Normale di Pisa, com a minha bibliografia. Pontuo aqui ainda o incentivo que recebi cotidianamente de minha filha, Ana Clara, para o andamento dos trabalhos. E, por fim, e não menos importante, à Fundação para Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo- FAPESP, por acreditar no meu projeto e oferecer o suporte necessário para o seu desenvolvimento.

## RESUMO

Com o objetivo de buscar uma maior compreensão da cultura etrusca, este estudo propõe verificar como foi introduzida a narrativa do mito de Hércules e como se deu sua recepção e assimilação por este povo, visto pela fruição dos objetos de arte. Os objetos específicos escolhidos para esta análise foram hidrias ceretanas, por formarem um corpus coeso e de características muito peculiares. Para tanto, partiu-se em três trajetórias distintas: uma primeira, que trata de um levantamento histórico sobre a Etrúria e o contexto geral do período; uma segunda, sobre a arte etrusca objetivamente e uma terceira, que contempla um estudo sobre cerâmicas do período e sua iconologia.

Palavras-chave: Recepção, Mito de Hércules, Hidrias ceretanas, Arte etrusca.

## ABSTRACT

*Searching a better understanding of the Etruscan culture, this study aims to verify how the myth of Heracles was introduced and how was the reception and assimilation for this people, through artistic enjoyment. A particular set of objects was chosen for this analysis: caeretans hydriai, because they set up a cohesive corpus and have very peculiar characteristics. Therefore, analyzing in three distinct ways: the first, dealing with a historical survey of Etruria and the general context of the period; a second on Etruscan art objectively and a third, which includes a study of ceramics in that time and their iconology.*

*Keywords: Reception, Myth of Herakles, Caeretan hydriai, Etruscan art.*

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Pág.

Figura 1: Modelo seccionado de urna bicônica. Imagem: “Restaurando la storia- l’alba dei principî etruschi”. 2012.....	14
Figura 2 Mapa da Etrúria com <i>Dodecápolis</i> . Aprox. ano 750 a. C. ....	21
Figura 3: Placência. Museu do Palácio Farnese. Fígado de ovelha. Bronze. c. séc. II a.C.....	30
Figura 4: Florença, marco urbano. Imagem de acervo pessoal da autora, 2014. ....	36
Figura 5: Hércules mata o faraó Busíris. Reprodução em desenho da hidria de Viena, Museu de História da Arte, 3576. ....	52
Figura 6: Hércules caminha em combate à Ketos. Detalhe. Imagem: Catálogo: Hemelrijk, 1984.....	55
Figura 7: Melbourne, Galeria Nacional de Vitória. 1730-D3. Taça de figuras vermelhas. Ática. Atribuída ao pintor Nicostenes. Século VI a. C. ....	58
Figura 8 Hidria ceretana. Hércules e o centauro Folo. Detalhe. Imagem: Catálogo: Hemelrijk, 1984.....	64
Figura 9 Hidria ceretana. Hércules e o centauro Folo. Imagem: Catálogo: Hemelrijk, 1984. .	65
Figura 10: Hidria ceretana. Hércules o Nessos. Detalhe. Imagem: Catálogo: Hemelrijk, 1984. ....	65
Figura 11: Aríbalo, cerâmica. Pintor de Ajax.. c. 690-675 a. C. inv. 95.12. Imagem do Museu.....	66
Figura 12: Palermo, Museu Arqueológico Regional. Fragmento de cerâmica de figuras negras: Quíron recebe Aquiles criança. c. 575-525 a. C. inv. 1856. Imagem Arquivo Beazley.....	66
Figura 13: Roma, Villa Giulia. Cerâmica. Hércules e o centauro Nessos. Detalhe. Imagem: Hemelrijk, 1984. ....	69
Figura 14: Paris. Museu do Louvre. Hidria ceretana. Centauromaquia.....	77
Figura 15: Paris. Museu do Louvre. Hidria ceretana. Hércules e o cão Cérbero. ....	78
Figura 16: Roma, Museu de Villa Giulia. Hidria ceretana. Hércules e o cão Cérbero. ....	79
Figura 17: Viena. Museu de História da Arte. Hidria ceretana. Hércules mata o faraó Busíris. ....	80
Figura 18 Malibu. Museu Villa Getty. Hidria ceretana. Hércules e a Hidra de Lerna. ....	81
Figura 19: Roma. Museu Villa Giulia. Hidria ceretana. Hércules e o centauro Nessos. ....	82
Figura 20: Paris. Museu do Louvre. Hidria ceretana. Hércules e o centauro Nessos.....	83
Figura 21: Roma. Museu Villa Giulia. Hidria ceretana. Hércules e o centauro Nessos. ....	84
Figura 22: Roma. Museu Vaticano. Hidria ceretana. Hércules e o gigante Alcioneu .....	85
Figura 23: Paris. Museu do Louvre. Hidria ceretana. Hércules e o leão de Neméia. ....	86
Figura 24: Zurique. Coleção Particular. Hidria ceretana. Hércules e os centauros. ....	87
Figura 25: Atena. Museu Nacional. Hidria ceretana. Hércules combate Ketos. ....	88

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	<b>13</b>
<b>2. Capítulo I- Etrúria</b>	<b>21</b>
2.1. Cultura Vilanoviana	22
2.2. Cultura Etrusca	24
2.3. Sobre a religião etrusca	27
2.4. Sobre a língua etrusca	34
2.5. Sobre a arte na cerâmica etrusca	35
<b>3. Capítulo II- A questão mitológica</b>	
3.1. Por que o mito?	39
3.2. O mito de Hércules	42
<b>4. Capítulo III- <i>Corpus</i> das hidrias</b>	
4.1. Apresentação	46
4.2. Estudo dos mitos figurados nas hidrias	
4.2.1. Hércules e o Leão de Nemeia	47
4.2.2. Hércules e a Hidra de Lerna	49
4.2.3. Hércules e o faraó Busíris	51
4.2.4. Hércules e Ketos	54
4.2.5. Hércules e Alcioneu	56
4.2.6. Hércules e o cão Cérbero	59
4.2.7. Centauromaquia	62
4.3. Sobre a decoração vascular e as cenas secundárias	73
<b>5. Conclusão</b>	<b>74</b>
<b>6. Catálogo</b>	<b>77</b>

**6.1. Ficha técnica das hidrias ceretanas**

<b>1. Hércules e o cão Cérbero (Paris)</b>	<b>78</b>
<b>2. Hércules e o cão Cérbero (Roma)</b>	<b>79</b>
<b>3. Hércules mata o faraó Busíris (Viena)</b>	<b>80</b>
<b>4. Hidra de Lerna (Malibu)</b>	<b>81</b>
<b>5. A punição de Nessos (Roma)</b>	<b>82</b>
<b>6. A punição de Nessos (Paris)</b>	<b>83</b>
<b>7. Hércules combate Nessos (Roma)</b>	<b>84</b>
<b>8. Hércules e o gigante Alcioneu (Roma)</b>	<b>85</b>
<b>9. O leão de Neméia (Paris)</b>	<b>86</b>
<b>10. Hércules e os centauros (Zurique)</b>	<b>87</b>
<b>11. Hércules e o monstro marinho Ketos (Atenas)</b>	<b>88</b>
<b>7. Referências Bibliográficas</b>	<b>89</b>
<b>7.1. Referências das Ilustrações</b>	<b>93</b>
<b>8. Anexo: Tradução da obra: As hidrias de Ceres- V. Callipolitis</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

Tendo como objetivo preliminar apurar a acolhida do mito de Hércules pelos etruscos, o presente estudo iniciou-se pelo estudo da arte cerâmica pintada. Todavia, devido às particularidades apresentadas pela cultura etrusca quanto à sua produção cerâmica, que se mostrou diferente da dos gregos- os grandes produtores de cerâmica pintada da Antiguidade- houve a premência de se debruçar também sobre a história e os diversos aspectos da sociedade etrusca. Apresentou-se conveniente ainda o aprofundamento sobre o tema mitológico em si.

Já são algumas décadas a disciplina que se empenha exclusivamente ao estudo da cultura etrusca, a Etruscologia, disciplina esta que surgiu com a percepção que na história da Itália e das culturas da Antiguidade ficaria uma lacuna sem um olhar único direcionado ao caráter singular das expressões da civilização etrusca.

Sua singularidade repousa na sua própria gênese e desenvolvimento histórico. Sua origem ainda indeterminada<sup>1</sup> pelos historiadores e estudiosos do tema contribuiu para forjar a ideia de um povo enigmático dadas suas características ímpares. Sua distinção de outros povos fixa-se principalmente na sua religiosidade, marca fundamental da cultura etrusca. Os etruscos experienciavam sua vida envolvidos nos valores de sua religião, esta que tinha como indistintos os fenômenos tanto físicos como transcendentais. Fervorosos nas suas práticas e famosos por suas habilidades no trato do sobrenatural, seus vizinhos itálicos, principalmente os romanos, recorriam a eles para o cuidado dos seus próprios assuntos religiosos.

A civilização etrusca se caracteriza pelo primoroso cuidado com seus mortos e preservação de sua memória. As tumbas etruscas, por ser um duplo das moradias dos vivos, são legado precioso para o entendimento da complexidade e sofisticação desta cultura. No final da Idade do Bronze até o século VIII, a civilização etrusca se desenvolveu a partir da civilização vilanoviana que ocupava a região centro norte da península italiana. Esta era uma civilização basicamente agrária e mineradora e a população se agrupava em pequenos

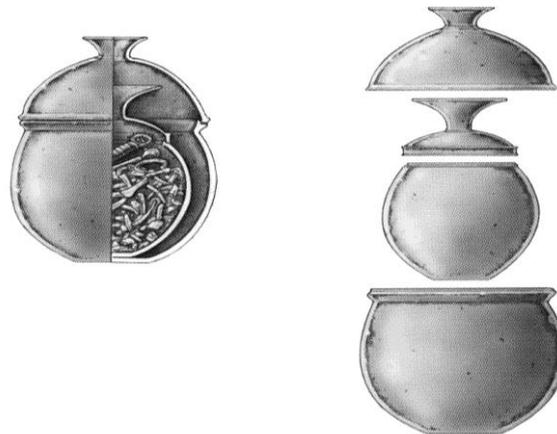
---

<sup>1</sup> . Não há conformidade de entendimento desde a Antiguidade. O grego Heródoto (sec. V a. C.) atribuía aos etruscos, proveniência oriental, oriundos da Lídia, na Ásia Menor. Já Dionísio de Halicarnasso (séc. I a. C.) atribuía origem autóctone.

povoamentos. A intensificação da atividade mineradora proporcionou aperfeiçoamento nas técnicas agrícolas, levando a um aumento nos agrupamentos populacionais.

Estes grupos já conferiam aos seus mortos rituais funerários que consistiam em enterramentos elaborados. No período vilanoviano, os restos incinerados dos falecidos eram colocados em vasos chamados bicônicos<sup>2</sup>. Estes são peças cerâmicas com formato bojudo e com um longo pescoço. Recebiam decoração geométrica por incisão e, usualmente, eram encimados por capacetes ou por tampas com formato de tenda. Os vasos com os restos dos falecidos eram colocados em tumbas diretamente abertas no solo, acompanhados por oferendas, demarcadas por pedras dispostas em círculo e ainda assinaladas por seixos ao centro. Os objetos depositos tinham como função ser uma oblação ao falecido. Indicavam o sexo (como escudos, elmos e espadas para os homens e broches e colares para as mulheres) e também a classe social que pertencia o morto de acordo com a opulência das oferendas apresentadas.

Figura 1: Modelo seccionado de urna bicônica. Imagem: “Restaurando la storia- l’alba dei principi etruschi”. 2012.



O influxo de gregos e outros povos vindos do Oriente, juntamente com a maior circulação pelo mar, proporcionou uma “orientalização” do povo vilanoviano, que ganhou maior sofisticação nas suas manifestações culturais. Durante os séculos VII e VI, os sítios

<sup>2</sup> Urnas bicônicas eram vasos cerâmicos duplos, com uma peça dentro da outra, para deposição dos ossos incinerados previamente, junto com objetos pessoais do falecido. Num momento posterior, recebiam tampa de formato que diferiam entre capacetes para homens e tendas, para mulheres.

urbanos se transformam com as primeiras construções arquitetônicas e se desenvolvem como uma *urbis* estruturada. A estrutura de administração das cidades já está seccionada e algumas delas já possuem projeto com traçado perpendicular orientado pelos pontos cardinais, como a cidade de Marzaboto ao norte, projeto este que será copiado pelos romanos posteriormente.

Há também um incremento nas técnicas de produção de artefatos e da atividade manufatureira e surgem também os primeiros registros em linguagem escrita, que deriva de uma língua não indo-europeia, dificultando, deste modo, sua interpretação até os nossos dias. Conseqüentemente, o desenvolvimento da indústria metalúrgica e do comércio marítimo levou ao enriquecimento de parte da população, uma aristocracia, que desenvolveu um gosto sofisticado por objetos de luxo provenientes de todo o mundo mediterrâneo.

Os etruscos foram ávidos consumidores de produtos gregos e a cerâmica, principalmente, era muito apreciada. As hidrias ceretanas tem como período de produção as últimas décadas do século VI a. C. Este período corresponde à fase de maior desenvolvimento econômico da civilização etrusca, em razão de seu domínio no comércio de metais e marítimo, incluindo a pirataria.

A partir do século VIII, o ritual funerário ganhou maior complexidade, e as sepulturas tornaram-se monumentais. Construídas na periferia das cidades, as necrópoles comportavam dezenas de tumbas escavadas na rocha destinadas a uma mesma família e altares para os ritos funerários entrecortados por ruas de acesso. As tumbas eram construídas semelhantes às moradias dos vivos, compostas de câmaras ricamente decoradas destinadas a oferendas e deposição dos restos do falecido. O mobiliário- trono, cadeiras altares- era escavado na rocha. As paredes recebiam pintura ornamental com temas mitológicos e objetos de uso pessoal (armamentos), utensílios de uso nos banquetes (recipientes de cerâmica e bronze) e estatuária são fartamente encontrados.

Dois importantes aspectos da cultura etrusca podem ser revelados através do estudo da composição das tumbas nas necrópoles: tanto traços da vida doméstica em razão da similaridade com o ambiente familiar- o mundo dos vivos, como sua interpretação sobre a morte- o mundo dos mortos. Mauro Cristofani (1978) se refere ao conteúdo simbólico presente não apenas como culto aos mortos, mas como uma celebração da vida. Esta prática assegura através da reprodução do ambiente doméstico a manutenção da conexão entre o falecido e sua integridade psicofísica, garantida pelos objetos ofertados que lhe pertenciam e que lhe fazem referência (como as estátuas que encimam as esquifes que fazem as vezes de

retratos dos mortos) preservando a relação deste falecido com sua categoria social, protegendo o status dos descendentes. A continuação da vida está assegurada pela verossimilhança arquitetônica e pelos objetos pessoais, que trazem marcas simbólicas que o identificam possibilitando sua rememoração física, tal qual como quando vivia. A manutenção da vida está ainda assegurada pelas oferendas de alimentos que compõe um cenário de simpósio. Enfim, todos os ritos compunham um cenário de manutenção do sistema social.

Ainda pode-se aferir através do estudo dos ambientes funerários como era organizada a atividade dos artesãos e artistas que trabalhavam na elaboração das tumbas. Como aponta Cristofani, até o século VII a. C. não se pode assegurar o emprego de artistas que se dedicavam exclusivamente à arte funerária. O autor aponta o caso da tumba de Campana, na Necrópole de Sorbo, onde a pintura parietal se difere das pinturas nas tumbas de Ceres, na qual é tratada de modo localizado, como decoração de um espaço limitado. Na tumba de Campana, como lembra o autor *“qui si tenta per la prima volta di organizzare la pittura entro un sistema preciso di pannelli disposti su due registri, ai lati di una porta”*(CRISTOFANI, 1978, p. 69). Toda a execução da pintura se organiza através da mesma técnica de disposição dos elementos compositivos empregada na decoração das cerâmicas, pelo uso de elementos de decoração floral e animal, de clara influência orientalizante e coríntia, ordenados acima e abaixo de uma zona figurada principal. Destaca-se ainda o uso pronunciado de cores, criando um cenário ímpar na produção parietal, que, porém se assemelha muito à produção cerâmica do mesmo período na região mais ao sul do território etrusco. Desta forma, pode-se entender a atividade artesanal não se limitava a determinado segmento, cabendo aos artistas empreenderem-se em diversas atividades.

Acompanhando o desenvolvimento econômico, o período arcaico foi de apogeu artístico da cultura etrusca. O contato com os povos da Ásia Menor favoreceu na arte o emprego de formas curvilíneas, do movimento, da sutileza, que são também características da arte jônica. As hidrias de Caeres possuem estes traços, o que levou alguns pesquisadores a afirmar a origem jônica dos vasos. Um deles é Edmund Pottier que, no início do século XX, comparou os padrões dos desenhos dos sarcófagos de Clazomene com hidrias pertencentes à Coleção do Louvre e também a do Museu de Viena, na qual tem representado Hércules e o rei egípcio Busíris. Pottier atribui à produção das hidrias origem jônica, seja pela característica da pintura ou pela temática apresentada e, posteriormente exportadas para península itálica. No mesmo período, Georg Ferdinand Dümmler e Thomas B.L. Webster atribuíram origem jônica do artista, porém já estabelecido na Itália. Nicolas Plautine acreditava em um só artista como

responsável por todos os vasos e Pierre Devambez, Maria Santangelo e V. Callipolitis acompanham a opinião de Dummler e Webster. Contudo, mais recentemente, alguns autores, entre eles Camporeale, conferem ao artista das hidrias origem focea estabelecido em Caeres.

Dois dos mais significativos estudos sobre as hidrias são de V. Callipolitis (1954) e de Jaap Markus Helmerijk (1956/1984), tratando de todos os vasos que lhes eram conhecidos. Dummler (1888) e Pottier (1892) elaboram as primeiras listagens de classificação das hidrias. Thomas Webster (1928) elaborou uma relação das hidrias conhecidas até então, dezenove exemplares, e apontou a existência de outra inédita nos estudos. Maria Santangelo (1950) fez um estudo aprofundado sobre as três hidrias pertencentes à coleção do museu de Vila Giulia. Estes catálogos, e, ainda outros estudos isolados, permitiram estabelecer os parâmetros de classificação específica para as hidrias.

Sua decoração guarda características jônicas, mas destaca-se a rica ornamentação de flores e pelo uso de cores, disposta no pescoço, ombro e na base do vaso, o que as faz caracterizar como um produto que atendia um gosto localizado, próprio de Ceres. Para decoração principal da face A dos vasos é constante a escolha de temas mitológicos gregos. Na face B, no mais das vezes vemos representações de animais e seres mitológicos.

Dadas estas particularidades e a outras que serão abordadas adiante, a produção destas hidrias foi situada na região de Ceres e saídas de um único atelier. Desde a primeira metade do século XX, estes vasos vêm sendo estudados sistematicamente e classificados. Como a descoberta de todo o *corpus* (até os dias de hoje, quarenta e dois vasos) se deu somente nas últimas décadas do milênio, os primeiros estudos são de alguns exemplares em particular. O primeiro catálogo geral sobre as hidrias foi feito por Callipolitis, acima mencionado e que se encontra traduzido integralmente no Anexo I deste trabalho. O catálogo escrito em 1954 busca, através da análise minuciosa das formas e da decoração floral das trinta hidrias conhecidas até então, estabelecer uma ordem cronológica de produção e também chegar à autoria dos vasos. O autor teve como suporte para seu trabalho os estudos de Paolo Mingazzini, Pierre Devambez, T.B.L. Webster, além de Edmund Pottier e de Sir John Beazley. Callipolitis estabeleceu duas séries (e, estas subdivididas), relacionando informações sobre as formas, o estilo e a zona figurada, para assim compor uma cronologia de produção dos vasos. Ademais, pelo exame do traçado e padrão dos desenhos pôde-se concluir que ao menos as zonas figuradas centrais foram de autoria de um artista, ou de um mestre e seu aprendiz, levando-se em conta que um mesmo autor pode, com o passar dos anos, ter

modificações no seu traçado. Quanto às zonas de decoração floral o autor atribuiu aos auxiliares do atelier, pois além da variedade do traçado, apresentam irregularidades e imperfeições.

Posteriormente, outro catálogo sobre as trinta hidrias ceretanas conhecidas até aquele momento foi elaborado por Jaap Markus Hemelrijk. O autor retomou este trabalho numa edição de 1984 acrescentando a análise de mais nove exemplares que foram sendo descobertos nas décadas posteriores, num total de trinta e nove peças, entre vasos completos e fragmentos. A primeira versão do catálogo é de 1956. Este autor se debruçou sobre o *corpus* a fim de estabelecer, sobretudo, a autoria das hidrias. Para tanto, cada parte de cada vaso é examinada detalhadamente quanto a sua forma, desenho, a pintura, as cores empregadas. A composição química da argila foi comparada também para se verificar a procedência. Do mesmo modo, uma análise formal da decoração e dos desenhos foi empreendida para comparação dos traços característicos de um ou outro artista. O catálogo não obedece a uma ordem cronológica e nem das formas ou temas, mas agrupa os vasos pela autoria<sup>3</sup>. No seu trabalho Hemelrijk pôde identificar que a produção das hidrias tinha origem em somente um atelier, e, um artista, denominado o Pintor da Águia, foi responsável pela execução, juntamente com um aprendiz, o Pintor de Busíris. O Pintor de Águia, e talvez também o Pintor de Busíris, eram provavelmente de origem jônica, assim como muitos artistas gregos que migravam para Península Itálica durante o século VI anterior da nossa era (PALLOTTINO, 1975; CRISTOFANI, 1978, SZILÁGYI, 1992). As colônias gregas da península e, sobretudo as cidades etruscas viviam seu apogeu econômico, oferecendo, assim, melhores oportunidades de trabalho aos artesãos e trabalhadores provenientes da Grécia (CAMPOREALE, 2011).

Quanto à decoração floral e geométrica característica destes vasos e que recobrem todas as partes da peça era comum ser executada pelos artífices menores dos ateliers, sem grande habilidade e/ou experiência. Em relação às hidrias ceretanas isto é quase evidente dada às irregularidades de feitio destas partes nos vasos (CALLIPOLITIS, 1954).

Maria Antonietta Rizzo publicou em 1989 um estudo sobre uma hidria inédita da Coleção Marini, aumentando para quarenta o número de hidrias conhecidas. Hemelrijk

---

<sup>3</sup> De acordo com a resenha sobre o catálogo de Helmerijk, por Gerald P. Schaus, publicada pelo American Journal of Archaeology. Vol. 84, n°4, Out/85, p. 701-703.

publicou pelo Museu John Paul Getty outro estudo sobre três hidrias. Duas delas inéditas, pertencentes à Coleção Shelby White and Leon Levy, em Nova York. São elas: “A mula de Nova York” e “Polifemo II”. A terceira analisada neste estudo é a hidria pertencente ao museu Getty, em Malibu, Califórnia, que tem a representação do feito de Hércules contra a Hidra de Lerna. Os estudos do pesquisador holandês são rigorosamente precisos em sua análise formal, mas não tiveram escopo iconológico e nem cultural (HELMERIJK, 2000).

Em 2004, a pesquisadora Raffaella Bonaudo publicou seu catálogo sobre as quarenta hidrias baseando-se no minucioso trabalho de Hemelrijk. Seu estudo, no entanto, sobre as representações figuradas foi guiado a fim de assegurar uma leitura unitária de todos os vasos através de um exame iconológico enquanto um sistema para aprofundar a coerência de significado das relações entre as representações pintadas nos mesmos.

Seu trabalho, que lhe rendeu a láurea de etruscologia na Universidade de Roma, La Sapienza, apresenta uma síntese dos descobrimentos arqueológicos das necrópoles etruscas e a análise iconográfica das hidrias ceretanas, considerando que este *corpus* possui uma organização regular e não aleatória para a construção das imagens. A metodologia empregada para análise foi pensar as imagens representadas nas hidrias como pertencente a um sistema cultural que deve ser interpretado como simbólico, similar à linguagem escrita. Aponta que a interpretação das imagens não conduz a uma:

*“individuazione di un significato esterno al sistema di rappresentazione, ma mette in luce rappresentazione concettuali a caratteri universale, che, filtrate attraverso l’esperienza culturale individuale e rinviando a campi di evocazione pertinenti, permettono di svelare le regole del gioco”.* (BONAUDO, 2004, p. 33).

Deste modo, as imagens possuem um significado coerente ao sistema que pertencem e não tomam um sentido independente deste. Na sua interpretação, para buscar um entendimento do significado cultural que envolve as hidrias ceretanas, a pesquisadora separou as imagens dispostas pela temática em que são apresentadas. Dispôs as hidrias com representação em grupos: dos animais, de deuses, de heróis e lutas míticas e dos homens. Isso posto, o conteúdo mitológico representado nas hidrias ceretanas ganha um aspecto funcionalista, onde se busca sua inteligibilidade. Nesta perspectiva, segundo Pierre Vernant, o mito corresponde apenas ao papel da vida social, com a função de refletir sistema de valores

corrente, perde seu aspecto mais maleável, que é “seu poder de desenvolvimento indefinido, sua capacidade de pôr um aspecto da experiência humana em ressonância com todo o universo” (VERNANT, 2006, p. 203). O propósito do presente trabalho é buscar uma leitura simbólica levando em conta o ambiente funerário em que se encontravam as hidrias, vinculando sua simbologia aos ritos de passagem ao além para os etruscos. Por conseguinte, o entendimento da recepção pelos etruscos do mito de Hércules passa pelo viés religioso e simbólico, que temos como fundamental para a compreensão da sociedade etrusca.

Se para Helmerijk as hidrias eram artigos gregos para um público grego que habitava terras etruscas, Raffaella Bonaudo considera os vasos como produtos para um público etrusco, indiferente à origem de produção. O debate quanto à origem dos vasos que vem desde o século XIX, já levantou diversas possibilidades: se foram produzidos na Etrúria por um artista de origem etrusca ou grega ou se foram fabricados em outra localidade, seja na Grécia ou mesmo no Egito e posteriormente comercializados na Etrúria, como já abordado acima.

Caeres teve seu apogeu no período compreendido entre o final do século VII até o século IV a. C. graças a uma forte indústria metalúrgica provida pelos recursos naturais da região e à sua produção agrícola. A zona urbana da cidade era cercada por quatro necrópoles. As duas mais antigas, ao norte, de Pozzolana, e ao sul, de Sorbo, com registros tumulares que remontam o século IX. Os enterramentos ali encontrados eram feitos por incineração, com vasos bicônicos seguindo os rituais usuais que caracterizam a cultura etrusca até o final do século VIII, período onde já começam a aparecer as primeiras câmeras funerárias. As necrópoles mais recentes possuíam câmeras em parte escavadas na rocha e em parte construídas, que eram arrematadas por construção tumular de aspecto monumental em formato de cúpula. Segue este modelo a Necrópole de Monte Abatone, a leste de Caeres e também a importante Necrópole de Banditaccia, a oeste da cidade. Foi nesta necrópole que foram encontradas grande parte das hidrias de Caeres.

Serão abordados ao longo do trabalho alguns aspectos sobre a história etrusca, sua língua e arte. O capítulo II traz um debate sobre a validade de ainda, nos dias de hoje, se estudar os mitos. Para responder esta questão nos apoiamos nos textos de Pierre Grimal e Jean-Pierre Vernant. O item seguinte aborda traços gerais do mito de Hércules, afim de melhor situar o leitor sobre o tema. E, por fim, o estudo iconológico das hidrias ceretanas com as representações do mito de Hércules, seguido das fichas técnicas e das pranchas com as imagens dos vasos. Ao final, em anexo, a tradução do importante catálogo sobre as hidrias, o

primeiro a sistematizar o estudo de autoria das peças, a obra de V. Callipolitis “*Les hydres de Caeres- essai de classification*”, de 1954.

## Etrúria

Encravada no coração da península itálica, a Etrúria, durante grande parte do primeiro milênio anterior a nossa era, não havia pares em relação ao seu desenvolvimento cultural, equiparada somente aos gregos e posteriormente aos romanos, estes que a absorveram ao seu império, a partir do século III anterior a nossa Era.

Seu espaço geográfico, entre os rios Arno e Tiber, fazia fronteira com a Úmbria e também com a região ocupada pelos Latinos e pelos Sabinos. O mar que banha a costa leva o nome do seu povo, Mar Tirreno, dos *tirrenoí*, como eram denominados os etruscos. Etrúria, etrusco são variantes do termo pelos seus vizinhos do sul, os romanos, *Tuscore*, *tuscci*. Estes que têm como data oficial de fundação da sua Cidade, o ano de 753 a. C., pelo menos dois séculos depois do período em que os vilanovianos já estavam estabelecidos no território.

Figura 2 Mapa da Etrúria com *Dodecápolis*. Aprox. ano 750 a. C.



## 2.1. Cultura Villanoviana

A cultura villanoviana foi originária da cultura etrusca. Era uma civilização basicamente agrária e mineradora e a população se agrupava em pequenos povoados. Beneficiavam-se das riquezas de seu território, tanto minerais como a terra muito fértil, além do terreno não muito acidentado, possibilitando grandes áreas de plantio e ainda a facilidade de deslocamento. Os villanovianos ocupavam o território próximo aos Apeninos Setentrionais e, também o transpassavam ocupando a região ao redor da hoje conhecida cidade de Bolonha. Registros de ocupação desta cultura já são datados desde o século XV a. C., chamada cultura protovillanoviana da Era do Bronze.

As primeiras ocupações se davam em áreas geográficas elevadas, em colinas, proporcionando maior segurança ao povoamento. As vilas, ainda, possuíam muradas ao seu redor. Durante a fase villanoviana, entre os séculos IX e VIII a. C., áreas de planície próximas às margens fluviais foram ocupadas. Existe uma farta cultura material deste período graças aos rituais de enterramento que já eram bastante elaborados. Massimo Pallotino destaca a diferença entre os enterramentos nas diversas regiões italianas durante a Era do Ferro, onde somente na localidade de cultura villanoviana eram feitos sepultamentos elaborados, com oferendas aos mortos e tumbas marcadas por seixos. Nas outras regiões italianas, como ao norte, era usada a cremação e, ao sul, a inumação, porém, sem grandes elaborações. (PALLOTINO, 1975). A prática de elaborados enterramentos vai evoluir num movimento crescente, ganhando maior simbolismo e dimensão à medida que a cultura villanoviana vai se tornando mais complexa devido às mudanças na organização social que foram decorrentes ao seu enriquecimento e às influências externas pelo influxo de imigrantes orientais.

Em relação à cultura material, os registros encontrados nas escavações dos enterramentos mostram que, em geral, os protovillanovianos incineravam seus mortos e depositavam os restos em urnas bicônicas, nas tumbas com formato de poço. Ritual que permaneceu até o século X a. C., já período villanoviano. Segundo Giuseppe Della Fina, diferenças são encontradas nos enterramentos quanto ao trato social do morto e também quanto ao gênero, diferenciado também pela localização geográfica. Em cidades mais ao sul do território, como Pontecagnano, na Campânia, era legado às mulheres um enterramento de “segunda categoria”, a inumação, sendo a incineração destinada somente aos homens adultos. (DELLA FINA, 2002).

Ainda em circunstância cultural rudimentar, os protovilanoviano já se aventuraram no Mar Tirreno, estabelecendo-se também na ilha de Sardenha. Registros cerâmicos micênicos foram encontrados nesta ilha onde os primeiros tirrenos possuíam povoaamentos. Freidhelm Prayon lembra que a ilha possui grandes depósitos minerais, o que permite supor um intercâmbio comercial já entre os protovilanovianos e os micênicos para troca de minerais e produtos manufaturados. (PRAYON, 2015).

Quanto à cerâmica, na fase protovilanoviana e vilanoviana as peças eram de argila com tamanho pequeno e decoração por incisão. As formas variam entre ânforas, vasos cinerários bicônicos, vasos de diversos formatos para o acondicionamento de alimentos e bebidas. A argila não era muito trabalhada, mantendo algumas impurezas e não era utilizado o torno. É chamada de cerâmica empastada. Os vasos recebem, antes do cozimento, uma solução de argila na superfície, que lhe dá um aspecto reluzente, imitando as peças feitas de metal. Depois de cozidas ganham, além do brilho, a cor marrom escuro que variava do vermelho ao preto na parte externa e, na parte interna a peça variava do marrom ao cinza. Peças de bronze e prata eram igualmente produzidas assim como algumas peças feitas de cerâmica encobertas por folhas de metal. (PRAYON, 2015).

Originalmente, a sociedade vilanoviana se organizava como clãs. Os grupamentos mantinham uma horizontalidade nas relações, sendo chefiados por um *pater familias*, o chefe do vilarejo que representava e se relacionava com os outros clãs. Cada vila tinha autonomia dentro de seu território, todavia os *pater familias* dos diversos vilarejos se reuniam para tratar e discutir assuntos em comum da região que habitavam. Esta estrutura é como gérmen das cidades-estado que será o tipo de organização das cidades etruscas, quando, posteriormente, passaram a apresentar diversidade de segmentos sociais.

Sua economia permaneceu baseada na agricultura, mineração e metalurgia, porém ganhando mais e mais sofisticação devido às relações com povos estrangeiros. Com o aumento das cidades, cresceu a necessidade de uma maior organização destas e também organização para escoamento da produção destinada ao comércio. A partir do desenvolvimento das relações comerciais toda uma nova configuração na sociedade vilanoviana irá surgir, levando a modificações em todo seu ordenamento, porém traços culturais da sua essência vão ser mantidos, permanecendo vivos mesmo tendo recebido forte ação estrangeira. Este é o caso da religião e da arte que foram profundamente influenciadas pelos gregos, todavia, sem deixar de manter sua natureza puramente etrusca, refletida através

de seu gosto estético de apreciação da arte e das práticas rituais cotidianas, que incluem também os ritos fúnebres.

A partir do século VIII a. C., se inicia a fase de “orientalização” do povo etrusco, fase determinada pelo grande influxo de imigrantes provenientes do leste mediterrâneo, incluindo gregos. Os pequenos vilarejos vilanovianos, que, devido a um aumento tanto na produção de alimentos como uma maior produção da mineração e dos produtos metalúrgicos, ganharam maior dimensão e complexidade devido aos novos habitantes, que trouxeram consigo seus próprios hábitos e marcas culturais e, estas foram amalgamadas com a cultura etrusca original, gerando formas estéticas de características únicas.

## **2.2. Cultura Etrusca**

A Etrúria contava com doze cidades centrais e tantas outras menores que estabeleciam certa relação de dependência quanto à estas cidades maiores. As cidades que compõe a Dodecápolis são: Vúlcios, Ceres, Tarquínia, Ventulonia, Volterra, Clúsio, Populônia, Veios, Arretio, Cortona, Perúsia e Volsínios (nomes já transpostos para o português). Algumas destas cidades, como Ceres e Vúlcios, apesar de não terem contato direto com o mar, tinham a sua disposição cidades menores portuárias para o escoamento da sua produção. Ceres contava com quatro portos: Fregene, Alsio, Pírgi e Púnico. Vúlcios, por estar a 13 quilômetros da costa, fazia seu acesso a ela pelo rio Fiora, que margeava a cidade para chegar à portuária Regea. (CAMPOREALE, 2011).

O contato com o mar foi crucial para o incremento das relações comerciais dos etruscos. Durante o apogeu da sua civilização, entre os séculos VIII e VI a.C., os etruscos dominaram a costa do Mar Tirreno, tendo acesso a diversas regiões para o escoamento de seus produtos. Não se limitavam a este mar, avançando também com seus produtos em direção ao sul da Itália, norte da África- Cartago<sup>4</sup>- e em ilhas do Mar Egeu. Estabeleceu também relações comerciais em Lemnos, ilha egeia, onde existem registros da escrita etrusca em estelas. Este

---

<sup>4</sup> . A relação entre Cartago e Ceres foi bastante próxima, apesar das disputas comerciais. A relação perdurou por séculos. Ceres, durante a campanha de Aníbal contra Roma, forneceu provisões ao exercito cartaginês. (PRAYON, 2015).

fato levou a especulação de que a língua etrusca ter origem nesta ilha. Quanto à língua e escrita etruscas estas serão abordadas na seção à frente.

A invasão persa da Ásia Menor foi razão para imigração dos gregos ocorrida em meados deste século em direção ao Ocidente. Gregos foceos tentaram ocupar a Córsega, ilha pertencente ao território etrusco. A invasão levou à batalha de Alalia entre etruscos (principalmente da cidade de Ceres) e foceos. A vitória nesta batalha garantiria aos etruscos o acesso pelo Mar Tirreno à África e à Espanha permitindo o comércio de seus metais, da prata espanhola e estanho da Britânia (BANDINELLI, 2013). Esta invasão justifica a origem focea dos artistas das hidrias que se fixaram na cidade ceretana.

Foi devido à derrota na batalha contra os foceos que Caeres enviou uma delegação à Delfos para inquirir a Pítia sobre como acabar com uma epidemia na cidade. Segundo Giovannangelo Camporeale, usualmente, a relação entre os ceretanos e gregos jônicos era estreita- a pensar nos artesãos que se fixaram na península itálica e dos santuários construídos pela comunidade grega e dedicados aos deuses gregos existentes, por exemplo, em Pirgi, porto próximo à Caeres. No entanto, o equilíbrio foi quebrado momentaneamente em razão das disputas pela ocupação de Lipari pelos etruscos. Em Delfos, a delegação ceretana foi patrocinadora de um altar no Santuário Sagrado em honra à Héracles. (CAMPOREALE, 2013).

Há, igualmente, muitos registros em escavações no sul da França de peças em cerâmica para uso de armazenamento de perfumes e óleos, como alabastros e lécitos, que eram produzidos em oficinas na Etrúria e, segundo Cristofani, não há razão para descartar que o conteúdo dos vasos também era produto etrusco. (CRISTOFANI, 1978). A circulação comercial etrusca através do Mediterrâneo neste período era tão intensa e fazia frente de forma avassaladora aos interesses dos fenícios e gregos, a ponto destes últimos utilizarem a expressão “talassocracia tirrênica”- império etrusco sobre o mar- para se referir à frota de navegadores comerciantes etruscos. (PALLOTINO, 1985).

O comércio extensivo promoveu o enriquecimento de determinada camada social o que fez refletir em mudanças na organização social das cidades. De modo geral, a estrutura de cidades-estado permaneceu a mesma, onde as cidades maiores dominavam seus espaços geográficos correspondentes. Os vilarejos protovilanovianos que antes ocupavam o cume das colinas haviam se transferido, já na fase vilanoviana, para ocupar as margens dos rios. Já se estruturavam em pequenas cidades muradas, com organização espacial regida por pontos

cardeais, ruas perpendiculares e espaços públicos para debates, além de edifícios públicos. Na cidade de Marzaboto, por exemplo, com sua estrutura de administração seccionada, já no século VII a. C., são vistos os princípios de *urbis* organizada que vai ser modelo para as cidades romanas fundadas posteriormente. (CIATTINI, MELANI, NICOSIA, 1971).

A nova classe social que surgiu por meio do comércio, a aristocracia, se fez destacar por seu apreço ao luxo e gosto estético refinado, além do amplo conhecimento da cultura literária. Para sua distinção entre as outras classes sociais, adquiria toda espécie de objetos de luxo, de proveniência distinta. Vasos e mármore gregos, marfim e âmbar entalhados da Fenícia, perfumes e tecidos orientais, etc. Produtos de luxo não tinham origem apenas da importação. Já nas últimas décadas do século VIII a.C., artistas provenientes de diversas áreas do Mediterrâneo buscavam a Etrúria como destino para trabalhar para uma classe abastada ávida por consumir. A inserção destes novos artistas trouxe profundas mudanças na arte etrusca. Não apenas pelos diferentes estilos e técnicas que passaram a empregar para o fabrico das artes, mas também quanto à organização das bodegas de produção que passou a acolher artistas itinerantes, que se fixavam por tempo determinado em uma cidade, trocando de atelier um tempo depois (CRISTOFANI, 1978). O consumo destes produtos não se limitava ao uso cotidiano e nas habitações. Era estendido também para compor a ornamentação das tumbas familiares nas necrópoles.

O ápice da cultura etrusca se encontra entre os séculos VII e VI a. C., se estendendo ainda em algumas cidades, principalmente as situadas mais ao norte do território, ao longo do século V. O motivo do declínio foi a expulsão do rei Tarquínio, que reinava sobre Roma, em 509 a. C. A expulsão é devido a um episódio dramático envolvendo os filhos de Tarquínio e uma moça, filha de um senador romano, como nos é apresentado por Pierre Grimal. A moça foi violentada pelos rapazes e veio a se suicidar em frente dos familiares, por não suportar o ultraje. A afronta não foi tolerada pelos romanos e, Tarquínio e sua família tiveram que fugir da Cidade às pressas, porém um dos filhos foi assassinado na fuga. (GRIMAL, 2011).

Roma, até este momento, apoiava-se estruturalmente nos seus contatos com as cidades etruscas, mas a partir do episódio da expulsão dos Tarquínios, se viu, num primeiro momento, desestruturada administrativamente e, durante o século V, conheceu certa instabilidade, somadas às invasões dos povos celtas, vindos do norte. Todavia, a partir das últimas décadas do século V e início do IV a. C., começou sua expansão territorial, a começar por Veios, que sitiou por dez anos até conseguir romper suas muralhas, em 396 a. C. onde também

aperfeiçoou suas habilidades militares, que foram cruciais para a expansão da qual foi protagonista nos séculos sucessivos.

Por não ter um governo centralizado, as cidades etruscas foram perdendo autonomia uma a uma frente às forças militares romanas, ao longo dos séculos IV e III a. C., até serem completamente incorporadas à Roma. Devido a uma história comum e da consideração que tinham pelos etruscos, principalmente os arúspices, que usualmente prestavam seus serviços aos romanos (seja no ofício da adivinhação, seja nas cerimônias religiosas) ou mesmo os comerciantes instalados em Roma e pelo seu território, foi concedido o título de cidadãos romanos aos tirrenos. *Civitas sine suffragio*, título que concedeu aos cidadãos de Ceres, em 355 a. C., o direito de voto romano, estando abaixo somente do *cives romano*, de plenos direitos. Prayon acredita que a concessão do título foi uma manobra política da parte de Roma para uma conquista gradual de Ceres, sem necessidade de intervenção militar direta. Afinal, esta cidade tinha uma estreita relação com Roma, apesar de ter dado abrigo aos Tarquínios depois da fuga. Ceres guardou uma parte dos objetos mais sagrados dos romanos- os *Libri*- impedindo que estes fossem roubados pelos celtas, quando da invasão, restituindo-os à Cidade após a derrota dos invasores, no caminho de volta à Gália.

Neste ponto, e no século seguinte a Etrúria vai sendo absorvida ao Império e sua cultura, mesclada, sendo perpetuados alguns costumes seus que foram posteriormente tomados como próprios dos romanos. São encontrados membros da classe aristocrática etrusca no senado romano, a datar do século II a. C. e, durante o império de Augusto, um romano de ascendência etrusca, Gaio Mecenate, foi integrante do alto escalão de comando, o equivalente a um ministro de Artes e Cultura. O “ministro”, grande promotor da cultura, nunca negava suas origens etruscas e, atribuía exatamente a ela seu apreço pela arte. (PRAYON, 2015).

### **2.3. Sobre a religião etrusca**

A religião etrusca, ao contrário da grega e romana, era uma religião revelada. Era contado que em Tarquínia, sua cidade mais antiga, um agricultor de nome Tarconte, durante o cultivo da terra havia feito sair desta uma criança com cabeça de velho. Este ser, Tages,

revelou ao lucumone<sup>5</sup> da cidade a base da disciplina etrusca, que foi devidamente transcrita. Tarconte tornou-se, assim, o primeiro sacerdote da disciplina religiosa.

Desde o período de transição entre a Era do Bronze e a Era do Ferro, havia nas habitações etruscas, nichos ou pequenos armários para conservação de objetos de valor ou de uso ritual. Esta prática era difundida por todo o território italiano. O zelo com os objetos não pode ser visto apenas como insegurança em relação ao roubo, mas ao cuidado com os objetos utilizados na rica ritualística dos primeiros etruscos. Profundamente religiosos, os etruscos eram afamados como peritos nos ritos religiosos e nas artes divinatórias.

Os rituais religiosos e também os enterramentos eram de profunda significação para o povo etrusco e desempenhavam um papel central dentro de sua cultura. A tradição religiosa, chamada disciplina etrusca pelos romanos- que fizeram a compilação dos volumes- tratava dos saberes religiosos praticados. Eram basicamente três livros escritos: o primeiro, *Libri fulgurales*, que versava sobre o estudo dos raios, o segundo, *Libris hauruspicini*, sobre a leitura do fígado e das vísceras e, um terceiro, *Libri ritualis*, sobre os rituais religiosos.

Sob a tutela da classe sacerdotal, que era composta por membros das principais famílias, a disciplina etrusca buscava organizar a exata relação da vontade dos deuses, estes que estavam em contínuo contato com o mundo dos vivos, tanto coletivamente como com os indivíduos. Os sacerdotes possuíam o saber interpretativo da vontade divina e o poder de intervir nos desígnios deíficos. Os dois meios principais de interpretação eram a leitura dos raios e das vísceras. Segundo Prayon, existe uma diferença fundamental e é de grande importância para o entendimento da cultura etrusca e todas as suas manifestações entre sua religião e a religião romana.

*“I primi (os etruscos) si sentivano parte di un cosmo in cui mondo terreno e ultraterreno erano in continua comunicazione, cosmo que determinava e, in un certo senso, prestabiliva la vita di ogni essere e quella della collettività- sicché, per esempio, la durata de la vita del popolo etrusco era previssata allo stesso modo in cui lo era la vita del singolo uomo”.* (PRAYON, 2015, p. 68).

Quanto à previsão da duração de sua própria cultura e civilização, os etruscos haviam calculado que floresceriam por aproximadamente oito séculos, do primeiro milênio a. C. até o primeiro século a. C. Vale lembrar neste momento, que os etruscos possuíam uma forma muito própria de contagem dos séculos. Se para os romanos os séculos tem fixo o número de

---

<sup>5</sup>. Do etrusco *lauchum*. Rei, magistrado, patriarca.

cem anos, para os etruscos este número podia variar, pois consideravam um século a data de término do século precedente e o momento em que morria a última pessoa que estava viva no início daquele século mesmo. Desta maneira, havia variação na duração temporal. Prayon cita que Marco Terêncio Varão calculou que os quatro primeiros séculos dos etruscos duraram por volta de cem anos, o quinto século durou cento e vinte e três e, os posteriores cento e dezenove. Portanto, sua contagem de seus oito séculos de existência, que vai do ano 1000 a. C. até o século I a. C. (PRAYON, 2015, p. 82).

Segundo sua crença, o céu, morada dos deuses, era representado como um círculo imaginário dividido em quatro grandes partes radiais de acordo com os pontos cardeais e, estas em mais quatro, formando um complexo de dezesseis campos habitados pelas divindades. As quatro quadrantes maiores correspondem à colocação dos deuses: divindades celestes, da natureza, infernais e da terra. Os deuses eram liderados por Tinia, que corresponde ao Zeus grego e ao Júpiter romano. Juntamente com Uni e Minerva que compõem a trindade divina etrusca. Durante os séculos VIII e VII a. C., a vinda dos gregos resultou na assimilação da parte dos itálicos dos mitos de origem grega, levando os etruscos a identificar as funções similares de suas divindades com aquelas recém-chegadas. Algumas divindades etruscas passaram a ter representações figurativas similares aos deuses gregos, como no caso de Tinia, o deus soberano etrusco representado com atributos iguais aos de Zeus. Mas, vale ressaltar que a complexidade do panteão etrusco era muito superior ao do grego. Tinia sendo representado como Zeus, barbado e portando os raios, abrangia somente um dos aspectos do soberano etrusco, pois este também era soberano dos infernos e era figurado com aspecto jovem. Ademais, alguns deuses etruscos passaram a ser designados por um duplo nome, grego e etrusco concomitantemente, como Apolo-Aplu ou mesmo Ártemis-Artumes. Hércules, que na Grécia era herói, em terras etruscas recebe o nome de Hercle e também o status de divindade com função apotropaica. Prayon destaca que as representações figurativas de mitos gregos feitas na Etrúria muitas divergem da tradição narrativa grega, recebendo juntamente personagens, muitas vezes, desconhecidos. Com a falta de uma tradição literária propriamente etrusca que promoveria maior entendimento, faz-se supor serem versões mitológicas locais. (PRAYON, 2015).

O lançamento de raios não era atributo exclusivo de Tinia. Segundo a crença etrusca, outros nove deuses tinham este poder, porém somente o soberano lançava três tipos diferentes de raios: com poder destrutivo, com poder benéfico e, ainda outro, semi benéfico. A auspícia, arte de ler as entranhas, era o principal atributo dos sacerdotes etruscos, estes que na época

imperial romana dirigiam as cerimônias sacrificiais do estado. Importante testemunho arqueológico é o uma escultura de bronze com forma de fígado de ovelha (*fig. 3*). A escultura apresenta-se dividida em setores e estes correspondem às divindades do panteão etrusco. O sacerdote interpretava a vontade divina de acordo com as condições que se apresentavam no fígado do animal recém-abatido, pois como ele representava o cosmo etrusco, qualquer variabilidade no aspecto levava a um entendimento específico da situação analisada. Acredita-se que esta escultura era usada para o ensino dos aprendizes na arte divinatória.

Figura 3: Placência. Museu do Palácio Farnese. Fígado de ovelha. Bronze. c. séc. II a.C.



Não obstante dominarem os ritos religiosos e a arte divinatória, os etruscos recorriam também diretamente aos deuses gregos. Comum eram as oferendas feitas por etruscos em altares nos grandes templos da Grécia. Estes mesmos já estavam acostumados com as práticas religiosas gregas devido ao contato íntimo com os imigrantes estabelecidos nas cidades costeiras e portuárias da Etrúria, como Pirgi, próximo à Ceres. Num específica ocasião, após a batalha de Alalia, no século VI a. C., entre gregos e etruscos pelo domínio da cidade homônima na ilha da Córsega, foi encomendada a construção de um altar no Templo de Delfos pelos ceretanos, derrotados na batalha. O altar e as cerimônias foram encomendados em razão de uma epidemia que assolava a cidade. A população estava sendo acometida de paralisias e fístulas, sem que os sacerdotes soubessem reverter. A epidemia era, em verdade, devida aos corpos insepultos dos prisioneiros gregos os quais haviam sido apedrejados e, a construção do altar em Delfos expurgaria o ato sacrílego cometido, trazendo cura à cidade. A despeito de serem adversários comerciais, chegando ao combate em diversas ocasiões, como

nas batalhas de Alalia e de Cuma, para conquistar a supremacia do Mediterrâneo, os etruscos patrocinavam altares em diversos templos importantes pela Grécia, como em Olímpia.

Outra classe de seres sobrenaturais classificados pelos etruscos são os demônios, os quais recebiam diversos tipos de representação. Eram apresentados por vezes como velhos e decrepitos, outras vezes, como homens alados com bicos de pássaro no lugar da boca ou ainda com a cabeça toda da ave. Havia ainda uma classe de demônios mensageiros da morte, representados por jovens aladas de vestidos brancos esvoaçantes, chamadas Vanth, que tinham a função de acompanhar os falecidos ou mesmo guardar sua tumba. Estes seres traziam, por vezes, nas mãos, pergaminhos onde estavam listados os atos do falecido em vida e seu decorrente juízo no Além.

Similar ao grego Caronte, o emissário da morte, o etrusco Charon tinha aspecto monstruoso. Com a pele esverdeada, trajava vestes desleixadas presas por suspensórios e botas longas. Sua barba descuidada contornava o nariz adunco. Portava um grande martelo que, segundo Prayon era símbolo da inevitabilidade do destino. Assim como os gregos, na Etrúria era clara a noção de viagem do falecido ao Além através de um barco (às vezes, um carro) guiado por Charon, para adentrar o submundo.

Por crer que os falecidos permaneciam conectados com os vivos mesmo após a morte, os etruscos davam máxima atenção aos ritos funerários, o que fazia destes rituais algo extremamente oneroso. Somente uma classe aristocrática podia arcar com a opulência das tumbas ricamente construídas e ornamentadas, além dos ritos integrantes dos enterramentos. O cuidado com os mortos é a característica mais fundamental da cultura etrusca, já se mostrando desde os primórdios desta sociedade, como mencionado acima. Tendo se iniciado apenas como sepulturas cavadas na terra em forma de poço e ornamentadas com seixos, foram ganhando maior complexidade ao longo dos séculos, à medida que esta sociedade se tornou mais complexa e sofisticada, características estas promovidas pelo enriquecimento e contato com outras culturas.

Para um entendimento mais sistematizado, encontra-se abaixo uma síntese do desenvolvimento das tumbas ao longo dos séculos X até o VI a. C.. Vale lembrar que apresentamos aqui somente características dos enterramentos que apareciam de modo geral nos territórios ocupados pelos etruscos. Havia variações dependendo das localidades em relação ao gênero e classe social.

- Século X e IX a. C. – período de transição entre a cultura protovilanoviana e vilanoviana- tumbas escavadas na terra com forma de fossa. Os restos do falecido eram depositados direto nas fossas e eram juntados a este um conjunto de objetos pessoais e bens de consumo pertencentes ao morto, como armas, instrumentos e ornamentos. Mulheres recebiam oblações de colares e adornos corporais e, ainda, objetos de uso doméstico. Para marcação das tumbas, seixos eram dispostos sobre os enterramentos.

- Séculos IX até meados do VIII a. C. – cultura vilanoviana- os cemitérios são posicionados ao redor das vilas. Existe tanto a prática da incineração como da inumação, a depender do trato social e da região. Os restos, mesmo quando há incineração são depositados em vasos bicônicos. Estes vasos são encimados por capacetes, para o caso masculino ou tendas, no caso feminino. As tumbas são ainda abertas no solo com formato de poços. As oblações se tornam mais complexas. Os rituais compreendem também oferendas dos simpósios, vasilhames, vasos cerâmicos e de bronze e argila. Entre os objetos encontrados estão muitos exemplares de conteúdo simbólico funerário: barcos e carros. A simbologia se refere à travessia ao Além.

- Segunda metade do século VIII- a partir deste período, fase de início do grande desenvolvimento econômico da Etrúria, as tumbas de câmara são escavadas na rocha já apresentam pintura parietal e maior número de objetos ofertados. Armas, tronos, cadeiras e objetos de usos nos simpósios compõe o ambiente que deveria se parecer o máximo possível com a habitação do falecido. Muitas das vezes, toda a ornamentação era feita somente com pintura parietal e escavação na rocha, com a presença de apenas alguns objetos de oferenda. Já são encontrados em algumas tumbas vasos de origem grega, estatuária, estelas e espelhos com representações mitológicas. As tumbas possuem somente uma câmara de aproximadamente 20 m<sup>2</sup> e são destinadas a um núcleo familiar apenas. (CAMPOREALE, 2011, p. 151).

A partir do florescimento da economia do país, as tumbas encontraram cada vez mais complexidade na ornamentação. A classe aristocrática permitia-se investir grandes valores para a decoração de sua última morada. As necrópoles ganharam também estrutura mais complexa, com a de Banditaccia, em Ceres, que possui, como na cidade, traçado perpendicular regulado por pontos cardeais, ainda espaços públicos destinados aos altares de oferendas.

Ceres teve seu apogeu no período compreendido entre o final do século VII até o século IV a. C. graças a uma forte indústria metalúrgica provida pelos recursos naturais da região e à sua produção agrícola. A zona urbana da cidade era cercada por quatro necrópoles. As duas mais antigas, ao norte, de Pozzolana, e ao sul, de Sorbo, com registros tumulares que remontam o século IX. Os enterramentos eram feitos por incineração, com vasos bicônicos muitas das vezes encimados por capacetes metálicos, seguindo os rituais usuais que caracterizam a cultura etrusca até o final do século VIII. Neste período começam a aparecer as primeiras câmeras funerárias. As necrópoles mais recentes, com câmeras em parte escavadas na rocha e em parte construídas, eram arrematadas por construção tumular de aspecto monumental. Segue este modelo a Necrópole de Monte Abatone, a leste de Caeres e também a importante Necrópole de Banditaccia, a oeste da cidade, necrópole onde se localizam as tumbas melhor conservadas e de grande interesse arqueológico.

Artistas vinham de várias partes do mundo mediterrâneo para trabalhar nas construções e ornamentação das necrópoles. Como aponta Cristofani, até o século VII a. C. não se pode assegurar o emprego de artistas que se dedicavam exclusivamente à arte funerária. Como no caso da tumba de Campana, na Necrópole de Sorbo, onde a pintura parietal se difere das pinturas nas tumbas de Ceres. A pintura nesta tumba é tratada de modo localizado, como decoração de um espaço limitado. Na tumba de Campana, toda a execução da pintura se organiza através da mesma técnica de disposição dos elementos compositivos empregada na decoração das cerâmicas, pelo uso de elementos de decoração floral e animal, de clara influência orientalizante e coríntia, ordenados acima e abaixo de uma zona figurada principal. Destaca-se ainda o uso pronunciado de cores, criando um cenário ímpar na produção parietal, que, ao mesmo tempo se assemelha muito à produção cerâmica de igual período na região mais ao sul do território etrusco. Desta forma, pode-se entender que a atividade artesanal não se limitava a determinado segmento, cabendo aos artistas empreenderem-se em diversas atividades. (CRISTOFANI, 1978).

Dois importantes aspectos da cultura etrusca podem ser revelados através do estudo da composição das tumbas nas necrópoles: tanto traços da vida doméstica em razão da similaridade com o ambiente familiar- o mundo dos vivos- como sua interpretação sobre a morte- o mundo dos mortos. Mauro Cristofani se refere ao conteúdo simbólico presente não apenas como culto aos mortos, mas como uma celebração da vida, pois assegura através da reprodução do ambiente doméstico a manutenção da conexão entre o falecido e sua integridade psicofísica. Esta é garantida pelos objetos ofertados pertencentes ao falecido e

que lhe fazem referência, como as estátuas sobre os esquifes que fazem às vezes de retratos dos mortos, preservando a relação deste falecido com sua categoria social e protegendo o status dos descendentes. A continuação da vida está assegurada pela verossimilhança arquitetônica com as moradias e pelos objetos pessoais, que trazem marcas simbólicas que o identificam possibilitando sua lembrança física, tal qual como quando vivia. A manutenção da vida está ainda assegurada simbolicamente pelas oferendas de alimentos que compõe um cenário de simpósio. (CRISTOFANI, 1978).

Durante meados do século VI a. C., em Ceres, a arquitetura das câmaras funerárias passa por uma inovação. As tumbas passam a ter uma câmara central coligada com outras três câmaras secundárias, formando uma espécie de T. A nova configuração é reflexo da mudança na arquitetura das habitações dos etruscos, que adotaram a construção das casas seguindo um eixo axial da construção com pátio central e câmaras coligadas. O mesmo modelo será adotado por Roma, posteriormente. (PRAYON, 2015).

#### **2.4. Sobre a língua etrusca**

A impossibilidade de tradução da língua etrusca é um dos pontos mais intrigantes nesta cultura. Mesmo que grande parte dos 7.500 registros da língua já tenham sido traduzidos, estes mesmos registros não proporcionam o entendimento da língua em si, pois estes são compostos na sua maioria de nomes próprios inscritos em estelas funerárias, que contem também a idade do falecido ou, ainda, assinaturas em vasos cerâmicos, impossibilitando, desta forma, a compreensão da estrutura linguística e da gramática nos textos.

A língua etrusca é derivada de um ramo linguístico não indo europeu, diferentemente da língua grega e latina. Os etruscos desenvolveram sua escrita a partir do alfabeto grego, mas não adotaram todo o alfabeto, mas sim, apenas os caracteres necessários para fazer escrever sua própria língua. As primeiras inscrições etruscas são datadas do século VIII a. C., porém ainda escritas com um alfabeto comum aos gregos, o calcidínense. A partir do século VII a. C., aparecem tabuletas com modelos de alfabeto. Os etruscos faziam uso de um maior número de vogais ao invés de consoantes, acrescentando vários sinais ao alfabeto grego indicativos dos sons vogais.

Em Pirgi, foram encontradas em escavações durante a década de 1960, lâminas de ouro com inscrições em etrusco e fenício, causando grande esperança nos estudiosos da língua que imaginavam ter descoberto sua Pedra de Roseta. Mas, os escritos em fenício eram apenas um resumo do texto escrito em etrusco, levando a um entendimento parcial do achado. Todavia, tem-se um entendimento bastante abrangente da onomástica etrusca, que desde o século VIII a. C., era largamente aplicada no território. É importante ressaltar que os nomes próprios não eram destinados somente aos homens na sociedade etrusca, cabendo também às mulheres, que recebiam além do nome de família, um nome pessoal. (PRAYON, 2015). A prática de denominação das famílias é um costume iniciado pela aristocracia, que o via como registro gráfico, um signo, de sua autoridade local.

Nas últimas décadas, muito se evoluiu nas pesquisas sobre a gramática e linguística etrusca. Já se tem por certo que esta era uma língua aglutinante que utilizava sufixos justapostos, e já são reconhecíveis algumas flexões dos substantivos. Contudo, como o etrusco é uma língua única, faltam registros linguísticos comparáveis para que se possa fazer compreender sua escrita completamente.

## **2.5. Sobre a arte na cerâmica etrusca**

O estilo artístico exclusivamente etrusco já foi reconhecido pelos escritores na Antiguidade, que viam na arte produzida pelos tirrenos até o período arcaico como sendo genuína e propriamente etrusca. Massimo Pallottino cita Plínio como testemunha desta afirmação, que nos seus livros XXXIV e XXXV, aborda sobre a produção estatuária em terracota nos templos etruscos. A ornamentação dos seus templos recebia preferencialmente estátuas de divindades de pequeno porte fabricadas em terracota. O estudioso romano se referia à “*signa tuscanica*” para referir-se ao estilo artístico etrusco da estatuária. Quintiliano, Vitruvius e Varão são ainda outros autores da Antiguidade citados por Pallottino, certificando a autenticidade de estilo na arte etrusca. (PALLOTTINO, 1985, p. 46-7).

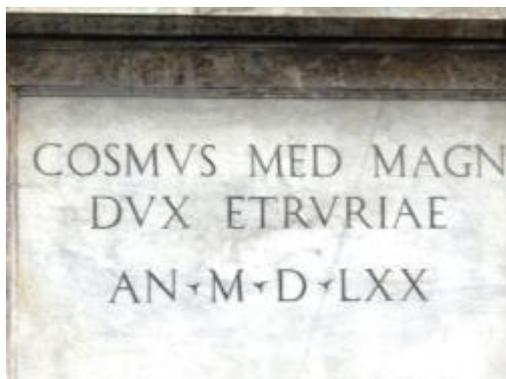
Quando dos achados arqueológicos da Antiguidade italiana durante o Renascimento, a arte etrusca recebeu reconhecimento dos soberanos das repúblicas toscanas, principalmente, porque estes buscavam identificação com uma arte genuína do seu passado, própria de seu território. Buscavam, deste modo, fazer frente com a arte de Veneza e também a romana,

reconhecidas pelo seu notável passado tanto bizantino quanto romano. Este reconhecimento de identificação dos toscanos renascentistas com a cultura de seu passado é atestado pelo marco encomendado (*fig. 4*), em 1570, pela família Médici e fixado na cidade de Florença, que encontramos hoje disposto nos arredores da Praça da República, com os dizeres:

“COSMVS MED MAGNVS DVX ETRVRIAE AN MDLXX”

(Cosmo de Médici soberano reina sobre a Etrúria, ano 1570)

Figura 4: Florença, marco urbano. Imagem de acervo pessoal da autora, 2014.



Já durante o século XIX, a leitura feita dos objetos etruscos encontrados no período ficou em desvantagem quanto à arte grega, que usufruía do status de civilização modelo para todas as manifestações culturais e sociais. Somente quando do advento das disciplinas sociológicas e antropológicas que as manifestações artísticas etruscas- juntamente com as artes de outros povos que não compartilhavam os cânones da arte clássica grega- receberam adequada apreciação, sendo avaliadas dentro de seus próprios méritos e características.

Ao longo do século XX, os estudos sobre a Etrúria ganharam tal dimensão que foi criada uma disciplina especializada na temática, a Etruscologia, que foi mais e mais adquirindo independência para tratar do seu objeto de estudo de forma a traçar parâmetros próprios para o entendimento da cultura.

Devido à amplitude do tema, aqui serão tratados somente alguns pontos da arte relativa à cerâmica vascular, que é o escopo deste estudo, uma vez que a arte etrusca é demasiada vasta para se abordar em apenas um capítulo.

No período de cultura protovilanoviana, os vasos cerâmicos eram de tamanho pequeno, produzidos com argila não depurada e moldados sem torno. A decoração era feita por incisões e os motivos geométricos, como meandros, suásticas, círculos concêntricos, que remetem simbologia funerária. Conhecida por cerâmica empastada- com referência à expressão italiana *ceramica di impasto*- recebiam antes do cozimento uma camada de argila diluída sobre a superfície externa, produzindo um efeito reluzente, remetendo às peças de metal. Ganhava tonalidade amarronzada ou avermelhada. As peças tinham uso cotidiano que incluía utilização nas práticas rituais e funerárias, vale dizer dos vasos bicônicos para enterramentos.

A produção cerâmica não passou por grandes transformações no período vilanoviano, anterior aos primeiros contatos com os imigrantes vindo da porção mais oriental do Mediterrâneo. A cerâmica continuava a receber decoração com motivos geométricos, além de desenhos figurativos estilizados de animais, como pássaros, cavalos e, ainda, às vezes de figuras humanas desenhadas, ou ainda, tridimensionais, aplicadas na superfície da peça. A disposição da decoração sobre o vaso tende a valorizar a faixa central da peça.

Desde os primórdios de sua cultura, os etruscos já faziam representar seus mortos sobre objetos usados nos rituais funerários, sejam nos vasos bicônicos, sejam nas urnas num período posterior. Num primeiro momento, as representações eram bastante estilizadas, mas foram adquirindo, com o passar do tempo, maior realismo, assumindo a função de retrato. As alças, além de facilitar o manejo da peça, adquirem formas decorativas e estilizadas com figuração humana ou de animais.

Os buccheros foram um produto de larga exportação, principalmente os saídos de Ceres, maior produtora deste tipo de vaso, que os exportou até o século V a. C. Com forma parecida com as cerâmicas empastada, era um produto característico da Etrúria. Fabricados com uma argila de coloração mais escura, pela própria técnica de fabrico utilizada, resultava numa peça de cor negra brilhante, semelhante a metal, tanto dentro como fora da peça. A decoração era por incisão, de motivos normalmente geométricos.

O período seguinte, entre os séculos VIII e VII a. C., é o de maior transformação na arte na região. Acompanhando o desenvolvimento econômico, este foi o período de apogeu artístico da cultura etrusca. O contato com os povos da Ásia Menor favoreceu na arte o emprego de formas curvilíneas, do movimento, da sutileza, traços característicos na arte jônica. Os artistas do oriente próximo, provenientes da Grécia principalmente, trouxeram

novas técnicas de produção de vasos. A começar pelo próprio manejo da argila, que passa a ser mais depurada e refinada. É introduzido também o torno, proporcionando maior agilidade e o conseqüente aumento na produção.

As peças ganham um novo estilo na decoração. Temas passam a ser representados, incluindo mitológicos de origem grega, mas as representações ganham versões que espelham o gosto e entendimento locais. Os seres representados vão ganhando, aos poucos, aspecto mais naturalista, abandonando a estilização. No século VII a. C., o artista grego Aristonotos estabelece-se em Ceres, abrindo um atelier. É deste artista a produção de uma cratera pertencente ao Museu Capitolino, com a representação do ciclo de Ulisses, o cegamento do ciclope Polifemo. Na peça encontram-se elementos que indicam que os artistas, já neste período, participavam da difusão dos valores e da cultura imagética oriundos da literatura homérica. Raffaella Bonaudo aborda esta questão num artigo sobre a cratera de Aristonotos, estendendo ainda a proposição para seu catálogo sobre as hidrias ceretanas. (BONAUDO, 2008). A questão encontra seu germen no trabalho de Nicolas Plautine, de 1942, que apresenta a tese de que os artistas das hidrias eram profundos conhecedores da literatura do período. Sabe-se que a classe aristocrática etrusca era grande apreciadora da literatura mitológica e o estudo da escrita era difundido. A aristocracia etrusca era uma classe letrada e, não incomum era as famílias abastadas de Roma mandar seus filhos para serem educados nas letras, em cidades etruscas, principalmente Ceres.

Num primeiro momento, não há grande diferenciação entre a decoração temática e a decoração secundária. Isto, posteriormente, ficará bastante claro na decoração dos vasos, onde, a faixa principal- a pança- abrigará o tema narrativo e, nas outras partes, elementos secundários, às vezes independentes do assunto central, às vezes como anexo deste. O uso de cores variadas e farta decoração tanto floral e de animais, como de elementos geométricos serão característica da cerâmica produzida na Etrúria.

Este é o caso das hidrias ceretanas aqui estudadas. Por terem sido produzidas entre meados do século VI e final do V a. C., já se encontram numa fase de produção amadurecida da arte, em que os artistas já apresentavam domínio em realizar a narrativa temática e a decoração vascular secundária, alcançando um resultado de valor estético único. Não obstante sua função regular de armazenar água e seu uso nos simpósios, estas hidrias de Caeres faziam parte de um contexto funerário, tomando parte no ritual de oferendas em homenagem ao falecido. Compunham a decoração das tumbas com a função de garantir aos que repousavam

no recinto, a segurança na travessia ao Além, ademais dos símbolos de status social que garantia, aos seus descendentes, reconhecimento dentro de seu grupo.

A partir do século IV a. C., com o declínio da sociedade etrusca e sua incorporação por Roma, a arte nos vasos cerâmicos acompanhou as modificações ocorridas em geral no mundo mediterrâneo nesta modalidade artística, sem apresentar as formas únicas e estilo típicos que foram seu legado nas artes do mundo mediterrâneo de um período anterior.

## **A questão mitológica**

### **3.1. Por que o mito?**

Ainda na Antiguidade não havia consenso em relação ao mito. Sua forma narrativa foi se transformando não apenas se tendo em conta a disseminação geográfica e a absorção de elementos novos, regionais, mas, principalmente pelas transformações que o corpo da narrativa teve quando passou da forma oral para forma escrita. Ademais, da mudança na função que os mitos tiveram ao longo do tempo nas sociedades do mundo mediterrâneo.

No período anterior aos registros escritos, a sobrevivência do mito dependia dos aedos e do interesse do público por esta ou aquela narrativa. Cabia aos poetas a inclusão ou supressão de elementos na narração que fizessem com que esta satisfizesse melhor seu público. A partir do advento da escrita, a narrativa passou por uma profunda transformação. Jean-Pierre Vernant, atenta para a transformação da própria construção do raciocínio, com o desenvolvimento do pensamento abstrato ao se criar a linguagem escrita. (VERNANT, 2006). Diferentes elementos passaram a compor a narrativa mitológica, não somente a descrição da ação referente à história contada. Pierre Grimal aponta três diferentes fases na narrativa mitológica: épica, trágica e sofista. As duas últimas já com registro escrito. (GRIMAL, 1985).

Anterior ao registro escrito, na fase épica, a narrativa oral enfatizava a ação. A importância recai para os acontecimentos. Os fatos e personagens não precisavam se prender a uma lógica cronológica ou mesmo geográfica, o que promovia maior liberdade aos

intérpretes para compor suas versões dos acontecimentos mitológicos. Versões escritas dos mitos desta fase aconteceram posteriormente, já com os historiógrafos helênicos. Vernant aponta que houve deposição de elementos explicativos na redação, como ferramentas para o entendimento da lógica na narrativa. Estas ferramentas favoreceram o desenvolvimento de uma forma diferente de pensar, a abstração. O que corroborou também para o desenvolvimento da dialética no pensamento filosófico. O texto escrito tem que apresentar ferramentas diferentes para convencer o leitor de seu discurso. Diferente de exposição oral, no discurso escrito é a forma de disposição das ideias que compõe o método para o convencimento. Vernant lembra que é a teatralidade do discurso oral que é a força do orador para o convencimento. O mito - o discurso dramático e poético - está intimamente ligado à mimêsis e ao *pathos*, o que o conferiu a posição oposta ao *logos*, ao pensamento lógico que busca a racionalização do entendimento do *cosmos*, excluindo qualquer participação emocional desta compreensão. Por usar recursos que permeiam o fantástico e o irracional, o mito e os que o defenderam, em Platão, são desqualificados:

*“Para mim têm o ar de nos contar mitos, como se faria com crianças. Segundo um deles, há três seres que ora guerreiam um com os outros, ora, tornado amigos, nos fazem assistir a seus esponsais, partos, nutrição de pimpolhos”. (242, c-d). (PLATÃO apud VERNANT, 2006, p. 177).*

Anexo ao discurso filosófico, existe a dicotomia de pensamento: mito x logos, falso x verdadeiro, irracional x racional.

Na leitura dos filósofos, como Aristóteles, os escritores Homero e Hesíodo eram teólogos, que escreviam coisas irracionais e ilógicas. Herdeiros de uma tradição oral do passado, seus escritos narravam a trajetória cosmogônica tradicional. O mito e a tradição não cabem no pensamento filosófico racional para o entendimento da existência. Para Vernant, o mito é um texto que vale por si mesmo. Hesíodo inaugurou, na sua obra, o mito com elementos de narrativa comparável ao ordenamento do texto filosófico. Vernant acrescenta que no Ocidente atual, a definição de mito “é feita pelo que ele não é (“é ficção, é absurdo”)”. De forma paradoxal, ele é tanto referência para a cultura “cultura” como para manifestações populares. Por um lado é-lhe negado um espaço na cultura que lhe seja próprio, no entanto, é reconhecido como formador da cultura, porém: (...) “tanto não ocupa um domínio próprio quanto não fala uma língua verdadeiramente sua”. Seu lugar na cultura é sempre inferior ou mesmo apagado em relação ao pensamento racional. (VERNANT, 2006).

Mas, o mito se encerra em si mesmo, vale por si mesmo. Ao contrário da lenda que se desloca em relação à outra coisa, como exemplo de conduta para imitação dos homens. O mito é modelo, padrão. Ao desviar-se do que é apresentado no mito é que os atos humanos indicam seu sentido e fixam uma escala de valores.

Seguindo a divisão feita por Grimal, o próximo momento foi o da tragédia, onde o espectador é levado ao passado mítico, distante no tempo, e apresenta problemas que não comportam solução. Ao contrário do mito, que traz o espectador para a ação, o conflito trágico oferece respostas sem apresentar diretamente um problema. Segundo Grimal, o propósito da tragédia, ao transferir o foco da ação para o conflito do herói, assim “humanizando” a lenda, carrega em si um propósito moralista. Porém, não se reduz a isto: “movimenta-se (o herói) em um mundo à parte, onde tudo é maior, mais terrível e, em todos os sentidos, *exemplar* (grifo do autor)”. (GRIMAL, 1985).

O estágio seguinte é a leitura sofista dos mitos, onde as narrativas foram “corrigidas” e encerradas numa lógica racional pelos historiadores e filósofos, aí sim com propósito puramente moralista. Pois, não foi possível tirar o mito e a narrativa mitológica da cultura, e deixá-lo somente relegado ao entretenimento e à educação das crianças. Foi através das explicações do pensamento lógico sobre a existência, então, que o mito passou a ser incorporado no discurso lógico, sendo cortadas suas raízes mais características- o fantástico e o simbólico. Segundo Grimal, para os estoicos “o mito não passa de uma forma encoberta e simbólica das verdades racionais”. Por volta do século IV, o escritor Palefatos apresentou sua versão dos mitos, onde aplicava uma interpretação racionalista, empobrecendo a narrativa. Seguindo a ele, Evêmero, que fez dos personagens dos mitos simples mortais divinizados, reis bondosos que ganharam de seus súditos a honra de seres cantados nas lendas como heróis imortais. Com esta teoria foram retirados todos os aspectos da fantasia na narrativa dos mitos, reduzindo, desta forma, “o universo a proporções humanas e expulsando o maravilhoso do mundo”. A teoria ganhou força e adeptos à medida que atendia a vontade de verificação dos fatos e de uma ordem lógica do cosmos. Oferecia explicação baseada em evidências dos registros históricos. O evemerismo é a própria negação do pensamento mítico, ao esvaziá-lo de sua essência, o maravilhoso. (GRIMAL, 1985).

O mito fornece àqueles que contam e escutam um sentido histórico para suas vidas, não da história como compreendida contemporaneamente, de um passado ordenado cronologicamente, que busca seu sentido nas suas relações internas. A narrativa mitológica

insere o homem na narrativa cosmológica, que dá sentido mais amplo para a vida, oferece o sentido de pertencimento a uma cultura, a um campo muito maior que o histórico e o empírico. O sentido da vida não era percebido planejado horizontalmente. Verticalizava-se, permitindo seguir por vias que vão além da lógica e do registro material, mas adicionais à imaginação e a fantasia. Portanto, segundo Vernant, o estudo da mitologia deve visar e contemplar todos os aspectos do texto e não se reter à narrativa. Abordar também as relações semânticas e de correspondência simbólica. Porque é da sua natureza a multiplicidade de sentidos. E por esta razão ele consegue permanecer vivo.

### 3.2. O mito de Hércules

Tendo em vista que o mito de Hércules, no período de produção das hidrias, havia recém chegado à Etrúria- foram sobre elas as primeiras figurações do herói- o trato com relação às suas representações ainda se fixava na imagem heroica plena. Como afirma Jean Bayet (1974), estoicos e cínicos o tomavam como modelo absoluto. Com o tempo, sua imagem adquiriu outros tons para descrevê-lo. François Lissarrague (2008) cita que poetas e aedos muitas vezes o incluíam em aventuras cômicas onde sua predisposição à gula e à volúpia ficavam evidenciadas. Já os filósofos se valiam de sua imagem heroica como modelo de virtude.

Devido às inúmeras versões que circularam ao longo dos séculos no vasto território mediterrâneo pode-se até dizer que o mito de Hércules não é apenas um. Há inúmeras versões e histórias paralelas que sabemos que circulavam pelos territórios mediterrâneos. Pierre Grimal, no Dicionário de Mitologia Grega e Romana (1992), usa a classificação tradicional dos mitógrafos antigos para dar um corpo homogêneo à narrativa, separando em três grandes ciclos: 1) o ciclo dos doze trabalhos; 2) as façanhas independentes do ciclo antecedente e 3) aventuras secundárias que aconteceram no decorrer dos doze trabalhos.

Apresentamos aqui uma visão geral da narrativa mitológica de Hércules, desde sua concepção até sua apoteose, seguindo a ordem descrita por Pierre Grimal no seu dicionário, visto que no catálogo abaixo elaborado apenas alguns feitos são pormenorizados- os que compõem o *corpus* das hidrias.

Hércules é filho de Zeus e Alcmena. Esta foi atraída pelo deus que, mais uma vez, ousou de seus truques para seduzir. Alcmena era esposa de Anfitrião que havia saído em guerra,

todavia, ainda não haviam consumado o casamento. Zeus aproveitou a ausência de Anfitrião e, já sabedor de sua vitória na batalha contra os Teléboas, tomou sua aparência e, descrevendo seus feitos na guerra para Alcmena assim conquistou a mulher. A noite de amor entre os dois foi prolongada pelo deus sendo equivalente a três noites.

No seu retorno, Anfitrião notou a felicidade da esposa e a questionou. A mulher, ingenuamente, descreveu a noite que os dois tiveram. Tomado de fúria, Anfitrião condenou a mulher a ser queimada viva pela traição. Mas, o sábio Tirésias interveio, inocentando Alcmena. Mesmo assim, a mulher foi atada a uma pira, porém, Zeus fez cair uma chuva, apagando o fogo. Resignado, Anfitrião reconciliou-se com a esposa e, assim, passaram a noite juntos. No ventre de Alcmena foram geradas duas crianças: Alcides (chamado, posteriormente, de Hércules) filho de Zeus e seu irmão gêmeo Íficles, filho de Anfitrião.

A artimanha de Zeus não passou despercebida por sua esposa Hera que, enciumada, quis se vingar da criança. Antes mesmo do nascimento, Hera tramou com a deusa dos partos, Ílita, para atrasar o parto de Alcmena e, ao mesmo tempo, adiantar o da mãe de Euristeu, sobrinho de Anfitrião. Desta forma, seria Euristeu a herdar o trono de Argos, pois o primeiro da família a nascer seria o legítimo rei. Com o ardil de Hera, Euristeu nasceu de sete meses e os gêmeos Íficles e Alcides- nome de nascimento do semideus, derivado de seu avô Alceu, pai de Alcmena- nasceram de dez. Este episódio é narrado por Homero:

*Voa do Olimpo Juno; busca em Argos*

*A alma esposa de Estênelo Perseides,*

*Prenhe de sete meses, e imatura*

*À luz.fê-la brotar seu tenro filho;*

*De Alcmena tolhe o parto e as agras dores. (Ilíada, canto XIX, 90-95)*

Mesmo assim, Zeus não desistiu de fazer de seu filho um imortal, e para tanto a criança precisaria beber o leite de uma deusa. Aproveitando um momento de distração quando Hera estava adormecida, Hermes, o encarregado de Zeus para o trabalho, levou Alcides junto ao seio da deusa para sugá-lo e assim tornar imortal. A criança sugou o leite com tanta força que despertou a deusa que o afastou, fazendo jorrar o leite divino. Apesar disto, o objetivo de Zeus foi alcançado.

Alcides recebeu educação de um príncipe, mas devido ao seu gênio, não se adaptava às regras de conduta dos educandos. Quando jovem, recebeu lições de música de Lino, juntamente com seu irmão Íficles. Este aceitava as normas do professor, mas Alcides, numa ocasião, após ter sido repreendido, atirou um banco no mestre, que acabou ferido mortalmente. Em sua defesa, do crime de morte, o semideus legitimou seu ato como defesa de sua própria vida. Depois deste episódio, Anfitrião resolveu encarregar o filho da guarda dos rebanhos no campo.

Aos dezoito anos já tinha o porte de um gigante e força descomunal. Assim como o gênio insubmisso. Partiu, nesta idade, para Cítera onde um leão extremamente feroz devastava a região. Seu rei Téspio era pai de cinquenta filhas, e desejava que elas tivessem herdeiros divinos, e o filho de Anfitrião serviria a seus propósitos. A empreitada de caça ao leão durou cinquenta dias, período em que o semideus, pensando que se tratava da mesma, dormiu com cada uma das moças, chamadas Tespíades, engravidando-as. Estes cinquenta filhos do herói, os Heráclidas, viriam, posteriormente, habitar a Sardenha, levados por Iolau, a mando do herói.

No seu retorno para Argos, após o feito em Cítera, o herói ajudou o rei de Tebas a se livrar de cobradores de tributos enviados por Ergino, rei de Orcômeno, numa guerra em que seu pai, Anfitrião, acaba por morrer. O rei tebano, para compensar a dor de Alcides e do irmão Íficles, oferece em casamento suas filhas. A mais velha, Megara, casa-se com Alcides e a mais nova com Íficles. Este segundo casal concebe Iolau, sobrinho do herói, que o ajudará em alguns feitos, mais tarde. Do seu casamento com Megara, alguns autores davam-lhe sete filhos, outros cinco ou três, como Apolodoro. Não importa o número, todos foram mortos num acesso de loucura pelo pai, impetrado por Hera que não havia desistido de se vingar do filho ilegítimo de Zeus. Depois de recobrar a lucidez, o herói desesperado e arrependido, parte para Delfos para inquirir a Pítia sobre o que fazer para se redimir do crime. Esta sugere que Alcides sirva seu primo, Euristeu, rei de Micenas, por doze anos, assim receberá o perdão divino. Aqui começa o ciclo dos Doze Trabalhos, elencados abaixo. Na tradição são separados em dois: os seis primeiros em aventuras no Peloponeso e, os seis últimos, em que o herói foi além do conhecido mundo grego, se aventurando em terras consideradas selvagens, chegando até ao Hades.

Não vamos nos estender na descrição de todos os feitos, que podem ser conferidos detalhadamente em obras especializadas em mitologia grega, como o dicionário de Pierre Grimal. Abaixo estão elencados os Doze Trabalhos:

- |                               |   |
|-------------------------------|---|
| * Leão de Neméa;              | * Touro de Creta;                         |
| * Hidra de Lerna;             | * Éguas de Diomedes;                      |
| *Javali de Eurimanto;         | * Cinto da rainha Hipólita;               |
| * Corça de Cerineia:          | * Bois de Gérion;                         |
| * Pássaros do Lago Estínfalo; | * Cão Cérbero;                            |
| * Estábulos do rei Augias;    | * Maças de ouro do jardim das Hespérides. |

Os feitos secundários são aventuras que entremearam os Doze Trabalhos. Não existe um número fixo destes feitos, pois variavam de autor e da região em que eram contados, muitas das vezes se misturando a mitos locais. Neste grupo é que se encontram algumas das representações figuradas nas hidrias, como o combate ao gigante Alcioneu e ao faraó Busíris. A luta contra os centauros também é aqui que aparecem, mas se subdividem em várias, pois, mais de uma vez o semideus os combateu.

Ainda encontramos um grupo de feitos independentes, expedições que o herói vai à frente conduzindo seu exército, envolvendo-se em batalhas da guerra de Tróia, contra Augias, contra os espartanos e uma derradeira, numa aliança com o rei dórico Egímio. De fato, não é possível buscar uma lógica na cronologia das aventuras que Hércules empreendeu, dado as variantes de composição do mito, da longa extensão de tempo e da longa extensão de territórios por onde o mito foi difundido. Visto que os próprios escritores na Antiguidade já tinham alguma dificuldade em contar todo o ciclo do mito de Hércules com alguma coerência temporal ou mesmo histórica. Apontamos aqui o envolvimento do semideus na Gigantomaquia ao lado dos deuses como num atalho temporal na sua narrativa.

A morte do herói e sua seguinte divinização ocorrem durante um dos episódios de luta contra centauros. Foi Nessos, o centauro que habitava as margens do rio Eveno e transportava os viajantes que provocou o perecimento. A cena de batalha entre o herói e Nessos figura três vezes nas hidrias e será tratada abaixo com maiores detalhes.

Sua apoteose se dá após seu corpo queimar na pira do Monte Eta, e, purificado será recebido no Olimpo ganhando a imortalidade, junto aos outros deuses. Na sua vida imortal

desposou Hebe, deusa de juventude, também filha de Zeus e Hera. Esta união fundamenta a aprovação de Hera ao novo deus, que agora recebe a alcunha de Hércules, a glória de Hera.

## *Corpus das Hidrias*

### **4.1. Apresentação**

O *corpus* aqui apresentado é composto de duas partes: na primeira, a descrição e análise dos feitos de Hércules nas hidrias ceretanas e uma segunda com as fichas técnicas dos vasos e as imagens, o catálogo propriamente. Para a descrição, o recurso utilizado foi o de observação dos registros fotográficos dos vasos contidos, principalmente no catálogo de Raffaella Bonaudo (2008), bem como o de Jaap Markus Hemelrijk (1984). Imagens oficiais de acervo dos museus a que pertencem as hidrias também foram utilizadas para o exame das representações. Para a análise mitológica foi tomado como base os textos de Jean Bayet, Pierre Grimal e Jean-Pierre Vernant.

Hidrias eram um dos vários tipos comuns de vasilhame produzidos durante o primeiro milênio anterior à nossa era nas culturas mediterrâneas. Utilizada somente para armazenar água possui, além das duas alças horizontais laterais, uma terceira vertical disposta na parte de trás do pescoço, para facilitar o manejo ao despejar seu conteúdo. O que faz das hidrias ceretanas serem um *corpus* particular é seu formato peculiar que as difere das que eram produzidas em outras regiões. Possuem uma aparência um pouco mais atarracada devido às proporções do pescoço e do pé, mas, constituem pelo seu formato um tipo particular de vaso. Também por esta razão, as faz aproximadas dos exemplares feitos em bronze, diferenciando-se das feitas em cerâmica do mesmo modelo. Por suas características de forma e de pintura constituem um grupo único que recebeu o nome da localidade de sua provável procedência, Ceres, apesar de que nem todos os vasos terem sido descobertos nas necrópoles desta cidade.

As hidrias com representação de Hércules têm por temas o leão de Neméia, a captura de Cérbero e os embates com: o centauro Nessos e com o centauro Folo, com o gigante Alcioneu, com a Hidra de Lerna e com o faraó egípcio Busíris. Há outra hidria ceretana com a representação de um herói lutando com o monstro marinho Ketos, que para alguns autores é Hércules. No “*Classical art research Centre*”, página de fontes do sítio do Arquivo Beazley,

encontramos a referência de que Hércules também matou o monstro Ketos, assim como Perseu o fez para salvar Andrômeda. Devido à forma como o herói é representado, com alguns atributos de Hércules, a hidria entra no *corpus* de seus feitos. Seguimos aqui a referência de Bonaudo que coloca a hidria no *corpus* de Hércules, portanto o catálogo que se segue conta com onze vasos.

## 4.2. Estudo dos mitos figurados nas hidrias

### 4.2.1. Hércules e o Leão de Neméa

Infelizmente, apenas um fragmento do vaso pertencente ao Museu do Louvre (Coleção Campana 10.229) restou, limitando a cena ao avanço do leão sobre Hércules. Trata-se da cena mitológica que conta o feito do herói quando abate o leão que arrasava as terras de Neméa. É o primeiro feito dos doze a que Hércules é designado por Euristeu.

O leão é da segunda geração da linhagem de Equidna, ser monstruoso, com corpo de mulher e pernas de víbora, genitora de vários monstros combatidos por Hércules, entre eles o cão Cérbero e a hidra de Lerna. Seu pai é Ortro, o monstro que guardava os bois de Gérion, este sim filho de Equidna. Seu tamanho era muito superior ao de um leão comum e sua pele não podia ser penetrada por lança ou qualquer outra arma. Foi colocado por Hera nas florestas de Neméa, e devastou a região abatendo os habitantes e animais. Habitava numa caverna com dois acessos, o que dificultava sua captura. Hércules bloqueou um dos acessos, encurralando o monstro. Tentou abatê-lo com flechas, mas em vão. Usou da asfixia para derrotá-lo. Como nenhuma faca podia cortar o couro do animal, usou as próprias garras do leão já morto para retirar a pele e fazer dela uma capa e do crânio, um elmo, seus atributos mais conhecidos. Quando retornou à Micenas com a carcaça do animal, Euristeu ficou alarmado com o feito e proibiu Hércules de adentrar os portões da cidade. O rei assustado andou construir também um *pithos* gigante de cobre para se esconder e se proteger, caso o herói entrasse na cidade.

O fragmento é correspondente à face B do vaso, atestada pela disposição das figuras em relação à alça posterior central da hidria. O desenho central é ladeado por palmetas, estas sempre presentes nas hidrias ceretanas. O leão está à esquerda, apoiado nas patas traseiras, e está atracado com Hércules, nu, barbado e com farta cabeleira. O tamanho do leão é avantajado, mas o corpo é esguio, assim como o do herói. Não há armas na representação,

afirmando que o herói usou das próprias mãos para matar a fera. O evento da caça ao leão está relacionado com a aquisição das suas armas. A clava foi feita por ele próprio, no Monte Hélicon, em Neméa, do tronco de uma oliveira selvagem, para enfrentar o leão. Lembramos aqui que a oliveira é a árvore símbolo de Atena, deusa designada por Zeus para proteger o herói. Juntamente com a capa e o crânio do leão, a clava é um dos seus atributos mais característicos. Afere-se também a simbologia quanto ao uso da pele e crânio do leão como armamento por Hércules, que se utiliza dos despojos do inimigo vencido, neste caso, o próprio corpo do leão.

Pode-se aferir que tendo como representação secundária o embate com o leão na peça, que o artista, e também talvez o comitente, tinha como preferência outro episódio mitológico, disposto na face A do vaso. Há outra hidria nesta mesma situação, peça pertencente ao Museu de Villa Giulia, que na face A é mostrado o episódio do cegamento de Polifemo, da saga de Ulisses, e na face B aparece o embate de Hércules e o centauro Nessos, que será tratado no item abaixo. Thomas Carpenter aponta que tema de luta entre um homem (rei) e um leão foi muito recorrente desde meados do século VIII a. C., nos mais diferentes suportes artísticos. Um dos primeiros vasos com a cena é um alabastro coríntio de final do século VII a. C. Mas, são nos vasos áticos de figuras negras que o tema mais aparece- são mais de setecentos vasos com a cena. Hércules lutando em pé com o leão é o modelo primevo de configuração da cena. Já durante o século VI, outro modelo aparece com o herói atracado com o leão sobre o chão. Eventualmente, o tema possa ser confundido com a aventura de caça do leão de Cítera. Mas, pelo fato da composição da cena mostrar Hércules derrotando sem armas a fera, o arranjo é atribuído ao feito de Neméa, uma vez que não há referência na literatura de que armas o herói usou para derrotar o leão em Cítera (CARPENTER, 1997).

O embate de Hércules e o leão de Neméa não se encerra no contexto funerário diretamente de forma a relacionar-se com a travessia ao Hades e com a proteção que o herói pudesse oferecer para tal. De fato, faz parte do ciclo em que o herói é apresentado como modelo de virtude e conduta. Hércules se põe disposto a livrar a terra de monstros que a assolavam. E tem a força e habilidade para tanto. Utiliza da astúcia para vencer nas lutas, recorrendo à estratégias precisas já que nem sempre a força bruta sozinha o faria vitorioso. Na luta, fecha uma das entradas da caverna para limitar a ação do leão e se vê frente a frente para enfrentá-lo, como disposto no vaso. Seu heroísmo reside na resignação de aceitar o conselho do Oráculo de Delfos que, para se redimir da culpa sobre a morte dos filhos, deve servir a Euristeu travando combate contra seres selvagens e, assim, civilizando a terra. Coragem e

astúcia são empregadas para o desempenho das tarefas, do mesmo modo que a diligência em cumpri-las.

O caráter iniciático da figura do herói nos Doze Trabalhos é apontado por Jean Bayet, e também Pierre Grimal, que veem o expurgo dos monstros da terra como sua redenção de culpa. Limpar a terra de monstros é limpar a si mesmo de seus males.

#### **4.2.2. Hércules e a Hidra de Lerna**

A hidria que pertence ao Museu Paul Getty, Malibu (83. AF. 346) é uma das peças mais conhecidas do corpus ceretano. Já foi objeto de estudo da parte de vários autores, talvez, pelo excelente estado de conservação da peça ou mesmo pela peculiar composição figurada.

No mito nos é contado que a hidra, monstro serpentino, filha de Tífon e da mulher-serpente Equidna, habitava o pântano de Lerna. Foi criada por Hera debaixo de uma árvore, para castigar Hércules. Tinha o hálito tão mortal que mesmo dormindo podia matar quem dela se aproximasse. Possuía muitas cabeças. Foi Pisandro (século VII a. C.) que apresentou a Hidra com múltiplas cabeças pela primeira vez, para torná-la mais terrível, como nos é apontado por Nicolas Plautine (PLAUTINE, 1948). O monstro devastava as florestas e matava os rebanhos da localidade e Hércules foi enviado para destruí-lo. Para tanto, o herói recorreu à flechas inflamadas, mas foi em vão. A Hidra não era fácil de se abater, pois cada vez que uma de suas cabeças era cortada, uma nova cabeça surgia da ferida. Então, o herói se fez auxiliar por seu sobrinho Iolau, que utilizando o carvão de árvores em chamas da floresta próxima, cauterizava a ferida provocada pelo corte que Hércules produzia ao ceifar as cabeças da Hidra, impedindo que uma nova nascesse. Hera, percebendo a astúcia do semideus enviou um caranguejo gigante para atacá-lo enquanto abatia as cabeças da hidra, mas este também foi aniquilado.

Depois de matar o monstro, Hércules molhou as flechas de sua aljava no sangue da hidra, sendo este um poderoso veneno. O uso deste veneno trará grandes infortúnios ao herói, como será descrito mais à frente. A cabeça principal do monstro era imortal, mas foi cortada e enterrada e um rochedo foi fincado por cima.

Na hidria de Malibu, na composição da face A aparece o monstro Hidra no centro da cena retratada, com o corpo contorcido de onde saem nove cabeças, com forma de serpente, e a

cauda bifurcada. As cabeças têm cores alternadas de preto e vermelho. À direita, Hércules segura uma das cabeças com uma das mãos e com a outra, sua clava. Está vestindo armadura e proteção nas pernas. Os detalhes da armadura são destacados pelas incisões no verniz. Sete das cabeças da Hidra se voltam para o semideus, e apenas duas em direção à Iolau, que está à direita na cena do vaso segurando uma pequena foice com uma mão e uma das cabeças do monstro na outra. O sobrinho de Hércules tem as feições joviais, com os longos cabelos amarrados atrás da cabeça. Veste também uma armadura, que é bastante elaborada. Os desenhos na armadura são feitos por incisões no verniz. Sob seus pés há uma pequena chama, aquela usada pelo jovem para cauterizar as cabeças. Aos pés de Hércules se encontra o caranguejo gigante preto que está posicionado quase fora da cena central, abaixo da alça lateral do vaso. O animal mandado por Hera morde seu calcanhar.

Thomas Carpenter aponta que na arte coríntia era comum na composição da aventura com a Hidra ser figurada também Atena, deusa que favorecia o herói, numa carruagem. Seguindo os escritos de Plautine, o artista das hidrias conhecia muitas das tradições literárias sobre Hércules que circulavam e se inspirava nelas para criação de suas imagens, como no caso do número de cabeças do monstro, que são contadas nove, assim como nos escritos de Pisandro e Apolodoro. Um número maior de cabeças na composição aumenta a dramaticidade da cena, onde se dá a perceber a destreza do herói e de seu ajudante que trabalham em conjunto para aniquilar o monstro. A composição ganha leveza e um toque cômico com a presença do caranguejo gigante, que mordendo o calcanhar do herói, o faz lembrar que Hera não se esquecerá da traição de seu esposo da qual ele é fruto. O caranguejo substitui a figura da deusa Hera, para fazer lembrar ao herói que esta sempre estará por perto para atormentá-lo.

Mais um elemento da composição da cena pelo criador das hidrias que nos leva a concordar com Nicolas Plautine quanto à ciência deste sobre as versões dos mitos difundidas no período, é a respeito de elaboração das armaduras. Na obra de Homero, Hércules é retratado como hoplita. Hesíodo arma igualmente o herói quando este chama seu sobrinho para acompanhá-lo nos feitos, descrevendo Hércules vestindo sua armadura forjada por Hefesto e portando a aljava cheia de flechas:

*So he said, and put upon his legs greaves of shining bronze, the splendid gift of Hephaestus. Next he fastened about his breast a fine golden breast-plate, curiously wrought, which Pallas Athens the daughter of Zeus had given him when first he was about to set out upon his grievous labors. Over his shoulders the fierce warrior put the steel that saves men from doom, and across his breast he slung behind him a hollow quiver. (HESÍODO, Shield of Heracles, 122)*

Segundo Plautine, foi Pisandro o primeiro a classificar os trabalhos de Hércules em doze. Os seis primeiros remetem ao caráter civilizatório dos feitos. Na composição da hidria, que foge ao modelo coríntio como visto acima, o artista apresenta Hércules como guerreiro armado. Não aparece sua aljava, pois sabe-se que as flechas foram inúteis para matar o monstro. Ele é retratado como o guerreiro perfeito, como o ideal de conduta. Novamente, exerce o papel daquele que expurga da Terra os monstros e as feras. A atenção no feito de combate à Hidra de Lerna é sobre o caráter civilizador do herói. A incumbência dos seis primeiros trabalhos realizados no Peloponeso legada por Euristeu evocam a condição patente de Hércules em afirmar o poder da cultura sobre o primitivo, da civilização sobre a barbárie. Os monstros da linhagem de Equidna- esta é um dos seres das primeiras gerações, oriundos de Gaia- que foram mortos pelo herói reforçam a ideia de que a Terra agora deve ser habitada e comandada pelos homens, e Hércules é seu modelo ideal. Os tempos agora não são mais de um mundo bárbaro onde seres selvagens resistem.

Duas esfinges contrapostas preenchem a face B do vaso, separadas pela palmeta que adorna a parte inferior da alça de trás da hidria. Mauro Cristofani aponta o caráter apotropaico das figuras de esfinge na arte funerária etrusca, estas fazendo o papel de guardiãs do ambiente tumular. As esfinges compõe o conjunto imagético que remete ao Além, de origem oriental, sempre presente na arte etrusca, devido à sua forte religiosidade e convicção numa perspectiva mágica da existência (CRISTOFANI, 1978).

#### **4.2.3. Hércules mata o Faraó Busíris**

A cena figurada na hidria do Museu de História da Arte de Viena (3576) está compreendida nos feitos secundários empreendidos por Hércules e esta aventura se deu durante a viagem do herói para buscar as maçãs de ouro do Jardim das Hespérides. Este jardim se encontrava próximo ao Monte Atlas, onde o gigante homônimo sustentava o céu nos ombros. A localização do monte era tida usualmente no oeste da Líbia, região ocidental.

Hércules encontra o faraó Busíris, a quem virá matar, ao longo da busca pelo jardim das maçãs, quando passou pelo Egito. Havia anos que neste país, de acordo com o conselho de seu arúspice, que o rei mandava sacrificar um estrangeiro com a intenção de afastar a miséria promovida por uma seca persistente e que impedia a prosperidade. Ao passar pelo

país, Hércules foi tomado preso para o sacrifício e atado com faixas sobre um altar para a cerimônia. Mas, o semideus não se deixou matar tão fácil e, lutando com todos os presentes, massacra a todos, incluindo o faraó Busíris e seu filho Ifidamante.

Na hidria, figura a cena de luta entre o herói e os egípcios em frente ao altar. Infelizmente, o estado de conservação da imagem no vaso não é o melhor, impedindo a visualização nítida do combate. Abaixo incluímos uma reprodução em desenho da faixa central para melhor visualização:

Figura 5: Hércules mata o faraó Busíris. Reprodução em desenho da hidria de Viena, Museu de História da Arte, 3576.



Hércules é representado nu, já desembaraçado das faixas que o atavam. Está em pé voltado para a esquerda da imagem onde tem o altar feito de pedras, no qual seria morto. Outras onze figuras masculinas aparecem na cena. O herói está pisando em dois dos homens que se encontram estendidos no chão e estrangula outros dois com os cotovelos. Segura mais um pelo pé com sua mão esquerda enquanto estrangula outro com a mão direita. Sobre o altar, há dois egípcios com feições de desespero. Um estende o braço em súplica em direção ao herói, já antevendo seu destino e o outro se volta para o lado oposto. Na base do altar, o corpo já sem vida do faraó tem as mãos amarradas, indicando submissão ao seu destino que já estava por certo. Duas figuras adicionais demonstram, através de seu gestual, desespero com a situação. Os egípcios todos são retratados vestidos de túnica à sua moda. Uma barba serve como distintivo ao faraó assim com um adorno em forma de serpente sobre a cabeça. O corpo de Hércules tem proporção muito maior que os demais personagens, o que assinala sua

superioridade física para o combate. Michael Siebler, que tem um pequeno texto sobre a hidria de Viena, aponta a diferença de pintura da cor da pele entre Hércules e os egípcios, estes com a cor amarela e negra, denotando uma marca de diferenciação nas culturas egípcia e grega (SIEBLER, 2009). Carpenter aponta as diferenças de composição entre as peças produzidas em ambiente grego e as produzidas em Caeres (CARPENTER, 1999). Em peças áticas de figuras vermelhas era comum a representação do altar de sacrifício em meio a serventes de Busíris com instrumentos para a imolação. Raffaella Bonaudo menciona no seu texto de análise iconográfica das hidrias ceretanas que para manter em harmonia a normatização da cidade, na educação dos jovens- *paideia*- deveria ser reforçado o conceito de proibição ao sacrifício humano. Este conceito educativo sendo era representado imagicamente tal qual a hidria da morte do faraó, figura que corporifica o rei ímpio que comete sacrifícios e, portanto, recebe punição. (BONAUDO, 2008).

Vale lembrar que no período, egípcios, gregos, fenícios e etruscos concorriam pela navegação pelo Mediterrâneo. A representação do herói máximo aniquilando inimigos reforça a ideia de supremacia cultural a que Siebler menciona. Valer-se de uma hidria com representação de Hércules combatendo o faraó Busíris em sua tumba, é possível que o comitente tivesse em mente a aspiração de superação cultural de seu povo frente aos egípcios, ainda tendo como emissário de justiça o próprio Hércules.

A face B mostra continuidade com a cena que ocorre na face A. Dois grupos de escravos egípcios vêm socorrer ao faraó e aos sacerdotes que perecem nas mãos de Hércules. Os grupos são compostos de dois e três membros respectivamente, vindos da direita para a esquerda, e separados pela palmeta central. Suas feições são típicas do norte da África, com a cor da pele escura e os cabelos encaracolados. Vestem apenas tangas de linho e trazem nas mãos pequenos bastões para combate.

Na parte inferior da faixa central, há uma composição independente com cena de caça. Ao centro, um javali de grande porte tenta se desvencilhar de dois cães que lhe mordem os flancos enquanto caçadores e cães o cercam pela frente e por trás. A cena percorre toda a extensão do vaso, igualmente como a da faixa central. Outros quatro caçadores, vestidos de túnicas e portando lanças, participam da caçada, seguidos por cães. Todo o grupo aparenta grande ferocidade na atividade. Bayet atribui origem asiática destes elementos na cena de caça, mesclados ao gosto etrusco (BAYET, 1926). A cena da faixa inferior está em harmonia com a da faixa central. Em ambas a violência do ataque tanto de Hércules quanto dos

caçadores é explícita e dramática. As cenas foram compostas de forma a não deixar dúvidas de quem triunfou nos embates.

#### 4.2.4. Hércules contra Ketos

A hidria ceretana pertencente ao Museu de Atenas (Coleção Niarchos, A061) não é menor às outras hidrias, porém a imagem figurada é uma aventura pouco difundida do herói, que se estabelece como uma aventura prévia do grupo dos feitos independentes, onde se vinculou à guerra de Tróia. Devido à semelhança com a aventura de Perseu que também derrota o monstro marinho Ketos, para alguns autores a hidria de Atenas não pertence ao corpus dos vasos com figuração de Hércules<sup>6</sup>.

Após deixar o país das Amazonas, onde foi tomar o cinto de sua rainha, Hipólita, o herói passou por Tróia durante sua viagem de retorno para casa. Sobre a cidade pairava o desalento e o medo, devido à punição de Apolo e Posídon, depois de ambos os deuses terem sido enganados por seu rei, Laomedonte. Os deuses, por terem tramado contra Zeus, sofreram uma punição perdendo sua forma divina e poder temporariamente e ainda tiveram que trabalhar construindo fortificações para proteção troiana. Mas, o rei troiano, ao final da empresa, não os remunerou e ainda os ameaçou de cortar as orelhas. Apolo, depois de recobrar sua forma e poder, voltou à cidade para vingança, invocando uma peste para abater os habitantes, assim como Posídon, que mandou o monstro Ketos para devorá-los. Para aplacar a fúria dos deuses, Hesíone, filha de Laomedonte, deveria ser sacrificada ao monstro marinho. Hércules chegou à cidade no momento em que Hesíone se encontrava acorrentada a um rochedo, esperando ser devorada. O rei pediu ao semideus ajuda para salvar a filha e, em troca, daria as éguas presenteadas por Zeus. Hércules prontamente atendeu, salvando Hesíone do monstro marinho, mas não obteve a paga por seu feito. Diante da recusa do rei de fazer o pagamento, o herói prometeu retornar à Tróia um dia e arrasar a cidade. Evento que aconteceu alguns anos mais tarde. Na conquista de cidade, um único filho de Laomedonte foi poupado, Podarces, que viria, posteriormente, reinar sobre Tróia com o nome de Príamo.

Na hidria vê-se disposto na face A um monstro marinho com forma de serpente de grande proporção. A sua frente, à direita da cena, Hércules nu, portando uma faca curva na

---

<sup>6</sup> . Vide apresentação do *corpus*.

mão esquerda e uma pedra na direita, vem em combate. A postura do herói é de um caminhante, demonstrando desembaraço com o ambiente. O traço que atesta a identificação do herói é sua barba e cabelo fartos e o corpo musculoso. Ketos tem aberta a bocarra aparentando grande ferocidade. Ao redor de seu corpo serpentino, o artista dispôs animais marinhos diversos: dois cetáceos próximos à cabeça, um polvo e, junto à calda do monstro, uma foca. Camporeale atribui a presença da foca como sendo indicativa da origem do artista encarregado da produção das hidrias, a cidade de Focea, região jônica da Ásia Menor. A raiz jônica é devido ao traço característico na composição dos desenhos, já largamente estudado desde o final do século XIX, quando das primeiras descobertas das hidrias, e, sendo atestado por diversos autores<sup>7</sup>.

Héracles demonstra aqui seu caráter de justiça: protegendo os bons e punindo os maus. Não se retém de ir a combate contra um monstro que foi enviado pelos deuses, num desejo voluntarioso de vingança divina. Põe-se à frente e salva Hesíone, mas promete justiça também contra a cidade, quando seu rei, capcioso, se nega a pagar a dívida prometida. A natureza do herói mais estimado dos antigos se apresenta incorruptível, segura, como o caminhar entre as águas do mar em que foi combater o monstro.

Figura 6: Héracles caminha em combate à Ketos. Detalhe. Imagem: Catálogo: Hemelrijk, 1984.



Na face B, é figurada uma cena de caça. À esquerda, um rapaz barbado armado com lança e com um cão persegue um caprino e um cervo, que correm voltados à direita. Entre os dois grupos- do rapaz e o cão e dos animais perseguidos- está disposta uma folha de palmetas que

<sup>7</sup>. Vide Introdução.

adorna a base da alça posterior do vaso. Cenas de caça são comuns na arte asiática e aparecem frequentemente também na Etrúria, como aponta Bayet (BAYET, 1926). O autor aponta algumas diferenças quanto à composição das cenas e confere influência helênica quando há presença de hoplitas. A presença destas cenas na arte funerária, mesmo que afirmada a origem, não é clara no seu propósito. George Dumézil, não consegue estabelecer os princípios das decorações com tema de caça ou simpósio que preenchiam de forma decorativa as tumbas. Se estes se relacionavam com o mundo dos vivos- como uma celebração da vida em memória do falecido- ou, com o mundo dos mortos, onde as representações fariam parte da construção imagética do Além (DUMÉZIL, 1966). Mauro Cristofani acredita que ambas as proposições estão certas. Os etruscos, como um povo profundamente supersticioso, valiam-se de todas as frentes para assegurar as bem-aventuranças no Além (CRISTOFANI, 1978).

#### **4.2.5. Hércules e o Gigante Alcioneu**

O embate entre Hércules e o gigante Alcioneu, cuja representação está na hidria ceretana pertencente ao Museu Vaticano (inv.: 16521), situa-se no ciclo das aventuras secundárias, assim como nos embates contra os centauros e no episódio que conflagra sua luta contra o faraó egípcio Busíris. Sua classificação como secundárias não se deve por inferior importância quanto aos feitos, mas sim por estarem fora do ciclo principal dos Doze Trabalhos e não obedecerem a uma ordem cronológica definida e, muitas vezes, aparecem entremeados por estes. Segundo Grimal são episódios independentes, introduzidos pelos aedos, muitas das vezes, no meio da narrativa dos feitos principais. (GRIMAL, 2005). Devido sua grande popularidade, ao herói são atribuídas inúmeras aventuras que circulavam em diferentes versões, de acordo com a região em que eram contadas e o vínculo da aventura com a localidade. O embate contra Alcioneu era incorporado ao episódio dos bois de Gérion, no qual Hércules deve trazer para Euristeu o gado que era guardado pelo monstruoso cão Orto, este também filho de Equidna e Tífon. A busca dos bois de Gérion é um dos episódios em que demandam do herói uma longa viagem e a vinculação deste às localidades por onde passou ou se fixou por um breve período. Há versões em que Hércules viaja pelo norte da África – Líbia e Egito, até chegar à ilha de Eríteia, no extremo Ocidente, território ainda selvagem para a cultura grega. No seu retorno conduzindo os bois, era contado que viajou pela costa espanhola, dirigindo-se a leste, passando pela costa sul francesa. Neste percurso, faz um desvio na sua rota de retorno à Grécia,

adentrando a península italiana, onde se vincula fortemente à região, tornando-se fundador de várias cidades. Combateu diversos monstros que habitavam a região. Estas lutas obrigaram o herói a diversas paradas, unindo-o à gênese e história locais. Estes episódios explicam a grande difusão de altares e cultos dedicados ao herói em regiões extremas do mundo mediterrâneo. Também existem versões em que Hércules se dirige ainda mais setentrionalmente, chegando até à Grã-Bretanha, remetendo a circulação cultural promovida pelas rotas comerciais entre estes povos, em especial, etruscos que comercializavam minérios com os bretões (CAMPOREALE, 2011).

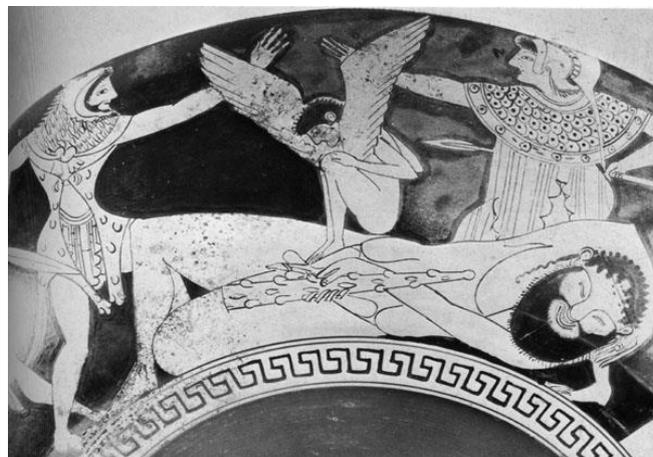
Segundo o mito, Alcioneu é filho de Gaia e do sangue de Urano quando da mutilação por Crono. Habitava o Istmo de Corinto e não permitiu a passagem de Hércules quando este retornava a Micenas com os bois de Gérion. O gigante usou pedras para atacar o herói que o abateu com um golpe da sua clava. Numa outra versão, o embate é situado durante a Gigantomaquia, a guerra entre os deuses olímpicos e os gigantes, e sua derrota. A guerra foi ocasionada pelos gigantes que, instigados por Gaia, arremessavam rochas e árvores em chamas aos céus. Diante da ameaça, os deuses, liderados por Zeus, se uniram para o combate. Hércules é chamado e une-se aos deuses como principal aliado, pois, só se poderia derrotar os gigantes quando atacados por um deus e um homem lutando juntos. Seguindo conselho de Atena, Hércules deveria atrair Alcioneu para longe de Palene, região da Trácia de origem dos gigantes, uma vez que recuperava suas forças depois de golpeado ao cair na terra em que nasceram. Fazendo assim, o herói abateu o gigante com um golpe de flecha. (GRIMAL, 2005).

Na hidria do Museu Vaticano, temos na faixa principal uma composição que contempla os dois episódios mitológicos. Hércules aparece de perfil, voltado para a direita, no centro do lado A do vaso, nu, empunhando sua clava na mão direita e um arco na esquerda. Tem cabelo e barba fartos. Aparece levantando sua perna esquerda, em posição de avanço em direção ao gigante, que se encontra sentado, tendo as costas arqueadas. A cena simula um momento em que o herói parece ter chutado o gigante, e, este, desequilibrado, caiu, para ser abatido logo em seguida. O gigante leva sua mão direita às costelas, indicando que foi golpeado ali. Alcioneu não foi representado no modo tradicional que são descritos os gigantes- seres monstruosos, de grandes proporções, com as pernas formadas por serpentes, a exemplo do Altar de Pérgamo. Na hidria, ele é apresentado como um homem, de longa barba e cabeleira ruivas, apenas seu tamanho é maior, distinguindo-se de Hércules e de Hermes, também presente, que se posiciona atrás do herói.

O deus veste uma túnica. Na cabeça, o pétaso- seu chapéu de abas largas. Traz em sua mão direita o caduceu, seus atributos usuais, mas não veste as sandálias aladas. Carrega uma bolsa de alça longa pendurada nos ombros. A presença de Hermes confirma a simpatia que os deuses, em geral, nutriam pelo herói- com exceção óbvia de Hera. Hermes o havia presenteado com sua espada de combate e seu filho, Abdero, ajudou Hércules na captura das éguas de Diomedes.

O recurso que o artista usou para figurar a superioridade de Hércules perante o gigante, apesar do seu tamanho colossal, foi seu posicionamento no centro da imagem e do movimento das pernas em chute. A superioridade do herói não se apresenta pelo tamanho, mas na astúcia e no estratagema para ganhar a luta, que derrubou o adversário com as pernas, agora caído no chão, atordoado. Mas, acima de tudo, seu poder é moral. É aquele que remove da terra os monstros que atormentam tanto os homens como os deuses. A luta contra os gigantes se encerra no caráter civilizador do herói. Outros momentos esta característica foi requerida, como quando do combate com Caco, episódio que vincula o herói à fundação de Roma, durante a aventura de retorno com os bois de Géron. Segundo Beazley, na arte ática, o embate era frequentemente representado com Hércules apresentado como um pastor e, o gigante se encontrava dormindo, efeito este causado por Atena, que aparece nas representações, favorecendo o herói, exemplificada na figura abaixo:

Figura 7: Melbourne, Galeria Nacional de Vitória. 1730-D3. Taça de figuras vermelhas. Ática. Atribuída ao pintor Nicostenes. Século VI a. C.



A partir dos séculos posteriores de produção das hidrias (século V a. C. em diante) estoicos e cínicos, que buscavam a purificação da alma pela conduta, adotaram à Hércules como modelo de retidão por causa do seu caráter civilizatório na terra e o reverenciavam com oblações. Como Bayet (1974) enfatiza, a atuação filosoficamente perfeita causava forte impressão e influenciava fortemente os itálicos, pois o herói era tido como detentor da justiça e protetor dos bons contra os maus. Ao mesmo tempo, Hércules é o mais querido, pois demonstra- juntamente com sua conduta de perfeição- seu aspecto (mais) humano (ele não é um deus), como nos eventos em que tem acessos de fúria ou quando mostra comportamento espirituoso para resolver as façanhas, como para a limpeza dos estábulos de Augias. Hércules é o homem que merece seu lugar no Olimpo por sua conduta perfeita nos seus feitos. Ter ao seu lado, na câmara funerária, a imagem do herói capaz de derrotar gigantes, evoca sua proteção para uma viagem segura ao Além. Bayet aponta também o aspecto apotropaico que o herói adquiriu na Etrúria. Os comitentes etruscos lançavam mão de imagens do herói em suas câmaras mortuárias para evocar sua proteção e condução pelo trajeto do Hades. Não são incomuns representações parietais do herói conduzindo uma carruagem, símbolo este da travessia pós-morte. (BAYET, 1974).

No outra face da hidria, dois pares de lutadores são representados em cada lado da alça central da cerâmica. Distinguem-se pelo momento da luta em que travam: o par da esquerda se prepara para a luta e o par da direita, a luta já está em curso. Representações de jovens atletas em treinamento são referência à *agogê*, o período de educação dos jovens, em que são ensinados os valores de conduta civil e moralidade.

#### **4.2.6. Hércules e o cão Cérbero**

O confronto entre Hércules e o cão Cérbero pertence ao ciclo dos doze trabalhos. É a décima primeira façanha a ser cumprida pelo herói a mando de Euristeu, o rei de Micenas, seu primo, ao qual teve que se submeter por doze anos. Após um acesso de loucura temporário provocado pela deusa Hera, Hércules matou seus filhos com Megara. Depois de recobrar a sanidade, arrependido, vai ao oráculo de Delfos perguntar à Pítia o que fazer para sua remissão. Esta o aconselha a servir o rei de Micenas, desta forma alcançaria o perdão divino. Assim, se inicia o ciclo dos doze trabalhos impostos ao herói. Euristeu nos é apresentado como um poço de

desvirtudes, entre elas a covardia, que o levou a mandar fundir um *pithos* de bronze de enorme proporção para se refugiar dentro caso fosse atacado por Hércules.

Neste trabalho, Hércules foi ordenado seguir ao reino de Hades para buscar o cão de três cabeças que guardava os portões. Este impede que os vivos entrem e a saída dos que lá já se encontram. O cão, filho de Equidna e Tífon, além de tricéfalo, tem o corpo coberto por serpentes. Para cumprir tal façanha, o herói recebe ajuda de Hermes e Atena, enviados por seu pai, Zeus. Já adentrando o reino de Hades, no seu percurso para capturar o cão, Hércules encontra personagens ligados à sua narrativa, mas que não tem ligação direta com a façanha a ser cumprida. Estes personagens solicitam a intervenção do herói em suas gestas, fazendo assim completar o curso simbólico de descida aos infernos. A condição que Hades impôs ao herói para levar seu cão ao reino dos vivos era que a captura fosse feita sem o uso de qualquer arma. Hércules usou somente de sua força descomunal para submeter o monstro, levando-o à presença de Euristeu. O rei de Micenas recorreu ao seu *pithos* gigante para se proteger, tanto do cão como de Hércules. Este, sem saber o que fazer com o animal, devolveu-o ao senhor do submundo.

A narrativa mitológica de Hércules é apresentada em onze hidrias ceretanas. O embate com o cão Cérbero é mostrado em duas delas. Esta representação tem um paralelo com a aventura do javali de Eurimanto, que, da mesma forma, o herói deveria levar o animal capturado vivo para Euristeu, e, este, por sua vez, esconde-se dentro do *pithos*. Não temos registro de nenhuma hidria com a representação da façanha com o javali.

Quanto à simbologia desta narrativa de Hércules na descida ao submundo podemos levantar alguns aspectos. Hércules é o herói por excelência e alcançou a imortalidade como recompensa de sua trajetória inspiradora como defensor da virtude. Na cultura etrusca, o herói está intimamente ligado ao contexto funerário, devendo-se lembrar de todo o acervo artístico encontrado nas tumbas etruscas com representação do herói. Os etruscos faziam de suas necrópoles e tumbas ambientes semelhantes às suas casas, onde recebiam decoração parietal e a disposição de objetos de uso cotidiano e pessoal, para marcar as preferências e status dos falecidos. A escolha por determinados mitos e símbolos para adornar os túmulos demonstram não apenas o gosto pessoal do comitente, mas também seu valor simbólico na sociedade. A preferência por um herói que cumpre seu destino, triunfando sobre a morte, como na descida ao Hades para buscar o cão, reflete a vontade de se triunfar sobre a morte, ganhar a imortalidade no além.

Jean Bayet discorreu sobre a simbologia do mito de Hércules em contexto funerário tratando dos diversos temas em que o herói é apresentado e sua significância dentro da cultura etrusca. Quanto à façanha de descida aos infernos para capturar o cão Cérbero, reforça o sentido simbólico do caminho iniciático daquele que vence a morte, retornando do submundo, triunfante. Para Bayet, ao escolher a representação de um herói que percorre o caminho inverso da morte, sobrepujando-a, o comitente etrusco buscava para si a força de triunfar no Além. (BAYET, 1974). Giovannangelo Camporeale aponta ainda o aspecto de protetor dos comerciantes e das propriedades que Hércules recebeu em terras latinas, tornando-se a divindade tutelar preferida dos etruscos, levando em conta que a origem da riqueza e do crescimento social e econômico desta sociedade se baseava principalmente no comércio. (CAMPOREALE, 2011). Já Bonaudo desenvolve seu estudo esclarecendo as relações sociais vigentes nas sociedades do mundo mediterrâneo, dando ênfase no aspecto de Hércules como guardião dos costumes sociais e do comportamento virtuoso, sendo tomado como exemplo para a formação dos jovens.

Algumas pequenas diferenças na composição do desenho no friso principal marcam as duas hidrias que recebem a narrativa do embate entre Hércules e o cão que guarda o submundo, Cérbero.

Na composição da hidria pertencente ao acervo do Museu do Louvre (E 701), o herói apresenta-se de pé, levando o cão por uma espécie de coleira que segura com sua mão esquerda, indicando que o traz sob seu comando. Na direita, porta sua arma mais característica, a clava. O herói vem vestido de uma túnica encimada pela capa feita da pele do Leão de Neméia, que derrotou quando do seu primeiro feito. O cão guardião dos Infernos exibe ferocidade pelas bocarras escancaradas, mostrando os dentes. O cão de três cabeças, que foram pintadas com cores diversas, filho de Equidna e Tífon, possui o corpo recoberto por serpentes, que são mostradas ao seu redor. Euristeu, por sua vez, é apresentado dentro de seu píthos de bronze, que mandou construir para se proteger do herói. Apresenta-se de pé com expressão assustada e os braços levantados em posição de súplica, e podemos ver quase todo seu tronco. Para compor seus longos cabelos e barbas foram feitas incisões no verniz preto. O uso de cores é abundante assim como os elementos decorativos que compõe a peça, como é usual nos vasos etruscos, indicando o gosto particular dos comitentes da península.

Já na hidria que pertence à Coleção do museu de Villa Giulia (50649), em Roma, a cena é composta com Hércules apresentando o cão para Euristeu apoiado no seu joelho esquerdo. Traz a clava em sua mão direita e a capa de leão sobre a cabeça. Um número menor de serpentes é

mostrado em volta das cabeças do cão. O pithos onde o rei de Micenas se esconde tem a forma mais atarracada que o exemplar do Museu do Louvre, e, Euristeu é retratado apenas com os ombros, peito e os braços para fora. O semblante é menos assustado e os braços acompanham a expressão. Os cabelos são longos e na barba não há incisões no verniz. O recurso de mostrar o herói de joelhos e o rei mais escondido dentro da jarra figura como solução para o espaço menor do friso- 13,2 cm- comparado com o vaso do museu francês, 16 cm, apesar da hidria de Villa Giulia ter uma altura maior (44 cm) que o do Louvre (42 cm).

Em ambos os vasos, a imagem que compõe o lado oposto do friso principal possui seres alados. No vaso do Louvre, duas águias em voo caçando uma lebre e no vaso de Roma, dois cavalos alados contrapostos. Vale lembrar aqui a marca simbólica da morte e do além para os etruscos é apresentada como um demônio alado.

No vaso romano, o friso inferior ocupa uma área maior, denotando a importância que a decoração floral tinha para o gosto etrusco. A ornamentação secundária das hidrias produzidas em Caeres é ricamente composta, apresentando diversos elementos diferentes numa mesma peça, como palmetas (estas sempre presentes sob as alças e por vezes também compondo a decoração dos frisos de alguns vasos), flores de lótus, meandros, guirlandas de flores e folhas, estrelas, linguetas. O uso variado de cores é também característico. Estas características particulares de gosto na ornamentação da arte etrusca podem ser tomadas como um aspecto decorrente da formação desta cultura, que absorveu elementos de outros povos advindos principalmente do oriente próximo, e que influenciaram seus modos de fazer a arte, porém sem corromper sua essência e raiz genuinamente etruscas.

#### **4.2.7. Centauromaquia- Hércules em combate com os Centauros**

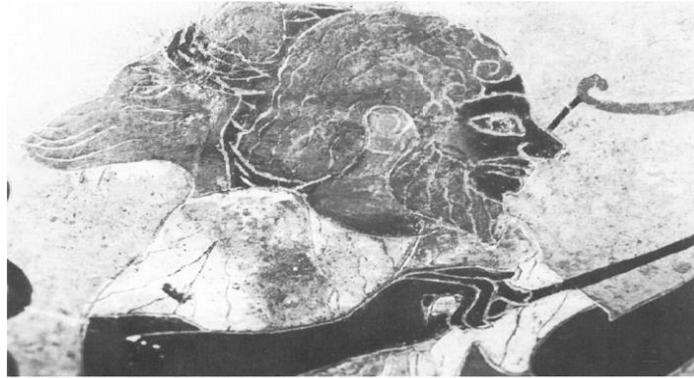
São quatro as hidrias que se encaixam no grupo dos embates empreendidos por Hércules contra os centauros, três delas em luta com Nessos (Paris, Museu do Louvre, Coleção Campana, inv. 10228; Roma, Museu de Villa Giulia, sem inventário; Roma, Museu de Villa Giulia, sem inventário) e outra no encontro com o centauro Folo (Zurique, Coleção Hirshmann- coleção particular).

Héracles combateu os centauros uma primeira vez quando se dirigia à caça do javali que habitava o Monte Eurimanto, terceira tarefa ordenada por Euristeu. Durante a caçada passou por Foloe, morada do centauro Folo, este que não tem a genealogia do sacrílego Ixíon. Folo, simpático à Héracles, era filho de Sileno- o sábio sátiro e de uma ninfa. O centauro foi hospitaleiro com o semideus, oferecendo carne cozida, enquanto ele mesmo a comeu crua. Na ocasião, Héracles teve sede e pediu vinho ao centauro, mas este recusou dizendo que o único jarro que possuía pertencia a todos os centauros. Há uma versão do mito que menciona que o jarro de vinho teria sido entregue ao centauro pelo próprio Dionísio com a recomendação que só fosse aberto na presença de Héracles. Insistindo no pedido, Folo assentiu e ambos beberam do vinho. Mas, o odor da bebida se espalhou atraindo outros centauros que dispararam armados de rochedos e árvores em chamas para combater o herói. A batalha se instaurou, mas Héracles, armado de suas flechas embebidas pelo veneno da Hidra, foi superior, matando muitos deles. Esta batalha levou a morte também o próprio Folo, que acidentalmente se feriu com uma das flechas que tirava dos corpos dos centauros para seu sepultamento. A ferida o levou à morte, que foi profundamente lamentada pelo herói, realizando ritos funerários suntuosos para homenagear o digno centauro.

Outra morte acidental ocorreu nesta batalha. Um dos centauros em fuga, percebendo que não faria frente à Héracles, se abrigou junto ao sábio Quíron, o centauro imortal, aliado do herói. Uma das flechas embebidas no veneno acertou o centauro em fuga, e, acertou igualmente a Quíron. Este, então, refugiou-se em sua gruta, mas não havia meio da ferida cicatrizar. Perecendo em dor, porém o centauro Quíron impedido da morte por seu dom da imortalidade. Prometeu o ocorreu dando-lhe o descanso eterno.

A hidria da Coleção Hirshmann está em excelente estado de conservação. As cores são múltiplas e estão vívidas. A cena é composta por quatro figuras, três delas centauros e Héracles. O herói se apresenta vestido do peplo- dádiva de Atena, e da sua capa de leão. Curioso observar a forma de representação do crânio do leão, que normalmente é visto sobre a cabeça do herói, como um elmo. Na hidria de Zurique, encontra-se solto, suspenso nas costas. O focinho é alongado, assemelhando um caprino, como vemos no detalhe, abaixo:

Figura 8 Hidria ceretana. Héracles e o centauro Folo. Detalhe. Imagem: Catálogo: Hemelrijk, 1984.



Héracles está à esquerda da imagem, vem armado com seu arco e se posiciona para lançar a flecha. Sob a alça lateral, logo atrás do herói, está figurado um vaso, que podemos aferir que seja o vaso com vinho ofertado por Dionísio. Logo a sua frente dois centauros vem correndo com ramos nas mãos para atacar o herói. Outro centauro é visto logo atrás, à direita da cena, fugindo na outra direção, seu ramo foi deixado para trás. Toda a cena é composta com bastante movimento. Pode-se perceber todo o desenrolar da batalha: o grupo de centauros atacando com os ramos nas mãos. Suas feições são furiosas, ao contrário de Héracles, que demonstra segurança e calma para se posicionar e atirar a flecha.

Para compor o corpo dos centauros o artista se inspirou no corpo de um cavalo somado ao tronco de um homem. O tronco humano toma a posição do pescoço do cavalo. Com este recurso, a imagem do centauro é de um cavalo com tronco e cabeça humana. Possui braços, mas, quatro patas equinas. Diferentemente da solução empregada pelo artista para compor os vasos que tem a luta contra Nessos, hidrias dos museus do Louvre e de Villa Giulia, que serão abordadas mais à frente. Nestas composições o artista pintou os centauros com corpo humano, incluindo as pernas e tendo um prolongamento das costas e dos glúteos que toma a forma das ancas de um cavalo. Pode-se ver claramente as pernas humanas na frente do corpo, somente as patas de trás que são equinas. (Fig. 9 e 10). O recurso utilizado na hidria da Coleção Hirshmann é um modelo posterior ao das hidrias dos museus do Louvre e Villa Giulia. Anthony Snodgrass (2008) aponta que os artistas já no período cicládico utilizavam a forma de compor os centauros como o artista das hidrias dos museus do Louvre e de Villa Giulia, com as pernas humanas e patas de cavalo atrás. Um aríbalo coríntio do século VII a. C. mostra a configuração com as pernas humanas assim como um o fragmento ateniense de figuras negras de meados do século VI.

Figura 9: Hidria ceretana. Hércules e o centauro Folo. Imagem: Catálogo: Hemelrijk, 1984.



Figura 10: Hidria ceretana. Hércules e Nessos. Detalhe. Imagem: Catálogo: Hemelrijk, 1984.

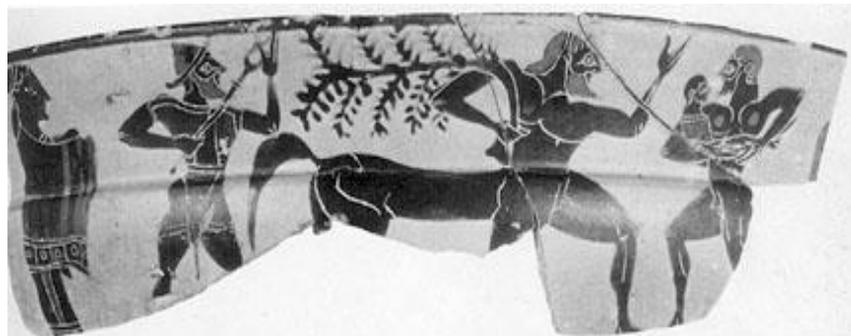


A configuração dos centauros com pernas humanas foi concomitante com a configuração com o corpo e patas de cavalo, apesar desta segunda ter surgido posteriormente, como nos situa Snodgrass, que acredita que esta configuração para centauros especificamente tenha surgido no período geométrico (SNODGRASS, 2008).

Figura 11: Aríbalo, cerâmica. Pintor de Ajax.. c. 690-675 a. C. inv. 95.12. Imagem do Museu.



Figura 12: Palermo, Museu Arqueológico Regional. Fragmento de cerâmica de figuras negras: Quíron recebe Aquiles criança. c. 575-525 a. C. inv. 1856. Imagem Arquivo Beazley.



Podemos aferir das configurações de centauros que o modelo mais recente, com ambas as patas- dianteira e traseira- de cavalo, confere um aspecto mais forte e, portanto mais monstruoso dos referidos seres. Inclui também um aspecto de maior destreza e velocidade ao centauro como vemos sobre a hidria da Coleção Hirshmann. Ao optar por este modelo, o artista conferiu à cena movimento e dramaticidade para melhor descrever a narrativa de batalha entre Hércules e os centauros.

A face B do vaso comporta a configuração de dois jovens nus, de cabelos longos contrapostos, em posição de dança. Têm nas mãos uma espada e sua bainha. Ao centro, abaixo da palmeta, um vaso. Segundo Raffaella Bonaudo, esta segunda cena no vaso se relaciona com a primeira, pois ambas tem como pano de fundo a relação com o consumo de vinho. Hércules abate os centauros como forma de regulamentar o consumo da bebida. A segunda cena mostra-se como uma atividade juvenil- a dança- atividade praticada durante a educação dos jovens. Assim como se deve ensinar aos jovens, durante a *paidéia*, sobre o correto uso da substância (BONAUDO, 2008). Sob outro ponto de vista, tendo em foco o contexto funerário sobre as representações nas hidrias, podem ser feitas referências quanto ao uso do vinho nos simpósios, tendo em mente que durante os ritos fúnebres, eram oferecidos alimentos e vinho em rememoração ao falecido e também como celebração à vida. Oferendas de comidas e bebidas aos falecidos eram de senso comum no mundo mediterrâneo e faziam parte das cerimônias de enterramento e em outras datas comemorativas aos mortos durante o ano. Giuseppe Della Fina aponta a importância do banquete no ritual funerário e da centralidade do altar de oferendas na composição das tumbas para a classe aristocrática etrusca já durante o século VII a. C. e sucessivos, devido às aculturações ocorridas no período de influência grega e oriental (DELLA FINA, 2002). Mas, o autor ressalta que as influências externas recebidas na Etrúria ganharam um aspecto único em razão da mescla com as variantes locais, não podendo ser tomadas como puramente gregas. A suntuosidade do banquete nos ritos fúnebres fazia o papel de distintivo para a aristocracia etrusca, conferindo status simbólico, como lembra Camporeale (CAMPOREALE, 2011). Bayet aponta ainda presença do vinho nos ritos funerários, ou mesmo sua representação pelas ânforas. Estes fazem referência à imortalidade bem-aventurada, promovida pelo consumo do elixir dos deuses- o vinho- que está contido nos vasos, pela libação, ato de verter vinho por um vaso (*phiale* ou pátera) furado na terra, em honra aos falecidos.

Quanto às hidrias figuradas com o combate contra Nessos, a composição do desenho é praticamente a mesma dos três vasos. O grupo central que compõe a cena é formado por Hércules, armado do arco, Dejanira e Nessos. Um personagem secundário aparece na hidria do Museu do Louvre (10.228).

No mito, o embate com Nessos está conectado com a morte e a apoteose de Hércules. O encadeamento da narrativa é dado pela insegurança de Dejanira quanto ao amor do herói, que levou à sua morte. Hércules casou-se com Dejanira como promessa ao seu irmão, Meleagro, que o herói encontrou quando da sua viagem ao Hades para buscar Cérbero, a mando de Euristeu. No encontro, Meleagro havia sensibilizado Hércules contando sua tragédia familiar que o levou à

morte e mencionando que a irmã, Dejanira, havia ficado sem amparo. Hércules prometeu que, quando voltasse à terra, desposaria a moça. E assim se deu o casamento.

Hércules e Dejanira tiveram um filho, Hilo. Por um tempo o herói morou em Cálidon, junto ao rei Eneu, pai de Dejanira. Mas, não tardou ao herói a vontade de partir e, o fez, levando a mulher e filho. No caminho, passou pelo rio Eveno, morada de Nessos, onde este ajudava os viajantes a atravessá-lo. Nessos, com malícia, transportou para a outra margem, primeiro a Hércules e depois foi buscar Dejanira. Durante a travessia que transportava a moça, o centauro tentou violá-la, que gritou pedindo auxílio ao marido. Hércules viu a cena e da outra margem atirou uma flecha que transpassou o coração do centauro. Este, antes de morrer, usando de um ardil para ainda vencer seu oponente, chamou Dejanira para contar-lhe que se um dia Hércules deixasse de amá-la, ela poderia fazer, do sangue que lhe escorria da ferida provocada pela flecha, uma poção do amor para novamente seduzir o herói. A ingênua moça assentiu, guardando o sangue de centauro contaminado com o sangue da Hidra de Lerna, no qual as flechas haviam sido embebidas por Hércules. Outra versão conta que o sangue havia se misturado também com o sêmen do centauro, derramado no momento da violação.

O elixir ficou guardado por três anos, período no qual Hércules esteve envolvido em outros feitos, inclusive servindo como escravo da rainha da Lídia, Ônfale. O envenenamento pela poção, que o leva à morte, se dá quando, por ciúme da nova concubina do herói, Íole, sua esposa Dejanira resolve usar da poção do centauro Nessos. A esposa embebeu uma túnica na poção e enviou ao herói pelo companheiro Licas, achando que quando a vestisse voltaria a amá-la. Hércules vestiu a túnica envenenada e, assim que teve contato com o calor do corpo, o veneno começou a impregnar na pele causando fortes dores. O herói tentou arrancar a túnica de seu corpo, mas à medida que puxava, pedaços da sua pele eram arrancados junto com o tecido. Vendo seu sofrimento, seus companheiros o levaram para Tráquis, cidade próxima ao Monte Eta. Neste local, Hércules montou uma grande pira e, sobre ela acesa, deitou para sua morte. Antes de morrer, entregou suas armas à Filoctetes, como recompensa por obedecer e acender a pira. O estrondo de um raio indicou que o herói foi alçado ao Olimpo, morada dos deuses. Dejanira, ao saber do ocorrido, suicidou-se.

Com a figuração da cena acima descrita há três hidrias- Paris, Museu do Louvre e duas de Roma, do Museu de Villa Giulia. Ambas hidrias de Roma estão sem registro do número de inventário, mas se diferenciam porque numa delas a cena com o centauro Nessos está na face B do vaso, tendo na face A a cena com o cegamento de Polifemo, do ciclo de Ulisses. Na outra

hidria de Roma, a face A tem a cena com Nessos e na face B dois cavalos alados, empinados e contrapostos. Este vaso se encontra incompleto, com a parte acima do ombro da peça inexistente, e também uma parte do friso principal de ambos as faces. No texto a seguir, chamaremos estes dois vasos de Roma I e Roma II, respectivamente, para facilitar o entendimento e a descrição dos mesmos. A hidria de Paris está em boas condições apesar de algumas falhas no desenho do friso principal. Na face B estão figuradas duas esfinges que serão melhor detalhadas à frente.

Algumas pequenas diferenças aparecem para a composição dos desenhos. Mas, em todas, Hércules vem pela esquerda da cena, caminhando e portando o arco. No vaso de Paris, ele também porta a clava e tem a aljava pendurada pelo ombro. No vaso Roma I, tem a aljava, mas, não a clava. Por estar quebrado, no vaso Roma II, só podemos ver o tronco, o braço que segura o arco e perna esquerdos, como na reprodução abaixo:

Figura 13: Roma, Villa Giulia. Cerâmica. Hércules e o centauro Nessos. Detalhe. Imagem: Hemelrijk, 1984.



Nos três vasos, ele veste o peplo, túnica ofertada por Atena. Nas hidrias de Paris e Roma II temos uma figura adicional à cena que vem caminhando atrás de Hércules. No vaso de Paris vemos ela inteira, que é um homem idoso, com longos cabelos e barba, vestido de túnica longa e portando uma vara longa na mão direita e um bastonete na esquerda. Callipolitis atribui a esta figura de homem velho, o pai de Dejanira, o rei de Cálidon, Eneu. No vaso Roma II, só podemos ver a parte de baixo das pernas cobertas pela túnica e os pés, pois está quebrado. Como no vaso Roma I a cena está figurada na face B, a composição recebe Hércules à esquerda e o outro grupo compositivo com Dejanira e Nessos à direita, separados pela palmeta que adorna a alça posterior das hidrias, não há mais nenhum outro personagem. Neste vaso, o herói está usando na cabeça o crânio do leão, que acompanha a capa.

Nos três vasos, Dejanira vem da direita andando em direção a Hércules. Nessos caminha na direção contrária, mas olhando para trás, voltando a cabeça para o casal. Como mencionado acima, o artista optou, para compor a figura do centauro, a configuração com as pernas dianteiras humanas. Desta forma, a importância de cena fica a cargo das relações entre os personagens e não na ação em si, como na configuração da hidria da Coleção Hirshmann, onde a atenção se cai sobre a movimentação da batalha.

Dejanira é mostrada com túnica longa e os cabelos longos, e vem com as mãos levantadas em direção ao marido e pode-se entrever um leve sorriso no seu rosto, demonstrando alívio pela sua presença e proteção.

É sempre importante, para uma análise simbólica mais abrangente, ter em mente a gênese dos centauros, que é de Ixíon e de uma nuvem. Ixíon foi um rei ímpio, que matou o sogro, pois não quis lhe pagar o dote da esposa. Causou tal horror com seus atos, considerados sacrilégio, que nenhum deus quis purificá-lo. A purificação foi feita por Zeus, que lhe tirou a loucura que o tomou depois dos crimes, dando-lhe a ambrosia, o elixir da imortalidade. Mas, o ingrato Ixíon tentou ainda violentar Hera. Zeus então moldou uma nuvem com a forma da deusa, que foi usada pelo rei para satisfazer seu desejo. Desta união nasceram os centauros. Ao final, como punição por suas profanações, Zeus o amarrou numa roda em chamas que girava sem parar. Como havia tomado o elixir da imortalidade não poderia morrer, fazendo, desta forma, prolongar seus tormentos para a eternidade.

Não obstante toda a dramaticidade que a narrativa nos apresenta, da tentativa de violação e do envenenamento, o caráter central da representação de Hércules combatendo centauros na arte funerária etrusca é seu aspecto religioso. Segundo Jean Bayet, as representações figuradas nas tumbas etruscas remetem a três ideias: a fragilidade do homem perante as catástrofes, a morte (a partida deste mundo) e a esperança de proteção divina durante o trajeto ao Além- o triunfo sobre a morte. (BAYET, 1927).

Hércules simboliza a perfeição humana, pois recai sobre si toda a sorte e, ao mesmo tempo, toda a desgraça humana. Sua perfeição se encontra na sua conduta, na escolha correta dos caminhos a trilhar. Durante o longo período em que foi tomado como exemplo, mais de seis séculos, algumas vezes foi representado diante de uma encruzilhada, devendo escolher entre um caminho cheio de prazeres e outro, cheio de provas e virtude, escolhendo sempre o da virtude. Segundo Bayet, a imagem de escolha do caminho virtuoso o faz encerrar numa tradição filosófica, como de Sêneca e Plutarco. O primeiro pensador apresenta a ideia de que “a vida é

uma dura rota que leva ao céu” e o segundo, “a vida é um longo círculo de penas”. A vida de Hércules e seus inúmeros ciclos de provas foram o caminho que o levou a ser aceito no Olimpo, o seu triunfo. Devido ao seu caráter mais supersticioso, aos etruscos, a representação de Hércules triunfando sobre a morte ganhava um acento mais pronunciado, haja vista toda a cultura material ligada aos ritos funerários, o que testemunha a grande preocupação da parte deste povo com a morte e o Além. Há igualmente a imagem de imortalidade, pois foi ao Hades em busca do cão Cérbero e retornou à superfície, consciente do caminho de ida e volta aos infernos. Torna-se, portanto, um amuleto, um símbolo que confere proteção aos viajantes que se dirigem à eternidade.

O tópico do rapto remete a ideia simbólica de sequestro dos vivos pela morte, de ser tomado pelo destino inevitável. No vaso, a ideia de proteção que Hércules possa dar é conferida por Dejanira, que corre em direção aos seus braços, buscando refúgio no herói. O centauro Nessos pretendia tomá-la e Hércules impede.

Aos centauros é conferida uma associação com o submundo. Isto é devido à sua natureza, que faz referência ao deus Dionísio. Além de ser o deus relacionado à morte, Dionísio tem uma dupla natureza, tanto aquática como ctônica. Sua natureza aquática se dá pela ocasião em que Tétis lhe dá abrigo no mar, fugindo de rei Licurgo que queria aprisioná-lo. Quanto à sua ligação com o submundo é em razão da sua viagem ao Hades em busca de sua mãe Sêmele, que morreu antes do deus nascer. Mas é na ambiguidade tão característica do deus que reside a semelhança dos centauros. Sua ambiguidade é revelada, como coloca Jean Pierre Vernant, da maneira como o deus mistura a realidade com a ilusão, se fazendo presente e ausente ao mesmo tempo, fazendo desaparecer o ordenamento das posições que regem as relações usualmente. A ambiguidade está presente em relação aos centauros na Etrúria, pois neste país eles são tanto massacradores como sequestradores de mulheres e, estas por vezes pedem por socorro e outras vezes consentem o sequestro. A contradição se torna mais evidente em representações na arte etrusca com Hércules não os combatendo, mas bebendo e descansando ao lado dos centauros pelos feitos realizados <sup>8</sup>.

De forma mais direta, os centauros têm caráter aquático graças à sua mãe Nuvem. Estão relacionados com as tempestades celestes e habitam próximos de rios. Para os itálicos, habitavam a ilha dos Sirenos, nos confins da terra, na beirada do submundo. Virgílio os coloca habitando na

---

<sup>8</sup>. Bayet (1974) lista diversas representações em vasos produzidos na Etrúria com o tema de Hércules bebendo e repousando ao lado de centauros. Apontando, deste modo, que esta iconografia era comumente aceita entre os etruscos.

entrada dos infernos junto a outros seres infernais, como a Hidra de Lerna, a Quimera e as harpias<sup>9</sup>. Ser sequestrado por um centauro equivale ser levado aos infernos. Conforme Bayet e também Nicolas Plautine os etruscos possuíam vasta cultura literária, conhecendo bem a tradição poética grega, principalmente o legado de Hesíodo. Foi o poeta que agrupou os monstros infernais numa mesma “família”<sup>10</sup> e fazendo todos inimigos de Hércules. Tal relação é referendada pelo vasto número de representações na arte funerária etrusca com o tema. Os etruscos tinham uma concepção própria a respeito do inferno e do Além e, da passagem para este último, que não deve ser tomada como similar a dos gregos. Os etruscos, muito mais supersticiosos e preocupados com a vida no Além, buscavam se cercar de todos os amuletos e rituais que pudessem garantir segurança aos que já foram e conservação da memória do falecido aos que ficavam<sup>11</sup>. Cristofani se refere a todo um sistema de relações sociais estabelecido a partir das crenças e rituais<sup>12</sup>.

Segundo a tradição hesidíaca, todos os monstros combatidos por Hércules tem ligação com o Hades e, Hera se valeu deles para se vingar do herói, devido ao seu ciúme pelo marido, formando uma aliança com o submundo, pois via nele um adversário de qualidade ímpar. O herói combateu, portanto, todas as divindades infernais- Hades, Hera e Posídon (este pelo monstro Ketos) e venceu a todas. A permanência da imagem do herói por tanto tempo entre os itálicos se deve aos múltiplos papéis a que a Hércules eram atribuídos, mas principalmente como guardião e protetor.

---

<sup>9</sup> . Com relação ao texto de Virgílio, Bayet afirma que o historiador romana não deixa claro o papel funerário dos centauros para os etruscos, somente coloca-os em meio a seres infernais. (Bayet, 1974).

<sup>10</sup> . Hesíodo, na Teogonia, indica duas famílias de seres infernais: a primeira composta pelos filhos da Noite e a segunda pelos descendentes das Górgonas e Equidna. (Hesíodo apud Bayet, 1974).

<sup>11</sup> Desde as primeiras escavações em contexto etrusco, no século XIX, a abundância de objetos com a representação do herói chamou a atenção da comunidade acadêmica. Há uma grande variedade nas formas de representação, como estelas, máscaras mortuárias, espelhos, estátuas, atestando a importância do mito na sociedade etrusca, o que levou ao debate sobre como este mito era recebido nesta sociedade. Dentre os debatedores, Edmond Pottier (1892), consideravam que os etruscos eram apenas mais um dos grupamentos sociais pertencentes ao mundo e cultura gregos e sua forma de recepção não variava dos outros povos. Jean Bayet (1927) e Nicolas Plautine (1942) defenderam uma visão autêntica e própria dos etruscos quanto à narrativa mitológica nas representações apresentadas nos objetos dispostos em ambiente funerário.

<sup>12</sup> .Segundo Cristofani, apesar das hidrias comporem o ambiente funerário, o autor não acredita ser possível fazer uma leitura simbólica das peças. (CRISTOFANI, 1978).

### 4.3. Sobre a decoração floral e cenas secundárias dos vasos

Como o principal propósito deste estudo é a figuração do mito de Hércules nas hidrias ceretanas apresentamos aqui apenas algumas considerações sobre a decoração floral e as cenas secundárias que aparecem nos vasos. O intuito de abordar também a decoração secundária é oferecer ao leitor uma visão geral das peças, como elas se configuram, porém, contudo, não se apresenta como um estudo aprofundado do tema. Deixamos aqui a indicação do catálogo de Bonaudo para maior aprofundamento do tópico.

A ornamentação secundária das hidrias produzidas em Caeres é ricamente composta, apresentando diversos elementos diferentes numa mesma peça, como palmetas (estas sempre presentes sob as alças e por vezes também compondo a decoração dos frisos de alguns vasos), flores de lótus, meandros, guirlandas de flores e folhas, estrelas, linguetas. Neste grupo de decoração floral, apontamos aqui o frequente uso de guirlandas de heras, planta esta associada com a morte, sendo condizente com o uso funerário dos vasos. O uso variado de cores é também característico. Estas características particulares de gosto na ornamentação da arte etrusca podem ser tomadas como um aspecto decorrente da formação desta cultura, que absorveu elementos de outros povos advindos principalmente do oriente próximo, e que influenciaram seus modos de fazer a arte, porém sem corromper sua essência e raiz genuinamente etruscas. A decoração vascular de elementos compositivos secundários, como flores, frisos geométricos, meandros tem caráter de expressão cultural, que descreve o gosto estético do povo, e não como formas representativas simbólicas.

Já em relação às formas de animais e seres míticos que aparecem usualmente nas faces opostas dos vasos, há caráter simbólico nas representações. Deve-se ter em mente que para os etruscos seres alados estão intimamente ligados ao pós-morte e mesmo à viagem ao Além. A morte é figurada como um ser alado que vem tomar a vida, *Charun*, o Caronte etrusco. Este se diferencia do grego pela aparência mais monstruosa em razão dos cabelos entremeados de serpentes e do grande martelo que carrega nas mãos.

A presença de animais figurados nas paredes, como panteras e outros felinos, das tumbas e das hidrias, carregam na arte funerária etrusca a função apotropaica, de amuleto para proteção. Nas hidrias, diversos animais menores são figurados, lebres e pequenos macacos. Segundo a obra de Plautine, onde se discorre sobre a instrução da comitência etrusca das

hidrias e do artista que as produziu a respeito das obras dos poetas, as figurações destes pequenos animais são referência às fábulas, em especial de Esopo (PLAOUTINE, 1942). Ponto de vista também compartilhado por Maria Santangelo (SANTANGELO, 1959). Bianchi Bandinelli não aborda a produção das hidrias ceretanas diretamente no seu texto sobre arte etrusca, mas salienta a origem orientalizante dos motivos decorativos e animais, como fênix, esfinge, leões alados e quimeras (BANDINELLI, 2013).

A oficina onde foram produzidas as hidrias teve vida curta. Ou pelo menos o artista que as criou, porque não há registro posterior de obras com as mesmas características. O artista das hidrias apresentou estilo e seu conteúdo conseguiu traduzir o gosto local, pretendido pela comitência, sem deixar de demonstrar sua inspiração e personalidade artística de origem oriental.

## **5. Conclusão**

A cultura etrusca se desenvolveu inserida no mundo mediterrâneo. Seu permanente contato com os gregos e outros povos da Ásia Menor ajudou a moldar sua civilização, sem, contudo, suprimir seus próprios traços, sua personalidade, seus valores e sua perspectiva sobre a existência. As constantes trocas culturais decorrentes do contato íntimo devido ao comércio, às guerras e às ocupações trouxeram um novo frescor e vigor exibido na produção imagética do povo tirrênico. Os artistas vindos de diversas partes incrementaram as técnicas de produção, proporcionando uma perspectiva mais sofisticada das criações.

A profunda religiosidade e a visão mística frente à vida são os traços mais característicos e que permeiam a produção cultural dos etruscos. Sua religião, de raiz própria, correu independente das práticas gregas. Desenvolveu-se num campo que permitia maior misticismo de concepção da existência. Aos etruscos não era a busca do entendimento racional da vida que os impulsionavam, mas, sim, o próprio prazer do existir. A existência englobando todos os aspectos e fenômenos manifestados, tanto físicos como transcendentais. A sempre rica e abundante decoração com elementos da natureza, seja da flora ou da fauna, espelham a ideia de integração e complementariedade.

A noção de integração de todas as etapas da vida, incluindo o pós-morte, é representado no cuidado com os mortos e com a ritualística funerária. Suas cidades dos mortos, as necrópoles, construídas paralelas às suas cidades, expressam a vontade de não apenas conservar a recordação dos falecidos, mas, contudo de manter viva a presença daqueles que já fizeram sua passagem. Os elementos compositivos das tumbas, objetos que pertenciam ao morto e, ainda outros que o representavam reforçam a ideia de presentificação adotada pelos etruscos.

Os etruscos, pela sua formação histórica e constituição cultural, possuíam entendimento próprio dos mitos que circulavam pelo Mediterrâneo. Hércules foi inserido completamente na cultura etrusca, como é evidentemente observado pelas inúmeras representações do herói na península italiana. Assim como os templos dedicados ao herói, ainda em Roma. Considerado o mais dileto, foi a referência para a civilização entre os itálicos e, ainda orientação para a conduta moral e social. No contexto funerário, se insere como símbolo apotropaico, protegendo e guiando aqueles que devem fazer a passagem para o Além. Na visão dos etruscos, cabia nesta passagem todo o cuidado e proteção para assegurar a completude do trajeto a ser feito pelas almas, proporcionada pelos ritos cumpridos, pelas oferendas zelosamente tratadas e pelos símbolos compositivos do cenário das tumbas. A presença de um herói da envergadura de Hércules dentro desta delicada situação, possibilita a perspectiva de êxito na travessia e a continuidade do sistema de crenças que envolve a preservação da memória dos mortos para a continuidade do estatuto dos viventes.

Hércules é apresentado para os etruscos como guia e protetor na viagem ao submundo: conhecia os caminhos do Hades, a *métis* do ir e vir pelo mundo dos mortos, como demonstrou ao concluir a façanha de captura do cão Cérbero ou, ainda, quanto à habilidade em lidar com os centauros, estes associados também aos infernos. Todas as inúmeras representações com o herói dentro do ambiente funerário etrusco, sejam elas em qualquer suporte- pinturas nos vasos, pinturas parietais, estela, espelhos- atestam sua reputação de guardião vigente para este povo e, ainda, afirmam sua convicção e confiança de serem zelados pelo herói.

A leitura dos registros imagéticos encontrados nas tumbas etruscas com o viés puramente funcionalista deixa uma lacuna quanto à relação do herói com o mundo dos mortos. Contemplar apenas a relação do mito de Hércules com o mundo dos vivos, como um herói de conduta exemplar e que serve como modelo para a formação dos jovens, no seu aspecto civilizador, deixa de lado toda a riqueza da cultura etrusca em relação aos seus ritos fúnebres. Ritualística esta que legou a nós uma herança de valor inestimável para a compreensão das culturas mediterrâneas da Antiguidade. Por efeito de suas crenças, construíram as necrópoles, que, muitas, ficaram intactas, mesmo decorrido

tanto tempo, guardando um patrimônio tão caro à cultura e à humanidade. A tentativa de reconhecer aspectos marcantes de sua cultura é buscar entendê-la dentro de seus próprios princípios, apontando os tópicos que os diferenciavam dos outros povos de sua convivência. Todavia, não por capricho movido pela vontade de fazer justiça a uma cultura que foi vista como menor por ter sucumbido frente à um poderio militar superior ao seu, mas, por certo, com o intuito de reconhecer toda a complexidade e riqueza da própria humanidade.

## 6. Catálogo

Segue abaixo o catálogo das hidrias ceretanas com representação do mito de Hércules. Como a proposta do trabalho foi averiguar a recepção do mito e não um estudo comparativo a fim de estabelecer autoria ou técnica dos desenhos, como os catálogos de Callipólitis e Hemelrijk, as fichas técnicas contam com os dados principais das peças. As descrições dos elementos da boca, ombros, alças, pés foram deixados de lado, limitando-nos basicamente a faixa central. Nos vasos onde ficou relevante a descrição, fazendo parte da análise das peças, tomamos a liberdade de identificar.

Como já foi mencionado na apresentação do *corpus*, o catálogo conta com onze exemplares e não dez, como se pensava anteriormente. No início desta pesquisa, a hidria com o combate com Ketos não estava somada, porém com as verificações posteriores relativas aos feitos do herói, o vaso foi acrescentado à lista.

Figura 14: Paris. Museu do Louvre. Hidria ceretana. Centauromaquia.



## 6.1. Ficha técnica das hidrias ceretanas

1. Paris. Museu do Louvre. *Héraclès, Cérbero e Euristeu*. Inv.: E701

Proveniência: proximidades de Cerveteri

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: altura: 42 cm; largura: 41,5 cm; dimensão do friso: 16 cm.

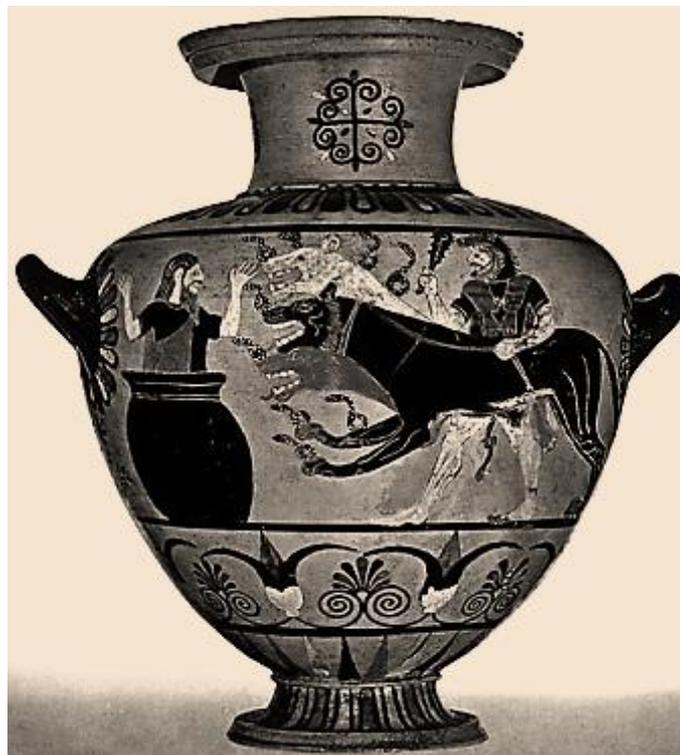
Autoria: Pintor de Águias

Data: c. 520 a. C.

Descrição geral: Friso central A: Héraclès portando a pele de leão e a clava traz o cão de três cabeças, Cérbero, à Euristeu, que se esconde, assustado dentro de um *pithos*. B: Duas águias voando em ataque a uma lebre.

Bibliografia: Plaoutine, 1942; Callipolitis, 1954; Santangelo, 1959; Hemelrijk 1984; Bonaudo, 2004; CVA: 1007816.

Figura 15: Paris. Museu do Louvre. Hidria ceretana. Héraclès e o cão Cérbero.



2. Roma. Museu de Vila Giulia. *Héracles, Cérbero e Euristeu*. Inv.: 50.649.

Proveniência: Cerveteri.

Material: argila. Técnica: figuras negras.

Dimensões: altura: 44,4 cm; largura: 41 cm; dimensão do friso: 13,2 cm.

Autoria: indeterminada.

Data: c. 520 a. C.

Descrição: friso central A: Héracles portando a pele de leão e a clava traz o cão de três cabeças, Cérbero, à Euristeu, que se esconde, assustado dentro de um *pithus*.

B: Dois cavalos alados empinados antitéticos.

Bibliografia: Plaoutine, 1942; Callipolitis, 1954; Santangelo, 1959; Hemelrijk, 1984; Bonaudo, 2004.

Figura 16: Roma, Museu de Villa Giulia. Hidria ceretana. Héracles e o cão Cérbero.



3. Viena. Museu de História da Arte. *Hércules mata Busíris*. Inv.: 3576.

Proveniência: Cerveteri

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: altura: 45 cm; largura: 42,7 cm; dimensão do friso: 15,6 cm.

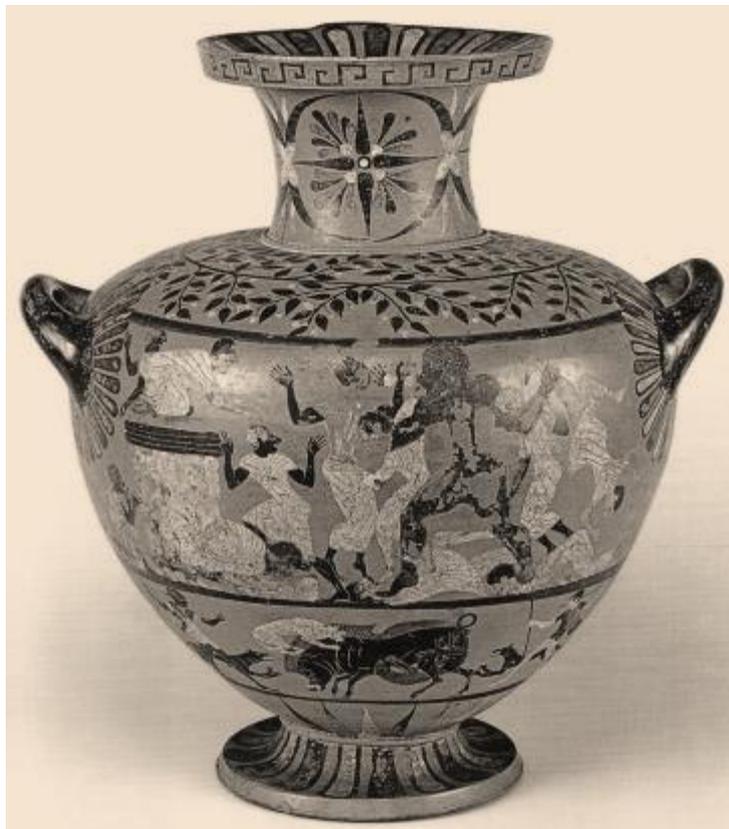
Data: c. 510 a. C.

Autoria: Pintor de Busíris

Descrição: friso central A: Hércules em luta com soldados egípcios em frente ao altar em que seria sacrificado. O rei egípcio, Busíris, jaz sob o altar. B: cinco soldados etíopes armados com lanças em marcha para a esquerda.

Bibliografia: Plaoutine, 1942; Callipolitis, 1954; Santangelo, 1959; Hemelrijk, 2000; Bonaudo, 2004; Siebler, 2009.

Figura 17: Viena. Museu de História da Arte. Hidria ceretana. Hércules mata o faraó Busíris.



4. Malibu. Museu Vila Getty. *Héracles e a Hidra*. Inv. 83 AE 346.

Proveniência: Itália

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: altura 44,4 cm; largura: 39,9 cm; dimensão do friso: 12,5 cm.

Data: c. 515 a. C.

Autoria: indeterminada

Descrição: friso central A: Héracles e o sobrinho Iolau lutam contra a Hidra. B:

Duas esfinges antitéticas.

Bibliografia: Plaoutine, 1941, p. 5-21; Plaoutine, 1942, p. 161-189; Hemerijk, 2000; Bonaudo, 2004; CVA: 1002891.

Figura 18 Malibu. Museu Villa Getty. Hidria ceretana. Héracles e a Hidra de Lerna.



5. Roma. Museu de Vila Giulia. *Hércules e o centauro Nessos*. Inventário:?

Proveniência: Cerveteri, necrópole Banditaccia Tumba II.

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: (exemplar incompleto) dimensão do friso: 12,5 cm (aprox.).

Data: c. 520-515 a. C.

Autoria: indeterminada

Descrição: friso central A: A punição de Nessos. B: dois cavalos empinados antitéticos.

Bibliografia: Callipolitis, 1954; Santangelo, 1959; Hemelrijk, 1984; Bonaudo, 2004.

Figura 19: Roma. Museu Villa Giulia. Hidria ceretana. Hércules e o centauro Nessos.



6. Paris. Museu do Louvre, Coleção Campana. *Héracles e o Centauro Nessos*.  
Inv. 10228

Proveniência: Itália

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: (exemplar incompleto) altura do friso: 13,5 cm.

Data: c. 515 a. C.

Autoria: indeterminada

Descrição: friso central A: A punição de Nessos. B: Esfinges em frente uma à outra tocando a pata dianteira.

Bibliografia: Callipolitis, 1954; Santangelo, 1959; Bonaudo, 2004.

Figura 20: Paria. Museu do Louvre. Hidria ceretana. Héracles e o centauro Nessos.



7. Roma. Museu de Vila Giulia. *Héracles e o centauro Nessos*. Sem inventário.

Proveniência: Ceveteri, Via Dirocata, Tumba I.

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: largura: 39,2 cm; dimensão do friso: 11,3 cm.

Data: c. 520-515 a. C.

Autoria: indeterminada

Descrição: friso central A: O cegamento de Polifemo. B: Héracles e o centauro Nessos. ( sob as alças, lebre e macaco escondidos numa árvore).

Bibliografia: Callipolitis, 1954; Santangelo, 1959; Hemelrijk, 1984; Bonaudo, 2004.

Figura 21: Roma. Museu Villa Giulia. Hidria ceretana. Héracles e o centauro Nessos.



8. Roma. Museu Vaticano. *Héracles e Alcioneu*. Inv. 16521

Proveniência: Cerveteri (presumido)

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: altura: 43,5 cm; largura: 39 cm; dimensão do friso central: 12 cm;

Data: c. 510 a. C.

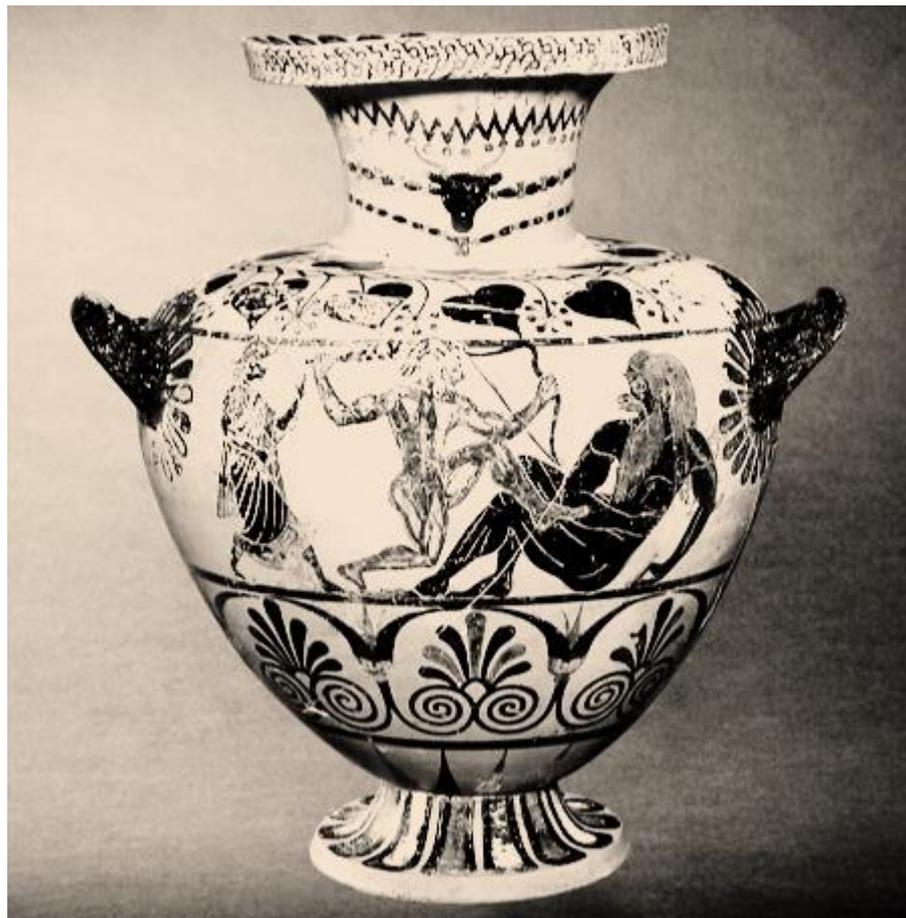
Autoria: indeterminada

Descrição: Héracles armado ataca o gigante Alcioneu. Hermes acompanha a cena.

B: duas duplas de lutadores em ação, separados por palmeta.

Bibliografia: Callipolitis, 1954; Hemelrijk, 1984; Bonaudo, 2004.

Figura 22: Roma. Museu Vaticano. Hidria ceretana. Héracles e o gigante Alcioneu



9. Paris. Museu do Louvre, Coleção Campana. *Héracles e o leão de Neméia*. (fragmento). Inv. 10229.

Proveniência: Itália

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: altura do friso: 11,5 cm;

Data: c. 520 a. C.

Autoria: indeterminada

Descrição: Héracles e o Leão de Neméia

Bibliografia: Callipolitis, 1954; Hemelrijk, 1984; Bonaudo, 2004.

Figura 23: Paris. Museu do Louvre. Hidria ceretana. Héracles e o leão de Neméia.



10. Zurique. Coleção Hirschmann (particular). *Héracles e os centauros*. sem inventário.

Proveniência: Itália

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: altura: 42 cm; largura: 31,7 cm;

Data: c. 515 a. C.

Autoria: indeterminada

Descrição: cena composta por três partes: central: Héracles em luta com o centauro Folo; à esquerda: Héracles armado com um arco e um centauro armado com um galho; à direita: centauro em fuga.

Bibliografia: Hemelrijk, 1984; Bonaudo, 2004.

Figura 24: Zurique. Coleção Particular. Hidria ceretana. Héracles e os centauros.



**11.** Atenas. Museu Nacional de Atenas. Coleção Niarchos Héracles combate Ketos. Inv. A061.

Proveniência: Itália

Material: argila. Técnica: figuras negras

Dimensões: altura: 40,1cm; largura: 37,3 cm; friso: 11,4 cm.

Data: c. 515 a. C.

Autoria: indeterminada.

Descrição: Face A: Héracles à direita, nu, portando uma pedra e um gancho nas mãos, caminha em direção à um grande monstro serpentino para combate.

Polvo, golfinhos e foca completam a cena. Face B: cena de caça ao cervo.

Homem portando lança persegue animais de caça.

Bibliografia: Hemelrijk, 1984; Bonaudo, 2004.

Figura 25: Atena. Museu Nacional. Hidria ceretana. Héracles combate Ketos.



## 7. Referências:

BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. L'arte etrusca. Parte prima: Storia i problemi dell'arte etrusca- Arte Etrusca. Milão: Edizioni Ghibli, 2013.

BAYET, Jean. Herclé, Etude critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule étrusque. Paris: Editeur E. de Boccard, 1926.

-\_\_\_\_\_. Idéologie et plastique- Hercule funéraire. Roma: Collection de L'École Française de Rome, Palais Farnèse, 1974.

BEAZLEY, John Davidson. Etruscan Vase-Painting. Oxford: Claredon Press, 1947.

BLOCH, Raymond. Liberté et déterminisme dans la divination étrusque. IN: BECATTI, G.; BANDINELLI, R. B.; CAPUTO, G. (org.). Studi in onore di Luisa Banti. Roma: L'Erma, 1964.

-\_\_\_\_\_, Recherches sur les religions de l'Italie antique. Genebra: Librairie Droz, 1976.

BOARDMAN, John. The greek over seas. Italy, Sicily and the West- Greeks and Etruscans. Grã Bretanha: Hazell Watson & Viney ltd, 1964.

BONAUDO, Raffaella. La culla di Hermes, iconografia e immaginario delle hydriai ceretane. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004.

-\_\_\_\_\_, In rotta per l'Etruria: Aristonothos, l'artigiano e la *metis* di Ulisse. IN: Annali di archeologia e storia antica. Dipartimento di studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico. Nova serie nº15-16. Napoli, 2008-2009.

-\_\_\_\_\_, Eroi in viaggio: Odisseo dalla Grecia in Etruria. IN: Bollettino di Archeologia (on line). Volume Speciale D/ D2 /3, 2010. Disponível em: [www.archeologia.beniculturali.it/pages/pubblicazioni.html](http://www.archeologia.beniculturali.it/pages/pubblicazioni.html)

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega. Petrópolis: Vozes, 1987. Vol. 2, p.514-541.

BRENDEL, Otto. Etruscan Art. Nova York: Penguin Books, 1978.

BRUSCHETI, Paolo; CECHI, Franco; GIULIERINI, Paolo; PALLECCHI, Pasquino. Restaurando la Storia: L'alba dei principi etruschi. Cortona: Tiphys Editoria e Multimedia, 2012.

BURCKHARDT, Jacob. Il Ciccerone: Guida al godimento delle opere d'arte in Italia. Volume secondo. Firenze: Sansoni Editore, 1992. p. 789-793.

CALLIPOLITIS, V. Les hydres de Caeré. Essai de Classification. L'Antiquité Classique, T. 24, Fasc. 2 (1955), pp. 384-411 Published by: L'Antiquité Classique Stable

<http://www.jstor.org/stable/41644392>

CAMPOREALE, Giovannangelo. Banalizzazioni etrusche di miti greci. IN: BECATTI, G.; BANDINELLI, R. B.; CAPUTO, G. (org.). Studi in onore di Luisa Banti. Roma: L'Erma, 1964.

-\_\_\_\_\_. Gli etruschi. Milão: UTET Libreria, 2011.

CARCOPINO, Jèrôme. Les origines de l'Hercule romain, premier article (Jean Bayet. Les origines de l'Hercule romain). IN: Journal des Savants, abril 1928, p. 157-168.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds\\_0021-8103\\_1928\\_num\\_4\\_1\\_2860](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1928_num_4_1_2860)

CARCOPINO, Jèrôme. Les origines de l'Hercule romaine, deuxième et dernier article (Jean Bayet. Les origines de l'Hercule romaine). IN: Journal des Savants, Maio 1928, p. 205-217.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds\\_0021-8103\\_1928\\_num\\_5\\_1\\_2869](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1928_num_5_1_2869)

CARPENTER, Thomas Henry. Art and Myth in ancient Greece. Londres: Thames and Hudson, 1991, p. 117-134.

CIATTINI, Alberto; MELANI, V.; NICOSIA, F. Itinerari Etruschi. Pistoia: Lireria Editrice Tellini, 1971.

COLONNA, Giovanni. L'Aldilà degli etruschi: caratteri generali. IN: SASSATELLI, Giuseppe; TAGLIENTE, Alfonsina Russo (org.) Il viaggio oltre la vita: Gli etruschi e l'aldilà tra capolavori e realtà virtuale. Bolonha: Bononia Universty Press, 2014.

CRISTOFANI, Mauro. L'arte degli etruschi, produzione e consumo. Torino: Giulio Einaudi, 1978.

-\_\_\_\_\_. I greci in Etruria, IN: Mode de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes. Pisa: EFR, 1983, p.239- 255.

CUMONT, F. Jean Bayet: Les origines de l'Hercule romain ; Id. Herclè, Etude critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule étrusque. In: Revue Belge de Philologie et d'Histoire, 1927, Volume 6, n° 3, p. 899 – 900

D'AGOSTINO, Bruno. Image and society in archaic Etruria. Nápoles: Istituto Universitario Orientali, 1987.

DELLA FINA, Giuseppe M. L'archeologia delle pratiche funerarie. Mondo etrusco-italico. Il Mondo dell'archeologia, 2002. Disponível em: <http://www.treccani.it> Acesso em: 22/05/2015.

DE PUMA, Richard. CVA-Etruscan Painted Pottery. Malibu: The J. Paul Getty Museum, Fascicule 9 (USA, Fascicule 34), 2000, p. 25-29.

DUMÉZIL, Georges. La religion romaine archaïque avec un appendice sur la religion des étrusques. Paris: Payot, 1966.

GAUTIER, Françoise; HAUMESSER, Laurent; CHATZIEFREMIDOU, Katerina. L'Art Etrusque- cent chefs-d'oeuvre du Musée du Louvre. Paris: Somogy, Édition d'art, 2013.

GRIMAL, Pierre. A mitologia grega. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

-\_\_\_\_\_. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

-\_\_\_\_\_. História de Roma. Tradução Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II.

-\_\_\_\_\_. Three caeretan hydriai in Malibu and New York. Malibu: J. Paul Getty Museum, Volume 6, 2000.

HESÍODO. Shield of Heracles. Disponível em: <http://www.theoi.com/Text/HesiodShield.html>. Acesso: 13/09/2015.

HOMERO. Ilíada. Tradução Odorico Mendes. 2008. Disponível em: <https://iliadadeodorico.wordpress.com/xix>. Acesso em: 12 jul. 2015.

LISSARRAGUE, François. Hércules (verbete). IN: AGHION, Irène (org.). Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad. Madrid: Alianza, 2008.

- \_\_\_\_\_. Reading images, looking at pictures, and after. In: Hermeneutk der Bilder- Beiträge sur ikonographie und interpretation griechischer vasenmalerei. Munique: Verlag C.H. Beck. 2009, p. 16-22.

MACDONALD, Brian R. The emigration of Potters from Athens in the late fifth century B.C. and its effect on yhe Attic Pottery Industry. American Journal of Archeology, vol. 85, nº 2 (abril, 1981). p. 159-168. <http://www.jstor.org/stable/505035>

PALLOTINO, Massimo. Etruscologia. Milão: Editore Ulrico Hoepli, 1975.

- \_\_\_\_\_. Civiltà Aristica Etrusco- Italica. Florença: Sansoni Editore Nuova SpA, 1985.

PLAOUTINE, Nicolas. La représentation de Thersite par le peintre des hydries dites de Caérés et les sources littéraires qui ont inspiré cet artist. IN: Revue des Études Grecques, tomo 55, fascículo 261-261, julho- dezembro 1942, p. 161-189. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reg\\_00352039\\_1942\\_num\\_55\\_261\\_2955](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reg_00352039_1942_num_55_261_2955).

[POTTIER, Edmond. Les sarcophages de Clazomènes et les hydries de Caéré. In: Bulletin de Correspondance Hèlleniques. Vol. 16, 1892. P.240-262.](#)

doi : 10.3406/bch.1892.3793

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch\\_00074217\\_1892\\_num\\_16\\_1\\_3793](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_00074217_1892_num_16_1_3793)

POLETTI, Luigi. Osservazione intorno alle tombe etrusche di Cere. IN: Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica, Volume 7, 1835.

PRAYON, Friedhelm. Gli etruschi. Bolonha: Società Editrice il Mulino, 2ª edição, 2015.

SANTANGELO, Maria. Idrie Ceretane, 1959. Disponível em: <http://www.treccani.it> Acesso em 15/01/2015.

SIEBLER, Michael. Hércules mata o Faraó Busiris. In: Arte grega. Köln: Taschen, 2009, p. 48.

SPIVEY, Nigel. Etruscan Art. Londres: Thames and Hudson, 1997, p. 66-77.

SZILÁGYI, János Gyorgy. Ceramica etrusco-corinzia figurata. Parte I: 630-580 a.C. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. Mito e sociedade na Grécia Antiga. Tradução Myriam Campello. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

- \_\_\_\_\_. Mito e religião na Grécia Antiga. Tradução Joana Angélica D'Avilla Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

WOODFORD, Susan. Image of myths in Classical Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ZCHIETZSCHMANN, Willy. Etruscos e Roma. Coleção Ars Mundi. Lisboa: Editorial Verbo, 1970.

### 7.1. Referências das Ilustrações:

1. BRUSCHETTI, Paolo; CECCHI, Franco; GIULIERINI, Paolo; PALLECHI, Pasquino. Restaurando la storia- L'alba dei principi etruschi, Cortona (Itália). 2012. Desenho de urna bicônica seccionada.
2. NACIONAL GEOGRÁFICA, Revista. Etrúria, cerca de 750 a. C. (mapa). Vol. 173, junho 1988. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Etr%C3%BAria#/media/File:Expans%C3%A3o\\_etrusca-pt.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Etr%C3%BAria#/media/File:Expans%C3%A3o_etrusca-pt.svg) Acesso: 18 out. 2015.
3. MUSEU DO PALÁCIO FARNESE (Placência, Itália). Escultura em bronze. 12,6 cm x 7,6 cm x 6,0 cm. Disponível em: <http://www.palazzofarnese.piacenza.it/sezioni/fegato-etrusco/il-fegato-etrusco>. Acesso: 18 out. 2015.
4. BOMENTRE, Nancy M. A. B. [Sem Título]. Nov. 2014. Fotografia.
5. (?). Hércules mata o faraó Busíris. Desenho. Disponível em: [http://quod.lib.umich.edu/h/hart/x-160971/\\*](http://quod.lib.umich.edu/h/hart/x-160971/*). Acesso em: 13 nov. 2015.
6. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p. 114. Fotografia.
7. GALERIA NACIONAL DE VITÓRIA (Melborne, Austrália). 1730-D3. Taça de figuras vermelhas. Ática. Atribuída ao pintor Nicostenes. Século VI a. C. Disponível em: <http://www.beazley.ox.ac.uk/dictionary/Dict/ASP/dictionarybody.asp?name=Alkyoneus> Acesso em: 23/09/2015.
8. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p. 103. Fotografia.
9. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p.102. Fotografia.
10. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p.82. Fotografia.

11. FINE ARTS MUSEUM (Boston, EUA). Aríbalo, cerâmica. Pintor de Ajax. 7,3 cm x 4,4 cm. Disponível em: <http://www.mfa.org/collections/object/oil-flask-aryballos-155711>. Acesso em: 24 jul. 2015.
12. MUSEU ARQUEOLÓGICO REGIONAL (Palermo, Itália). Fragmento de cerâmica de figuras negras: Quíron recebe Aquiles criança. c. 575-525 a. C. inv. 1856. Imagem Arquivo Beazley.  
<http://www.beazley.ox.ac.uk/dictionary/Dict/ASP/dictionaryBody.asp?name=Chiron.html>. Acesso em: 20 set. 2015.
13. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p. 82. Fotografia.
14. MUSEU DO LOUVRE (Paris, França). Hidria ceretana. Centauromaquia. c. 520 a. C. 43 cm (altura). Disponível em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/hydria-caere>. Acesso em: 18 out. 2015.
15. MUSEU DO LOUVRE. (Paris, França). Hidria ceretana. Hércules e o cão Cérbero. c. 520 a. C. 42 cm (altura). Disponível em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/hydria-caere>. Acesso em: 22 fev. 2015.
16. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p. 64. Fotografia.
17. SIEBLER, Michael. Hércules mata o Faraó Busiris. In: Arte grega. Köln: Taschen, 2009, p. 49. Fotografia.
18. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p. 98. Fotografia.
19. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p. 82. Fotografia.
20. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p.81. Fotografia.
21. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p.80. Fotografia.
22. MUSEU VATICANO (Roma). Hidria ceretana. Hércules e o gigante Alcioneu. c. 510 a. C. 43,5 cm (altura). Disponível em: <http://www.palazzomazzetti.it/?p=103>. Acesso em: 18 jul. 2015.
23. BONAUDO, Raffaella. La culla di Hermes, iconografia e immaginario delle hydriai ceretane. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004. Cat. 24. Fotografia.
24. HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984, vol II. p. 102. Fotografia.
25. MUSEU NACIONAL DE ATENAS (Atenas, Grécia). Hidria ceretana. Hércules e Ketos. c. 515 a. C. 40,1 cm (altura). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/3411670893>. Acesso em: 13 set. 2015.

## ANEXO I

### As Hidras de Caeres

#### Ensaio de Classificação<sup>1</sup>

Por V. Callipolitis

(Traduzido do original francês “Les hydres de Caeré- Essai de classification” por Nancy Maria Antonieta Braga Bomentre)<sup>2</sup>

Depois da abordagem geral sobre as hidras ceretanas feita por E. Pfuhl no *Malerei und Zeichnung der Griechen* (1923), I, pp. 179 e ss, e aquela da Srt<sup>a</sup> Price na *Easty Greek Pottery, Classification des céramiques antiques* (1930), pp. 30 e ss., vários novos exemplares e fragmentos de vasos foram descobertos e publicados, sobretudo ao longo dos últimos anos<sup>3</sup>.

Este artigo tem o objetivo restrito de estudar os vasos por eles mesmos, dentro das suas formas e decorações, e se propõe estabelecer uma classificação cronológica e pode contribuir para resolver um problema importante: de conhecer as hidras ceretanas pelas mãos de um ou de vários ceramistas, de um ou de vários pintores. Não abordaremos aqui as questões levantadas sobre arte jônica e arte etrusca, não além de seus tipos iconográficos. Por esta última questão, pode-se consultar um importante artigo de N. Plaoutine sobre as fontes literárias que aqui inspiraram direta ou indiretamente os assuntos mostrados sobre as hidras<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Nós exprimimos todo nosso reconhecimento ao Sir John Beasley que durante nossa permanência em Oxford, nos guiou pela nossa pesquisa sobre os vasos orientais e sobre as hidras ceretanas, em vista de uma memorando apresentado à Universidade de Oxford, que foi o ponto crucial do nosso artigo. Também mencionamos Lady Beasley e sr<sup>a</sup> B. Ashmole, P. Devamber, F. Eichler e R. Noll pelas fotografias reproduzidas aqui. Nós exprimimos também nosso reconhecimento à direção do Museu de Villa Giulia e do Vaticano, que nos permitiu estudar as peças de suas coleções. Os modelos dos vasos foram desenhados por minha esposa.

<sup>2</sup> . O original francês publicado por *L'Antiquité Classique* T. 24, Fasc. 2 (1955), p. 384-411, disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41644392>.

<sup>3</sup> Resumindo os trabalhos antigos e bibliografia de todos os estudos recentes em M. Santangelo, *Les nouvelles hidres de Caere* um Musée de la Villa Giulia, Monuments Piot, 44 (1950), pp. 9-11. Nós publicamos uma nova hidra no fascículo seguinte de Monuments Piot, é o segundo, nº15 da nossa lista.

<sup>4</sup> N. Plaoutine, “A representação de Tersite pelas pinturas nas hidras ceretanas e as fontes literárias que inspiraram os artistas”. Revista de estudos gregos, 55, 1942, pp. 161 e ss.

As técnicas dos vasos (argila, cozimento, verniz, técnicas de destaque, etc.) foram estudadas por E. Puhl e srt<sup>a</sup>. Price dentro dos trabalhos citados acima.

É conveniente estabelecer primeiro a lista das hidras. Estas foram listadas em primeiro lugar por F. Dümmler e por E. Pottier<sup>5</sup>, mais tarde completadas por T. B. L. Webster que chegou ao total de dezenove exemplares, todas assinalando a existência de uma vigésima ainda inédita<sup>6</sup>. Os trabalhos feitos depois nos permitiu listar trinta exemplares.

Para dar um caráter de classificação à lista foi escolhido um critério. O maior certamente é a respeito da forma, mas não foi possível adotá-lo exclusivamente, devido à falha na ocasião de se estudar e de se descobrir detalhes nas estruturas de quatro hidras que são talvez as mais importantes: as de Viena e de Berlin. Portanto, o principal critério adotado é de uma perfeita evidência, é aquele sobre a decoração floral que já foi empregado por E. Homman-Wedeking<sup>7</sup>. De fato a decoração floral é tratada, conforme os vasos, em dois estilos muito diferentes.

Em decorrência deste princípio, nossa lista é dividida em duas séries distintas. Cada uma delas, vamos fazer uma classificação cronológica, levando em conta a evolução da forma, do estilo e da zona figurada.

Nós indicamos entre parênteses o número das hidras que estão na lista de T. B. L. Webster e mencionamos somente o lugar de descoberta dos exemplares, que não foram certamente encontradas em Caeres. Como bibliografia, nós apresentamos aqui a indicação das melhores reproduções<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> F. Dümmler, *Römische Mitteilungen*, 3, 1888, p. 166 et ss., E. Pottier, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1892, p. 254 et ss.

<sup>6</sup> T. B. L. Webster, *A rediscovered Caeretan Hydria*, *Journal of Hellenic Studies*, 48, 1928, p. 196 et ss. *L'hydrie encore inédite est le n° II b 26 de notre liste.*

<sup>7</sup> E. Homann-Wedeking, *Archaische Vasenornamentik in Attika, Lakonien und Ostgriechenland*, Athènes, 1938, pp. 31-33. 25

<sup>8</sup> Os desenhos esquemáticos das formas dos vasos (fig. 1 e 2) produzidos pela esposa de Callipolitis estão inseridos ao final da tradução (p. 29-30).

## SÉRIE I

## Grupo A:

1. *Louvre, Campana 10227. A, Punição de Títos. B, Dois cavalos alados*, antitéticos. Sobre o ombro, *comastes* (participantes do *Komos*, homens e mulheres). P. Devambez, *Monuments Piot*, 41 (1946) pl, V, (desenho), fig, 1-8. Incompleto. Falta: a borda, uma parte da barriga e toda a base (parte inferior da barriga e do pé). Depois da publicação, Devambez encontrou um novo fragmento da face A, com a parte superior de Apolo e o Sir J. Beasley completou quase que inteiramente o ombro.
2. *Louvre, E 696. A, Atalante e a caçada do javali. B, Europa e o touro*. CVA, Louvre, fascículo 9, III Fa, pl 1-2. A. Lane, "Greek pottery", pl 58 (A). (Webster, nº5) *Prancha II*, nº2.
3. *Roma, Villa Giulia. A-B, Dionísio e silenes colhedoras*. M. Santangelo, *Monuments Piot*, 44 (1950). Pranchas II e III, 2 (desenho). Recolado, superfície danificada.
4. *Roma, Villa Giulia, 50.649. A. Hércules, Cérbero e Euristeu. B. Dois cavalos alados*, antitéticos. P. Mingazzini, *Bolletino d'Arte*, 1924, p. 504-505, fig. 7 e 8. *Vasi della collezione Castellani*, 1930, p.413, prancha 38. (Webster nº3).
5. *Roma, Villa Giulia, 50.64. A. Europa e o touro. B, Dois cavalos empinados*, antitéticos. P. Mingazzini, "Bolletino d'Arte", 1924, p. 504-505, fig. 9, 10. *Vasi Col. Castellani*, 1930, prancha 39 (Webster nº6).
6. *Roma, Palácio dos Conservadores. A, Retorno de Hefáistos ao Olimpo. B, Dois cavalos empinados*, antitéticos. *Monuments Piot*, 44 (1950) p. 17, fig.8 (face A após limpeza parcial). A face B jamais foi reproduzida. Uma parte da barriga falta, muito repintada. Não pudemos tê-la em mãos. (Webster nº8).
7. *Roma, Villa Giulia. A, Castigo de Nessos. B, Dois cavalos alados*, antitéticos. M. Santangelo, *Monuments Piot*, 44 (1950), fig. 3-4, prancha III, 3 (desenho). Incompleto. Toda a parte superior do vaso falta, pescoço, ombro e uma parte da barriga.
8. *Louvre, Campana 10.228. A, O castigo de Nessos. B, Duas esfinges sentadas e de frente*. P. Devambez, *Monuments Piot*, 41(1946), Prancha VI (desenho), p. 53, fig. 13 (face A), p. 52, fig. 12. (face B). Incompleto, falta a base (base inferior da barriga e do pé) assim como uma parte da boca. *Prancha III*, nº8.

## Grupo B:

9. Viena, *Museu de História da Arte*. 3577 (anteriormente do Museu Austríaco nº218). **A**, *Retorno de Hefáistos ao Olimpo*. **B**, *Ménades e sátiros, dois casais de sátiros e ménades, uma ménade*. K. Masner, “*Coleção de vasos antigos em terracota, Museu Austríaco, Viena*”. Von Lucken, “*Vasos gregos*”, prancha 63, (face B). (Webster nº7), prancha I, nº9.
10. Louvre, E 701. **A**, *Héracles, Cérbero e Euristeu*. **B**, *Duas águias atacando uma lebre*. CVA, Louvre, 9, prancha 8, 1-2, prancha 9. (Webster nº2).
11. Louvre, E 702. **A**, *Hermes criança e os bois de Apolo*. **B**, *Eos perseguindo Céfale*. CVA. Louvre, 9, prancha 8, 3-4, e prancha 10. Superfície danificada, muito repintada. (Webster nº9).

## Grupo C:

12. *Museu Britânico*, 87.7-25.30. Proveniência: Vulci. **A**, *Combate de quatro hoplitas*. **B**, *Dois efebos nus sobre cavalos opostos*. H.B. Walters, *Catálogo de vasos gregos e etruscos do Museu Britânico*, II (1893). P. 68 e prancha 2 (desenho de **A**). *Jornal de estudos helênicos*, 48 (1928). Prancha 11, 2 (detalhe de **A**). Falta uma parte do pescoço e da borda. (Webster, nº11), *Pranchas III e VI*, nº12.

## SÉRIE II

## Grupo A:

13. *Museu Britânico* 1923. 4-19.1. **A**, *Arimaspe perseguido por um grifo*. **B**, *Dois casais de sátiros e ménades*. T.B.L. Webster, *Jornal de estudos helênicos*, 48, (1928), prancha XI, 1 (face **A**). prancha XII (face **B**, detalhes). Fragmentos do ombro e grande parte da barriga. (Webster nº18).

14. Louvre E 698. **A**, *Caça ao lobo*. **B**, *Duas águias apanhando lebres*. CVA, Louvre, 9, prancha 4, 1. Fotografado depois do ajuntamento de dois novos fragmentos. P. Devambez, *Boletim dos museus da França*, 1948, p.61. (Webster nº17). A. Lane *Cerâmica Grega*, prancha 60A (**A**, detalhe). Prancha II, nº14.
15. Roma, comercialmente em 1953. **A**, *Éfebo nu entre dois cavalos frontais*. **B**, *Duas águia apanhando lebres*. **A** aparece em *Monuments Piot*, 49 (1955).
16. Louvre AM 1364. Proveniência: Naucrates. **Um fragmento da barriga: Dois caçadores**. P. Devambez, *Monuments Piot*, 41 (1946). P.59, fig. 18.
17. Louvre E 699. **A**, *Leda entre os Dioscuros*. **B**, *Duas esfinges sentadas antitéticas*. CVA, Louvre, 9, prancha 5, 1-2. Prancha 6, 1-4. Incompleto. Falta: a lebre e o alto do pescoço, uma grande parte do ombro, uma parte da barriga com a alça lateral esquerda. O pé está recolada. A face **B** está restaurada e repintada. (Webster nº16).
18. Louvre, Campana 321. **A**, *Embaixada (Incumbência) de Aquiles*. **B**, *Duas esfinges antitéticas, sentadas sobre duas espirais*. CVA, Louvre, 9, prancha 11-12. Incompleto. Uma parte conservada da barriga com a alça lateral esquerda, uma parte do anel da base e uma pequena parte superior do pé.

### Grupo B:

19. Louvre E 697. **A**, *Caçada aos cervos*. **B**, *Dois touros alados antitéticos*. CVA, Louvre, 9, prancha 1, 3-4, prancha 3, 1-6. (Webster nº15). *Prancha V, nº19*.
20. Universidade de Leipzig, T 337. Sete fragmentos: três do ombro com uma pequena parte do anel e do pescoço, e quatro fragmentos da barriga. **A**(?) *Caçada aos cervos*. **B**, *Aqueloo*. *Notas Arqueológicas*, 1923-24, col. 87-88, fig. 21 (Webster nº20).
21. Roma, Villa Giulia. **A**, *Ulisses e seus companheiros cegando Polifemo*. **B**, *Punição de Nessos*. M. Santangelo, *Monuments Piot*, 44 (1950), pranchas I e III, 1 (desenho). Recolado. Pé restaurado no interior.
22. Roma, Vaticano. Proveniência: Vúlcios. **A**, *Hércules, Hermes e Alkioné*. **B**, *Dois grupos de lutadores e boxeadores*. C. Albizzati, *Vasos antigos pintados do Vaticano*, nº229, prancha 19-20. Alguns fragmentos faltando sobre o ombro e a barriga, ao inverso. (Webster nº4).

23. Louvre, Campana 10.230. Fragmento da zona figurada. **A** (?), *Caça ao leão*. P. Devambez, *Monuments Piot*, 41 (1946) p. 57, fig. 15.
24. Louvre, Campana 10.229. Fragmento da zona figurada. **A** (?), *Héracles e o leão de Neméia*. P. Devambez, *Monuments Piot*, 41 (1946), p. 56, fig. 14.
25. Amsterdam, Museu Allard Pierson 1346. Proveniência: Vúlcios (?). **A**, *Efebo nu entre dois cavalos defrontados*. **B**, *Caçador perseguindo uma cabra selvagem*. CVA, *Coleção Lunsingh Scheurlee*, fascículo 1, III H e F, pranchas 1, 3-4. Fotografado do museu após a limpeza. Incompleto. Falta uma grande parte do pescoço e uma parte da barriga. Pé recolado. (Webster nº13).
26. Viena, Coleção privada. **A**, *Héracles e a Hidra*. **B**, *Duas esfinges antitéticas em marcha*. *Monuments Piot*, 44 (1950), p.8, fig. 6 (face **A**). A face **B** jamais foi reproduzida, boas fotografias do Sir John Beazley.
27. Viena, Museu de História da Arte 3576 (pertenceu anteriormente ao Museu Austríaco nº217). **A**, *Héracles e Busíris*. **B**, *Os guardas negros de Busíris*. Zona inferior: *Caça ao javali*. Furtwaengler-Reichhold, *Vasos gregos pintados*, I, prancha 51 (desenho). Lübke-Sarne. *A arte da Grécia*, 17º ed. (1948) p.414 (face **A**, zona figurada). E. Pfuhl, *Pintura na cerâmica grega*, III, fig. 153 (face **B**). (Webster nº1). *Prancha IV*.
28. Munique, Museu de arte antiga 88. Fragmento da barriga (face **B**), *Dois lutadores*. Furtwaengler-Reichhold, *Op cit.*, I, p. 261(desenho). (Webster nº21).

### Grupo C:

29. Louvre, E 700. **A**, *Centauromaquia*. **B**, *Duas águias e corça*. CVA, Louvre, 9, prancha 5, 3-4, prancha 6, 2, prancha 7, 1-6. (Webster nº10). *Prancha V, nº29*.
30. Berlin, Museu Nacional 3345. **A**, *Corrida de Biga*. **B**, *Caçadores atacando um leão que salta sobre um asno selvagem*. *Construções antigas*, 2, prancha 28 (face **A**, desenho), K. A. Neugebauer, *Führer durch das Antiquarium*, II, *Vasen*, prancha 18 (face **B**). Incompleto. Faltando: uma parte do lábio e do pescoço, e alguns fragmentos da barriga na zona figurada sobre as duas faces. (Webster nº19).

## A Forma das Hidrias

Nós comparamos frequentemente as hidrias de Caeres às aquelas do coríntio recente I, aquelas hidrias calcidianas e à hidria etrusca de Poledrara. Mas, o que se percebe lá é apenas uma semelhança superficial, não concernente aos detalhes da estrutura, nem as proporções entre as diferentes partes do vaso.

K.A. Neugebauer as aproxima mais justamente de uma hidria de bronze encontrada em Cume. Esta é talvez possivelmente as formas mais antigas de hidrias de Caeres derivadas diretamente de um protótipo metálico, sem ter influência de outros ateliers de cerâmica.

O que caracteriza em geral as hidras de Caeres é a forma de cálice do pescoço e do pé, assim como que as proporções do pescoço e do pé informam o conjunto do vaso. Mas distinguimos as diferenças de detalhes que nos permitem reconhecer três tipos.

**O Tipo A** (*Prancha II, nº 2 e 14*) são os seguintes exemplares:

*Ia* 2, 3, 4, 5, 6, 8.

*Ila* 13, 14, 15 e *Iib* 21.

Os ombros ligeiramente abaloados são inclinados, a barriga é alongada e um pouco redondo, o pescoço é atarracado, largo e curto, e a borda da boca tem um pedaço curvo que é às vezes um pouco côncavo. *Iib* 22 que não se conecta mais ao tipo A, tem porém um pescoço e uma boca parecidos. As alças laterais são colocadas no alto da barriga. O reverso do pé é cônico, o rebordo exterior não toca o solo, na periferia (exceto *Ia* 3). É também a forma do pé de *Ia* 7 de *Ila* 17. (Figuras 1 e 2). A forma progressiva no cálice invertido do pé das hidras do tipo A, parece particularmente àqueles pés das hidras laconienses do Museu de Rhodes.

**O Tipo B** (*Prancha IV, nº 27 e prancha V, nº 19*) são os exemplares:

*Iib* 9

*Iib* 19, 22, 25, 26 e 27.

A silhueta geral é de forma rígida e atarracada. O ombro é largo e plano. Existe uma articulação evidente entre o ombro e a barriga. O pescoço é longo. As alças laterais são dispostas no alto da barriga. O pé é mais compacto que o do tipo A. Ele não toca o solo com

sua borda interior. (*Figuras 1 e 2*). *Iib 22* se distingue dos outros exemplares por uma elaboração mais pesada, pelas paredes mais grossas e pela ausência do anel na junção entre o pé e a barriga. (*Figura 2 N°22*).

**O Tipo C** (*Pranchas V, n°29 e VI n°12*) só possui três exemplares:

*Ic 12*

*Iic 29 e 30*.

As duas últimas hidras são estreitamente aparentadas entre elas e menores que os tipos precedentes. O tipo C é delgado. O ombro é estreito e arredondado, a barriga é alongada e as alças laterais são encaixadas mais abaixo do que as hidras dos tipos A e B. O pescoço é mais estreito e mais alto. O rebordo da borda é profundamente côncavo. O pé é alto em relação às dimensões do vaso, porém mais compacto. Para o *Iic 29 e 30*, a superfície que liga o pé ao anel, desenha quase um arco. Como no tipo B, o pé não toca o solo com a borda interior. (*Figura 2, n°29*). *Iic 12* tem o mesmo tipo de ombro, com a barriga ainda mais alongada e uma forma particular do pescoço e do pé. (*Figura 12 n°12*).

Vamos descrever os três tipos de forma distinta, mas certos vasos não entram dentro destas categorias. Eles servem de ligação entre os três tipos. *Iia 17* tem semelhança com o tipo A pelo pé, tem também o ombro arredondado, mas a barriga é larga e atarracada como algumas hidras do tipo B. É provável que *Iia 18* serve também de marcador entre os tipos A e B, mas nos chegou muito desgastado para ser citado como tal.

Entre os tipos B e C se colocam *Ib 10 e Ib 11* que tem a barriga larga do tipo B mas o ombro arredondado, a forma do pé e as alças laterais dispostas mais abaixo como o tipo C. Estes dois vasos tem em comum a forma original da borda da boca que é dobrada. (*Fig. 2 n.°10 e 11*).

Nós podemos distinguir duas categorias pela maneira cuja alça vertical se junta ao pescoço: a) a alça passa diretamente embaixo da borda exterior, hidras *Ia 2, 3, 4 Iia 14* (Tipo **A**). *Ib 9, Iib 26* (Tipo **B**). b) a alça é juntada por um rebite sobre o braço ou pelo meio da borda, hidras *Ia 5, 8 Iia 15* (Tipo **A**). *Iib 19, 25, 27* (Tipo **B**). *Iic 29 e 30* (Tipo **C**). Vemos que a primeira categoria é limitada ao tipo A e B, mais os vasos da série I e II entram igualmente nas duas categorias.

Enfim algumas hidras se distinguem de outras por certas particularidades de estruturas. *Ib 22* não tem o anel da junção da barriga e do pé. A alça vertical não tem ranhuras, ela é plana e suas bordas são duplicadas. Estes detalhes se encontram nas hidras *Ib 21*. *Ic 12* tem uma forma de pé e da boca que lhe é própria (*Fig. 2, nº12*). Mas seu aspecto geral se aproxima do tipo C.

Concluindo, a divisão das hidras de Caeres em duas séries distintas, baseadas no estilo de decoração floral, não é válido para o formato das hidras. Podemos observar uma evolução, ainda que constante e paralela, dentro das duas séries e, pretende-se provar que todas as hidras são provindas de um mesmo atelier e são elas obras de um mesmo ceramista.

### **A decoração figurativa**

Muito tem se discutido sobre se saber se as hidras ceretanas foram decoradas por um ou por vários pintores. E. Pottier crê na existência de numerosos ateliers como aqueles pequenos mestres da Ática. P. Mingazzini pensa que eles têm menos artistas. E. Homann-Wedekind se baseia, sobretudo, nos desenhos de decoração floral, dividindo deste modo as hidras entre dois pintores (a cerca, nas séries I e II) na ordem seguinte cronológica:

Artista A: *Ib 12, 9, 10, 11. Ia 2, 4, 5.*

Artista B: *Ila 14, Iib 19. Iic 29 e 30.*

Por *Iic 29 e 30*, ele levanta a hipótese que eles são obra de um terceiro artista.

Mas, a maior parte dos arqueólogos acredita na produção de um artista somente, sem excluir a hipótese de que o mestre seja assistido por um ou vários alunos.

Esta questão é bastante complexa e merece um estudo minucioso que faria sobre o caráter e sobre todos os detalhes do desenho, que vai além da finalidade deste artigo. Aqui nos limitamos a mostrar algumas particularidades de próprias de cada série, tratando sobre o emprego dos temas, tratando sobre a execução do desenho e sublinhar ao mesmo tempo os pontos comuns dos vasos pertencentes a uma ou outra série.

O padrão heráldico dos cavalos antitéticos (alados ou não alados) só é encontrado nas hidras da série *I* (*a* 1, 4, 5, 6, 7 e *c* 12). As esfinges antitéticas se encontram somente no verso das hidras série *II* (*a* 17, 18 e *b* 26). A menos que as esfinges estão afrontadas sobre o reverso de uma só hidra da série *I*, sobre *Ia* 8 (*Pranche III n°8*).

Pelo desenho, as hidras seguintes se distinguem das outras pelas incisões interiores e incisões do contorno mais espaçadas e profundas. São os exemplares:

*Ia* 2, 5, 6 e *b* 9 e 10 (*Planchas I, n°9 e II n°2*)

*Ila* 16 e 18, *b* 21 e 22.

Dentro da zona figurada, a composição é dirigida em geral à esquerda, pode-se dizer que os seres figurados se movimentam da direita para a esquerda. Mas cinco vasos fazem exceção a esta regra. Os seres figurados se movimentam para a direita, como nas composições da Grécia próxima. São os *Ia* 7 e 8 (duas réplicas idênticas) e *Iib* 21, 22 e 23. Novamente, vemos que as exceções se encontram dentro de uma ou outra série.

Pelo exame é possível estabelecer uma diferença da *mão* dentro da execução da zona figurada, podemos comparar as figuras e o estilo do desenho de certos motivos frequentemente figurados. Assim, os animais que são frequentemente representados sobre as hidras permitem as aproximações úteis no que concerne o tipo e os detalhes.

Os cavalos, sobretudo, constituem um dos temas favoritos do atelier. Ou o tipo dos cavalos é o mesmo sobre todos os vasos. Sobre o *Iic* 30 contudo, eles têm as formas mais alongadas e mais elegantes. Mas, nós consideramos esta hidra um dos exemplares mais tardios do atelier. Seu desenho tem, de qualquer modo, uma facilidade excepcional. Para agrupar as representações, podemos constatar algumas diferenças de detalhe, por exemplo, na maneira de desenhar a crina. Ela é curta e reta, grafada com finas linhas onduladas sobre *Ia1* e sobre a parte conservada de *Ia7*. Ela é dobrada sobre o gargalo e limitada por uma linha ondulada no *Ia4*, *Ia5* e *Ia6*, no *Ila15*, no *Iib25* e *Iic* 30. Ela é dobrada também sobre *Iib17* e *Iib19* (*Prancha V, n°19*), mas ela flutua até o estreitamento e as mechas que a compõe são grossas<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Veja também as observações de T. B. L. Webster (ob. cit. P, 204-205) sobre as diferenças nas incisões interiores nas pernas dos cavalos.

Constatamos a mesma unidade de tipos e a mesma variedade nos detalhes para os desenhos de outros animais, salvo os cachorros que aparecem com raças diferentes. São os mastins sobre *Ia2* e *Ila13*, os mastins também e não as panteras, segundo a observação oral de Sir John Beasley no *Ia3* e *Ia6*. Mas, são os cachorros correndo no *Iib27* (*Prancha IV*). O Cérbero de *Ia4* e *Ib10* se assemelha com suas formas alongadas.

Os seres e monstros alados são numerosos nas hidras de Caeres: pássaros, cavalos, touros, grifos e esfinges. Podemos juntar a eles a *Niké* (*Vitória*). As asas são sempre na forma de foice. A parte articulada passa para a borda vermelha e às vezes pequenas plumas indicam um desenho de proporção intercalada, destacada no branco (*Ia7*, *Ila13*). Podemos separar as asas representadas em dois grupos. No primeiro, as plumas são dispostas em dois arranjos distintos: *Ia1*, 5, 7 e 8 (*Prancha II*, nº8), *Ila 13*, 15 e 18; *Iib26*, *Iic29* (*Prancha V*, nº29). No segundo grupo, ele tem um arranjo único de grandes penas que são somente separadas no comprimento por duas zonas de cores diferentes (*Ia4*, *Ib10*, *Ila14*, 17, *Iib19*).

A figura humana tem certa unidade de estilo, a despeito da variedade de tipos representados. Em certos vasos os corpos são alongados e em outros atarracados. Mas, certos detalhes parecem próprios a uma ou à outra série. Ainda na série *I*, tem um tipo particular de rosto nas hidras *Ia5*, 6 e *Ib9*, 10. Encontra-se também no ombro de *Ia1*, enquanto que na zona principal, as cabeças aparecem como no tipo habitual das hidras de Caeres (*Prancha I*). Na série *II*, vemos sobre a testa de certos personagens um arranjo de pequenos círculos incisivos representando mechas de fios torcidos ou trançados (*II b 24*, 26, 28, *II c 29* e 30). O mesmo motivo, executado com menos cuidado, já é visto no *Ila 14* (*Prancha II*, nº14).

Já observamos que a hidra do Vaticano *Iib 22*, singular por sua forma desajeitada, se distingue também pelo desenho dos joelhos, que não são estilizados no modo habitual das hidras de Caeres. Além disso, o limite inferior do peitoral de Hércules é indicado por uma linha contínua, que é também notável. No entanto, o mesmo tratamento nos joelhos e no peitoral se encontram na hidra de Viena *Iib 27* (*Prancha IV*)<sup>10</sup>.

Não obstante estes detalhes, podemos constatar que os tipos idênticos se veem em vasos de classes de uma e outra série: o perfil do segundo caçador no *Ila 16* é uma réplica fiel

---

<sup>10</sup> Sobre a prancha 51 de Furtwängler-Reichhold, o desenho do torax de Hércules não parece exato. Na realidade, a linha mediana não junta na clavícula esquerda (observação verbal do Sir John Beasley).

daquele segundo caçador *Ia 2*. O estilo das figuras e a composição do reverso de *Iib 21* são semelhantes daqueles da face principal de *Ia 7 e 8*.

No entanto a variedade dos detalhes não implica absolutamente uma diferença de mão. Um pintor trabalha por inúmeros anos não reproduz mecanicamente um desenho idêntico como faz um simples artesão. Mas algumas zonas figuradas revelam uma mão mais desajeitada, são aquelas do *Ib 11*, o reverso de *Ic 12* e talvez aquela de *Ia 2* (*Pranchas II, nº 2, e III, nº 12*). Como o estilo não difere profundamente daqueles outros vasos são feitos talvez como obra de um assistente ou de um aluno trabalhando sobre a supervisão do mestre.

### Decoração floral e linear

Temos visto mais acima que a diferença de estilo na decoração floral entra na separação das hidras em duas séries. Nós propomos aqui justificar a divisão de cada série em três grupos e provar a conexão que existe entre os vasos de cada um dos grupos. Não se encontrará no texto os caracteres comuns a todo um grupo, a decoração particular de certos vasos é indicada em nota.

### SÉRIE I

A decoração floral não é sujeita as regras de estilização rígidas que caracterizam aquelas da série II, mas trazem uma tendência naturalista. A execução é menos cuidadosa que na série II.

**Grupo a.** – O pescoço é decorado em geral por suásticas e cruces, cujos braços terminam por espirais. Eles têm quatro motivos sobre o pescoço e a parte central da face principal é vazia<sup>11</sup>. Sobre os ombros e abaixo a área figurada tem uma guirlanda de dois

---

<sup>11</sup> Sobre o pescoço de *Ia 1*, uma cruz floral de palmeiras e de botões de lótus ocupam o centro da face principal. Sobre aquele *Ia 2* se junta à decoração normal, duas flores de lótus opostas e um pássaro aquático num desenho

ramos de heras entrelaçados que portam frutos<sup>12</sup>. Na área abaixo da área figurada, as folhas são mais ou menos inclinadas e às vezes sua ponta está desenhada verticalmente para a linha da moldura (Ia 5, 6 e 8). Dois detalhes importantes são assinalados: os raios partindo do pé não tocam jamais a sua ponta a linha da moldura e as linhas da moldura são sempre espessas. Ao contrário, a folha de palmeira disposta sob a alça vertical tem sete pétalas de igual tamanho, mas aquelas do centro terminam em pontas, salvo a nº Ia 8 (prancha III). O coração da folha de palmeira é preto.

**Grupo b.** -- Sobre o pescoço os motivos são os mesmos daqueles do grupo a, mas eles são mais espaçados e reduzidos a três, cujo primeiro (a cruz que os braços que terminam em espiral) ocupa o centro da face principal<sup>13</sup>. Sobre o ombro, umas pregas estreitas e longas, sob a área figurada uma guirlanda de folhas de palmeira e flores de lótus de três pétalas enquanto aquela do centro é grande (prancha I nº 9). Os raios que partem do pé não tocam sua ponta a linha da moldura no Ib 9 e no verso do Ib 10, mas eles atingem a linha sobre a face principal de Ib 10 e sobre as duas faces de I b11. É verdade que o último vaso foi fortemente restaurado e as áreas dos raios está repintada. As linhas da moldura são mais finas que do grupo a. A folha de palmeira disposta sob a alça vertical tem a mesma forma que daquelas do grupo a.

**Grupo c.** – Ele é representado por somente um vaso (pranchas VI e III nº12). O pescoço é decorado por rosetas espaçadas. Sobre o ombro, tem pregas estreitas e longas como do grupo b, abaixo da área figurada, uma guirlanda de folhas de palmeira e de flores de lótus com três pétalas largas. A hidra tem um caráter diferente por suas hastes e espirais menores que do grupo b. A área dos raios partindo do pé é estreita e os raios tocam a linha da moldura com suas pontas. As linhas da moldura são mais finas ainda que do grupo b. As folhas de palmeira dispostas abaixo da alça vertical têm treze pétalas e a forma é alongada. O coração tem um contorno branco.

---

mediocre. Enfim, sobre o Ia 5, 6 e 8, o centro da face principal é ocupado por uma cruz onde os braços terminam em espirais.

<sup>12</sup> Sobre o ombro de Ia 1 tem uma zona figurada. Sobre aqueles Ia 6 e 7, as folhas de hera da guirlanda são cortadas e os frutos são substituídas por ervilhas.

<sup>13</sup> O pescoço de Ib 9 é inteiramente encoberto

## SÉRIE II

Ele se distingue por seu estilo caligráfico e por sua disposição bem calculada de motivos sobre a face decorada. A execução é mais cuidadosa que a da série I. Às vezes sobre o pescoço, o contorno branco e vermelho é aplicado diretamente sobre a argila, e não, como habitualmente, sobre o fundo de verniz.

**Grupo a.** – Sobre o colar, duas flores de lótus opostas alternando com uma estrela floral. Os motivos são repetidos três vezes e dispostos de tal modo que as duas flores opostas sejam vistas ao centro da face principal e uma estrela floral ao verso. Sobre o ombro, tem uma guirlanda de dois ramos de hera entrelaçados, as folhas do arranjo inferior tocam perpendicularmente sua ponta a linha da moldura<sup>14</sup>, abaixo da area figurada, uma corrente de folhas de palmeira e flores de lótus. Estas se parecem do mesmo tipo daquelas do colar, mas elas são opostas das abas com formato de lança. AS folhas de palmeira de cinco pétalas estão dispostas num semicírculo que junta as espirais<sup>15</sup>. Os raios partem de pé tocando a linha da moldura de suas pontas. As linhas da moldura são espessas como elas são no grupo Ia. A folha de palmeira pendente colocada sob a alça vertical tem sete pétalas, mas em vez de estar inscrita num semicírculo está num triangulo<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Ele é o mesmo do fragmento IIa 16, mesmo sendo impossível de ver na fotografia publicada (Monuments Piot, 41, 1946, p. 59, fig. 18).

<sup>15</sup> Excepcionalmente, IIa 18 é decorado sob a area figurada com faixas horizontais, alternado finas e grossas, como sobre a barriga da ânfora de Filadelfia, (Webster, loc. Cit. P. 203, fig. 4), que A. Furtwangler tinha reconhecido como saído do atelier de hidras de Caeres antes da descoberta de IIa 18 ( Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie , Munich, 1905, p. 256, n° 12).

<sup>16</sup> Sobre IIa 18, a folha de palmeira pendente está recolocada por um complexo de espirais partindo de duas peitos de pássaros ( gansos ou cisnes) Por causa da restauração, não podemos perceber claramente a relação do feito de cujo aquele se relaciona à base da alça vertical. Por baixo das espirais tem uma pequena folha de palmeira de cinco pétalas. Sobre esta decoração, vemos em ultimo lugar P. Jacobsthal, Early Celtic Art , (1944) p. 55.

**Grupo b.** – A decoração do peito comporta os mesmos motivos daquela do grupo a, mas uma estrela floral está colocada ao centro da face principal e duas flores de lótus opostas ao centro do verso<sup>17</sup>.

Sobre a hidra I Ib 17, quatro das oito pétalas da estrela floral são trocadas por folhas de palmeira. Sobre o ombro, tem uma guirlanda com dois ramos de hera entrelaçados, as folhas da fila inferior tocam suas pontas a linha da moldura como no grupo a, sobre I Ib 19, 20 e 26 enquanto que sobre I Ib 21, 22 e 25 sua folhas não tocam a linha da moldura<sup>18</sup>. Abaixo da área figurada, vemos a mesma corrente de flores de lótus e folhas de palmeira que do grupo a, mas as folhas de palmeira têm sete pétalas ao invés de cinco, salvo I Ib 19 que tem folhas de cinco pétalas e de I Ib 22 que tem folhas de cinco e sete pétalas. Nas hidras I Ib 21, 24 e 26 as pétalas das folhas de palmeiras são independentes do núcleo. Os raios partem do pé tocando suas pontas a linha da moldura como no grupo a, mas as linhas da moldura são mais finas (cf. grupo Ib). A folha de palmeira pendente disposta sob a alça vertical tem a mesma forma que no grupo a<sup>19</sup>. As pétalas são independentes do núcleo nas hidras I Ib 21 e 26.

**Grupo c.** – Os motivos do peito são espaçados, pois não tem mais que três. No I Ic 29 o motivo central é uma estrela floral parecida daquela do I Ib 27, com quatro pétalas e quatro palmetas, no I Ic 30, tem uma cruz floral pontuda, feita de duas flores de lótus e de dois botões. Nos dois vasos tem uma roseta pontuda partida com oito pétalas de um lado e de outro do motivo central. No ombro, os godrons não são estreitos e fechados como nos grupos Ib e c, mas largos e espaçados. Abaixo da área figurada, a corrente floral tem flores de lótus com três pétalas interiores independentes e as palmetas com sete pétalas independentes; parecendo ao

---

<sup>17</sup> Para I Ib 19, a disposição dos motivos no peito é identificada como aquela do grupo a. Em I Ib 26, é o mesmo da face principal, mas no verso tem dois motivos de flores de lótus opostos. No I Ib 22, a decoração do peito é original. Consiste em três colares sobrepostos.

<sup>18</sup> A hidra de Busiris (I Ib 27), exemplar extremamente elegante, tem um desenho único no ombro: dois ramos de mirto se cruzando sobre a frente do vaso. Vemos um motivo quase parecido no afresco da tumba da caça e pesca na Tarquínia (P. Romanelli, *Monumenti della pittura antica in Italia, Tarquinii*, II, pl. I).

<sup>19</sup> A forma da folha de palmeira pendente na I Ib 25 é semielíptica.

Ib 26, o que justifica o lugar que temos dado à algumas hidras ao final do grupo b. Os raios partem de pé tocando a linha da moldura de suas pontas como nas hidras dos grupos a e b. As linhas da moldura são finas como as linhas do grupo Ic. A palmeta pendente, disposta abaixo da alça vertical, tem nove pétalas no lugar de sete e aquelas do centro são muito mais longas que as pétalas laterais. São retorcidas na extremidade.

A decoração floral das duas séries difere pelo estilo e não pela escolha dos motivos que são um pouco parecidos. Tem a mesma decoração linear do rebordo da boca do vaso, meandro simples e contínuo limitado por cruces de Santo André ou de pontas, no Ia 2, IIa 14 (Prancha II), 15, II b 19 (prancha V); meandro invertido à direita em Ia 4, IIb 27 ou invertido à esquerda no IIb 21; dois ziguezagues formando losangos nos Ib 9 e IIb 26.

A simples explicação racional destas diferenças é que a decoração linear e floral, ao menos, tem sido desenhada por dois pintores diferentes, porque é impossível de ver duas fases distintas de uma mesma evolução cronológica, como mostraremos em seguida neste artigo. A execução elegante da decoração floral e linear nos vasos da série II mostra que eles poderiam ser feitos da mão do mestre. A negligência do desenho na decoração da série I pode indicar que os vasos foram decorados por um ou vários assistentes. Como a decoração floral tem uma importância secundária, o mestre pode os ter deixado com mais liberdade.

Tem ainda elementos da decoração floral nos vasos que nas duas séries, tem uma forma quase idêntica. São as linguetas no interior da boca que são pintadas alternadamente em branco e em vermelho e as bordas de preto, e rosetas identificando a separação das alças laterais e os godrons sobre a face superior o pé. Como nós podemos verificar, as linguetas são mais ou menos largas, independente da série em que são classificados os vasos. O emprego das cores e da técnica são sempre os mesmos.

## **EVOLUÇÃO CRONOLÓGICA**

A diferença de opinião sobre este problema é ilustrado pelo exemplo da hidra de Busiris em Viena (IIb 27). Ela é considerada por E. Buschor sendo colocada após a fase final

do Mestre de Caeres<sup>20</sup>, enquanto que P. Mingazzini acredita ser mais antiga por causa da policromia<sup>21</sup>. Sendo que P. Mingazzini toma como critério cronológico o grau maior ou menor de policromia na decoração. Segundo ele, as hidras Ia 2, Ib 9, Ic 12, II b 19, IIB 27 são vasos iônicos e mais antigos, enquanto que Ia 4, 5, Ib 10,11, IIa 14, 17, IIB 25, IIC 29 e 30 são áticos e mais tardios. Mas T. B. L. Webster tem demonstrado a falha neste argumento. É difícil de apurar o critério de policromia como motivo da idade dos vasos. Os realces vermelhos e brancos frequentemente desaparecem e não é sempre que o verniz diluído serve como base<sup>22</sup>.

T. B. L. Webster crê que o critério cronológico válido e objetivo é somente aquele da presença de dobras nas vestimentas e da maneira como elas são desenhadas. Assim, por causa da ausência de dobras e de drapejaria complicada, ele considera as hidras Ia 2, 4, 5, 6, Ib 9, IIa 13, b 28, c 29, como as mais antigas, e, por causa do tratamento das dobras, as hidras Ib 11, IIa 14, 17, IIB 19, 20, 22, 27 e c 30 como mais recentes. Ic 12, Ib 10, IIB 25 ocupariam um lugar intermediário na classificação cronológica<sup>23</sup>. A maneira como percebemos a terceira dimensão fornece de fato um valor incontestável, mas a ausência de dobras, podendo ser acidental, não nos parece ser um argumento válido.

---

<sup>20</sup> E. Buschor, *Griechische Vasen*, (1940), p. 96.

<sup>21</sup> P. Mingazzini, *Bollettino d'Arte*, t. III (1924), p. 506.

<sup>22</sup> M. Santangelo se apoia sobre o mesmo critério que P. Mingazzini pelas hidrias de Villa Giulia Ia 3 e IIB 21 que ela publicou e considerou como tardias por causa de sua falta de policromia (*Monuments Piot*, 44, 1950, p. 2 ss, 36-39). Vamos observar, portanto, traços de policromia primitiva: Sobreposição vermelha sobre a barba e os cabelos do primeiro sileno à direita de Dionísios, sobre o rabo do cavalo do quarto, sobre os cascos de cavalos de vários entre eles. O verniz diluído cobrindo o corpo do segundo sileno indica que este foi pintado em branco ou em vermelho. O terceiro, quase apagado, foi sem dúvida pintado aplicando vermelho ou branco colocado diretamente sobre a argila. Ele tem seus traços fortes nuances de vermelho sobre a cabeleira e a barba do sileno envolvendo a bacante, ao contrário. O cachorro disposto sob a alça horizontal direita não tem somente uma faixa branca sob seu ventre, mas também aplicado vermelho sobre a cauda. A hidria IIB 21, sofreu um apagamento muito profundo que danificou sua superfície. Vamos apontar, todavia, os traços de aplicação do branco sobre o verniz não diluído, nos porções de pintura restantes: Sobre o pescoço, o cálice das flores de lótus perto das alças lateral direita. Na zona figurada, a túnica do companheiro de Ulisses que está de frente de Polifemo. Veremos traços de sobreposição de vermelho aplicado sobre o verniz grosso sobre a túnica do terceiro companheiro de Ulisses de frente de Polifemo, e no reverso, sobre a cabeça da pele de leão que pertence à Hércules.

<sup>23</sup> . T. B. L. Webster, *Loc. cit.*, p. 204-205.

E. Homann- Wedeking toma a decoração floral como critério. Conforme o naturalismo na decoração indica uma fase posterior de evolução e a presença de franzidos no ombro provará a antiguidade do vaso<sup>24</sup>. Assim as hidras dos grupos Ib e Ic foram decoradas antes daquelas do grupo Ia.

Para chegar a uma classificação segura, nos parece prudente empregar vários critérios possíveis a fim de verificar os valores respectivos. Desta forma, vamos estabelecer grupos no interior das séries, aproximando assim os exemplares que tem em comum certas características importantes, forma, decoração figurada e decoração floral.

### **A Forma**

O tipo A é certamente mais antigo que o tipo B, porque podemos constatar uma marcha de evolução parecida em outros centros de produção contemporâneos, por exemplo aqueles dos vasos calcidianos. Para as hidras calcidianas, o tipo mais recente tem também o ombro achatado e claramente articulado com o tipo B, sucedendo a uma forma parecida àquela do tipo A<sup>25</sup>. Podemos acrescentar que as hidrias clazomenianas que se aproximam do tipo B são colocados por R. M. Cook no grupo C (grupo Urla) o mais recente da produção clazomeniana<sup>26</sup>.

Parece, à primeira vista, que podemos ver na forma do ombro do tipo C, um retorno a uma antiga forma, aquela do tipo A. Ele apresenta, na realidade, a influencia das urnas criadas na Ática no fim do século VI. As hidras do tipo C não tem somente emprestado o ombro inclinado e abaulado, mas o lugar das alças laterais é posto muito mais baixo que são nos tipos A e B<sup>27</sup>. O tipo C é, portanto, o mais recente.

---

<sup>24</sup> E. Homann-Wedeking, Op. cit., p. 31-33.

<sup>25</sup> A. Rumpf, Chalkidische Vasen , pp. 124-125.

<sup>26</sup> H. M. Cook, Loc. cit., p. 131.

<sup>27</sup> Podemos aproximar a forma de Ic 12, de II c 29 e 30 dos kalpides de Eutimido, notadamente do vaso de Bonn com a inscrição MeyaxXeç xaXôç (CVA, pl. 16, 2).

A evolução do pé, de uma forma espalhada para uma forma mais encolhida, traz um paralelo na evolução dos pés de copos áticos de cerca de 540 a 520. Porque as hidrias de Caeres pertencendo ao grupo Iam e IIa tem um pé quase idêntico aquele do copo 2044 de Exéquias em Munique<sup>28</sup>, e o pé das hidras Ib, Iib e Iic podem ser comparados aquele do copo de Florença 3888 portando a assinatura de Nikosthenes como aquela do copo de Berlim F2051<sup>29</sup>.

Podemos considerar, pelo quadro que se segue, a evolução sofrida nas hidras em suas proporções. As figuras mostram a proporção entre o diâmetro máximo do pé e o anel na base da barriga, e a proporção entre a altura do peito e a altura total das hidras bem conservadas que pudemos ver em mãos. Para a hidra I c 12, a última proporção não é mencionada, por causa da forma particular do peito.

<b>Série I</b>			<b>Série II</b>		
<b>Nº</b>	<b>pé</b>	<b>pescoco</b>	<b>Nº</b>	<b>pé</b>	<b>pescoco</b>
<b>a 2</b>	0,209	0,210	<b>a 14</b>	0,232	0,220
3	0,216	0,240	15	0,268	0,240
4	0,207	0,220	17	0,216	
5	0,194	0,250	<b>b 19</b>	0,208	0,240
7	0,198		21	0,206	0,230
			25	0,197	
<b>b 10</b>	0,176	0,320	<b>c 29</b>	0,170	0,270
11	0,177	0,340			
12	0,160				

<sup>28</sup> H. Bloesch, Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils, pl. 1, 1 c.

<sup>29</sup> Ibid., pl. 3, 2 b, pl. 5, 1 b.

### A decoração figurada

Podemos observar certas particularidades no desenho dos temas muitas vezes repetidos. Estas particularidades não apontam para uma indicação de datação das hidras, mas elas permitem agrupar os vasos que têm características comuns. Assim como as asas representadas sobre o verso de hidras recentes (I b 10, II b 26, II c 29, prancha V, nº 29) todas têm plumas suplementares indicadas por incisões finas que são juntadas entre as linhas principais. Sobre os personagens, vamos assinalar mais tarde (p. 396) o motivo dos cachos sobre a testa e o desenho particular dos joelhos e do peitoral nas hidras II b 22 e II b 27 (Prancha IV).

Mas a forma de indicar a terceira dimensão para as dobras oferece um critério de valor indiscutível. Na série I, podemos observar a forma erudita, complicada e muito evoluída que são feitas as dobras na I b 11 (a roupa de Maia e do velho disposto atrás do berço de Hermes. No verso, a borda da túnica de Céfalos é representada em perspectiva, cf. aquele condutor de biga na hidra de Berlim II c 30) e na I c 12 (dobras de primeiro e do terceiro combatente). Na série II, vemos já as dobras em terceira dimensão na II b 22 (laço e borda da túnica de Hermes). A presença de dobras nas túnicas dos negros no verso da hidra de Busíris, II b 27, foi empregada como meio de datação. A hidria de Berlim, II c 30, mostra a fase final da evolução (dobras da túnica da mulher e borda da túnica do condutor da biga, desenhada em perspectiva)<sup>30</sup>. T. B. L. Webster tem aproximado a evolução das dobras nas hidras de Caeres daquelas que temos observado nos vasos de Andokides<sup>31</sup>. Podemos também notar uma diferença muito clara no desenho da clamídia flutuante no verso da hidra II c 30 e daqueles têm o mesmo tema em exemplares mais antigos: I a 2 (Atalante), II a 16, II b 19 (prancha V) e 27, zona inferior (prancha IV).

A zona figurada toma uma extensão progressiva na barriga. Sua largura constitui, portanto um dos critérios cronológicos mais seguros. O quadro abaixo compara a altura da

---

<sup>30</sup> c f. E. Pfuhl, *Masterpieces of Greek Drawing and Painting*, translated by J. D. Beazley 1926, p. 18-19.

<sup>31</sup> T. B. L. Webster, *Loc. cit.*, p. 204-205. Ver também as relações feitas sobre o assunto por P. Mingazzini: *Vasi della Collezione Castellani*, p. 176.

zona figurada e aquela da barriga, entre os dois anéis, para os vasos que temos as medidas exatas. A hidra I c 12 não tem indicação no quadro por causa da distribuição particular da decoração na barriga. Na zona figurativa, os personagens ultrapassam muito a linha superior do enquadramento e ocupam assim uma parte do ombro. Além disso, existe uma zona suplementar, que está entre os raios que partem do pé e a corrente floral.

<b>SÉRIE I</b>		<b>SÉRIE II</b>	
<b>Nº</b>	<b>zona figurada</b>	<b>Nº</b>	<b>zona figurada</b>
<b>a 2</b>	0,41	<b>a 14</b>	0,41
3	0,42	15	0,43
4	0,44		
5	0,43	<b>b 19</b>	0,46
		21	0,44
<b>b 10</b>	0,56	22	0,44
11	0,56	25	0,45
		<b>c 29</b>	0,48

A composição da zona figurada se caracteriza em geral pelo equilíbrio das figuras no espaço decorado. Podemos assim observar certa evolução.

As composições complexas, nos vasos mais antigos, temos um eixo perfeito, pode-se dizer que o centro não é ocupado por nenhuma figura. De um lado e de outro, os seres animados são alinhados simetricamente, em distancia equivalente: I a 1 (prancha I, nº 1) 2, 3,

7, 8, IIa 13, 14 : (prancha II, nº14), 18. Mas, quando tema não comporta um numero limitado de personagens, um deles usa o eixo da composição. É o caso que se nota nas composições do tipo heráldico como II a 15.

Nas hidras dos grupos I b e c e II b e c, ao lado de composições absolutamente simétricas (I c 12 II b 26, prancha VI) vemos, por outro lado, seres animados, dispostos em vários planos, parecendo emaranhados. Mas o equilíbrio é conservado por um cálculo sofisticado dos planos e dos espaços vazios ao redor do eixo central decorado de uma figura. É o caso dos vasos mais evoluídos, como I b 11, II b 21, 27 (prancha IV) e II c 30. Mas a composição do tipo heráldico continua a ser empregada, como no II b 25 e II c 29.

Comparando as hidras decoradas do mesmo tema, podemos levar em conta certa evolução, embora as cópias foram aproximadas com o passar do tempo.

*Héracles trazendo Cérbero à frente de Euristeu* (I a 4, I b 10). A composição da cena com três seres animados é a mesma nos dois vasos. Mas, no segundo ela mostra um enriquecimento dos detalhes que está ligada ao alargamento da zona figurada. Euristeu está menos profundamente enfiado dentro do pithos (vaso de grande proporção), as serpentes jorram mais numerosas do que o ágil Cérbero, Héracles está de pé em vez de ser representado ajoelhado como no tipo arcaico, como aponta P. Devambez<sup>32</sup>. As incisões interiores são mais numerosas sobre as cabeças e pescoços de Cérbero, o tratamento do focinho e da juba de leão está diferente.

*Retorno de Hefáistos à Olímpia* (I a 6, I b 9, prancha I, nº 9). Sobre I a 6, os seres animados se equilibram em número igual de um lado e de outro do eixo ideal, enquanto que em I b 9, Hefáistos sobre sua mula ocupa o centro da composição; Dionísio, sozinho na parte esquerda, faz equilíbrio com o sátiro e a mônade que aparecem na parte direita. Os movimentos são mais vivos, as silhuetas mais intrincadas, as incisões mais numerosas e os detalhes mais ricos no I b 9.

---

<sup>32</sup> P. Devambez, Loc. cit., p. 46. Ele sublinha também o mesmo formato da cabeça na composição.

*A punição de Nessos* (I a 7, I a 8, verso do II b 21). No I a 7 e 8, Oneus e Héracles numa parte e Dejanira e Nessos em outra, estão dispostos de cada lado do eixo central. O pai de Dejanira desapareceu no II b 21, Héracles se opõe sozinho ao grupo de Dejanira e de Nessos, de um lado e de outro da folha de palmeira pendente. I a 7 e I a 8 são quase que idênticos. Mas, no I a 7, todos os pés, salvo o de Dejanira, estão dispostos sobre o solo, enquanto que no I a 8 os movimentos são um pouco menos compassados. A composição de II b 21 é muito mais movimentada.

*Éfebo (jovem) entre dois cavalos empinados* (II a 15 e II b 25). É uma composição de tipo heráldico. A atitude do éfebo está diferente nos dois vasos. No II b 25, a zona figurada é sensivelmente mais larga.

*Caça aos cervos* (II b 19 e II b 20, prancha V, nº19). Nos fragmentos conservados de II b 20, os dois cervos estão mais próximos que no II b 19. Devido a isto, acreditamos ver o tema decorado no verso da hidra<sup>33</sup>. Acreditamos que é a composição da face principal, onde os seres animados são representados de uma forma mais intrincada que no II b 19.

### **A decoração floral e linear**

Consideramos os elementos seguintes têm certo valor por estabelecer uma classificação cronológica: no pescoço, a disposição mais aberta dos motivos no grupo I b, I c e II c. No I b 9, está mesmo discreto e no I b 10, 11 e no I c 12 o rebordo do lábio está sem decoração (prancha VI). Na corrente floral disposta sob a zona figurada, o numero de pétalas das folhas de palmeira aumenta no grupo II b (salvo o II b 19, prancha V, colocado no começo do grupo por causa da forma do vaso). No mais, as pétalas das folhas de palmeira e das flores de lótus tornam-se independentes do miolo em qualquer dos vasos dos grupos II b e II c (prancha V, nº29).

---

<sup>33</sup> A. Rumpf, A.A., 1923-24, col. 87-88.

N. Plaoutine (Revista Arqueológica, 1941, II, p. 12) crê que a Caça ao Cervo se encontra sobre a face principal. Afirma que o fragmento com a cabeça de Aquélos aparece no verso aonde tem dois monstros heráldicos. Mas, um resto de braço sobre o mesmo fragmento indica que nele aparece a representação de uma luta entre Héracles e Aquélos, que toma lugar à esquerda da folha de palmeira pendente.

As linhas do enquadramento da moldura, grossas nos grupos I a e II a, se afinam nos grupos I b e II b, tornam-se finas nos grupos I c e II c.

O alongamento e a multiplicação das pétalas das folhas de palmeiras pendentes dispostas sob as alças verticais não nos fornece um critério absoluto de datação<sup>34</sup>, mas oferecem uma indicação sobre a evolução do motivo num mesmo atelier. Vamos comparar de uma parte a folha de palmeira pendente. I a e I b (prancha II, nº 2 e III nº 8) àquela da hidra I c 12 (prancha II nº12) e de outra parte, a folha de palmeira pendente dos grupos II a e II b com aquelas do grupo II c (prancha V, nº29), a evolução sobre uma forma alongada se torna evidente. Podemos então concluir que as hidras dos grupos I c e II c são mais tardias.

Graças aos diferentes critérios de forma, de largura da zona figurada, de composição e de decoração, podemos afirmar que os motivos seguintes são empregados sobre os vasos mais tardios: no pescoço, as rosetas (grupos I c e II c, prancha V, nº29 e VI), no ombro, os ornamentos ovalados (grupos I b, I c e II c, prancha I nº 9, V nº 29 e VI).

### **Datação e sincronismo dos grupos**

Para a datação, nós não podemos nos basear nas condições do achamento. Existe agora, do nosso conhecimento, alguma publicação das escavações feitas dentro de condições científicas, que nos permite conhecer com certeza o mobiliário que acompanha as hidras nas tumbas<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, (1927), pp. 175-176.

<sup>35</sup> As hidrias do Museu de Villa Giulia publicadas por Maria Santangelo são as únicas que foram encontradas dentro das escavações sistemáticas da necrópole de Caeres (Via Dirocata, Banditaccia) interpretadas por Mengarelli (M. Santangelo, loc. cit. p. 17, n.1). Mas, um registro detalhado destas escavações ainda não foi publicado, pelo nosso conhecimento. Pela hidria do British Museum (Ic 12 da nossa lista) ela havia sido encontrada dentro de uma tumba ao final do século VI a. C. (H. B. Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan vases*, II, p. 68).

No entanto, as comparações feitas nos permite datar aproximadamente nossas hidras. Sobre isto, o importante estudo de F. Winter<sup>36</sup> que constatou a semelhança de estilo entre os altos relevos da coluna esculpida *D* de *Éfaso* e as hidras de Caeres, guardam sempre seu valor. Recentemente, temos adotado conexões cronológicas, mas nada impede de crer, seguindo a declaração do Sir John Beazley, que os trabalhos de construção do templo e de execução das esculturas forma prolongados muito além depois da morte de *Cresus*. M. Santangelo tem justamente comparado a cabeça de mulher sobre a coluna esculpida de *Éfaso* com aquela da Dejanira (Loc. Cit. p. 10). Acrescentamos aquela de *Léda* de II a 17.

As comparações estabelecidas por E. Langlotz entre os cavalos de I a 4 e aqueles do Tesouro de Siphnos em Delfos, dão uma base de datação bastante segura<sup>37</sup>. Enfim, T.B.L. Webster<sup>38</sup> e P. Mingazzini<sup>39</sup> chamam atenção sobre a semelhança na forma das dobras nas hidras e nos vasos do pintor de Andokides.

Trazemos um novo elemento de datação, que é o da forma. Vimos acima que os pés das hidras nos grupos I a e II a, é idêntico à taça de Exéquias em Munique (540-535), que fornece uma data *post quem* destes dois grupos. O pé das hidras dos grupos I b e II b parecem com o da taça de Nikóstenes em Florença e ao da taça E 2051 em Berlim, que indicaria a fabricação destas hidras dez anos ou menos após os primeiros exemplares saírem do atelier. Enfim, a semelhança que existe entre a forma do ombro e o lugar das alças nas hidras dos grupos I c e II c com aquela da calpis de Eutímedes em Bonn, que leva o nome de Megakles, nos permite datar os últimos exemplares da produção por volta de 510, como fez recentemente K. Schefold em razão do estilo<sup>40</sup> no que concerne a hidra II c 30.

---

<sup>36</sup> F. Winter, Studien zur älteren griechischen Kunst, Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, XV, (1900), p. 84 et ss.

<sup>37</sup> E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik, p. 19.

<sup>38</sup> T. B. L. Webster, Loc. cit, pp. 204-205.

<sup>39</sup> P. Mingazzini, Coll. Castell, pp. 175-76. (4) E. Pfuhl - K. Schefold, Tausend Jahre griechischer Malerei, n° 151. Cf. aussi P. Mingazzini, Op. cit., p. 173 e E. Homann-Wedeking, Op. cit. p. 33.

<sup>40</sup> E. Pfuhl - K. Schefold, Tausend Jahre griechischer Malerei, n° 151. Cf. também P. Mingazzini, Op. cit., p. 173 e E. Homann-Wedeking, Op. cit. p. 33.

Vimos acima que as duas séries de hidras são contemporâneas entre elas. Mas, os grupos não são absolutamente paralelos no tempo, porque os últimos exemplares do grupo I a são contemporâneos aos primeiros vasos do grupo II b. Aqui os argumentos que justificam esta opinião. Encontramos o mesmo tema tratado da mesma forma no I a 6 e I b 9. No I a 7 e no I a 8 se encontra no verso de II b 21. É, portanto, provável que estes vasos saíram do atelier num curto espaço de tempo. A decoração do pescoço das quatro últimas hidras do grupo I a é idêntica àquela do grupo I b, no que concerne a escolha e a disposição dos motivos. Lembramos que I a 6 e I a 7 se diferenciam das outras hidras do grupo I a pelo tratamento dos ramos de hera sobre o ombro, que é próprio destes dois vasos.

Enfim, a largura da zona figurada em I a 8 é semelhante àqueles exemplares do grupo II b. É, portanto, provável que as hidras I a 6, I a 7 e I a 8 são contemporâneas dos primeiros vasos do grupo II b, em outras palavras, que o grupo I a se prolongou mais no tempo que o grupo II a. A hidra I c 12, também, pode ser posterior ao grupo II c, por causa de sua forma mais desenvolvida, de sua corrente floral e da repartição original de sua decoração<sup>41</sup>.

Corfu, 1954.

## V. Callipolitis

---

<sup>41</sup> Por sua forma geral, a hidra I c 12 (prancha VI) pertence ao tipo mais recente (v. acima p. 393 e 404) embora o perfil da embocadura e do pé seja original (figura 2 ,nº12). Pela corrente floral e a folha de palmeira pendente que dão uma indicação cronológica importante, veja p. 399 e 409. Pela repartição da decoração, veja p. 406 e pelo caráter desenvolvido do desenho nas dobras na face A, c.f. T. B. L. Webster, loc. cit. p. 204. Lembramos que o verso da zona figurada é provavelmente de uma outra mão que aquela da face principal (prancha II, nº12, detalhe).

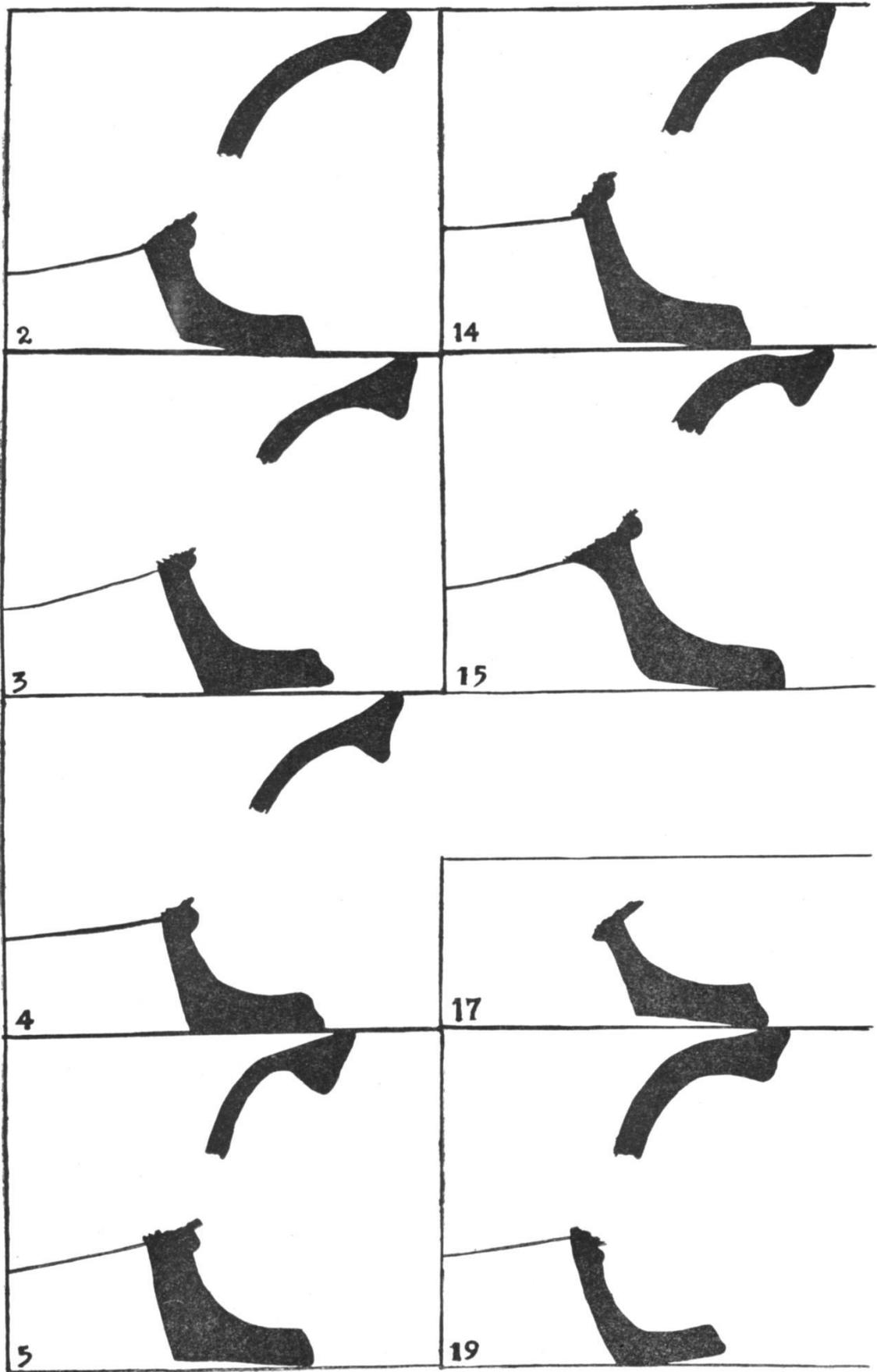


Fig. 1.

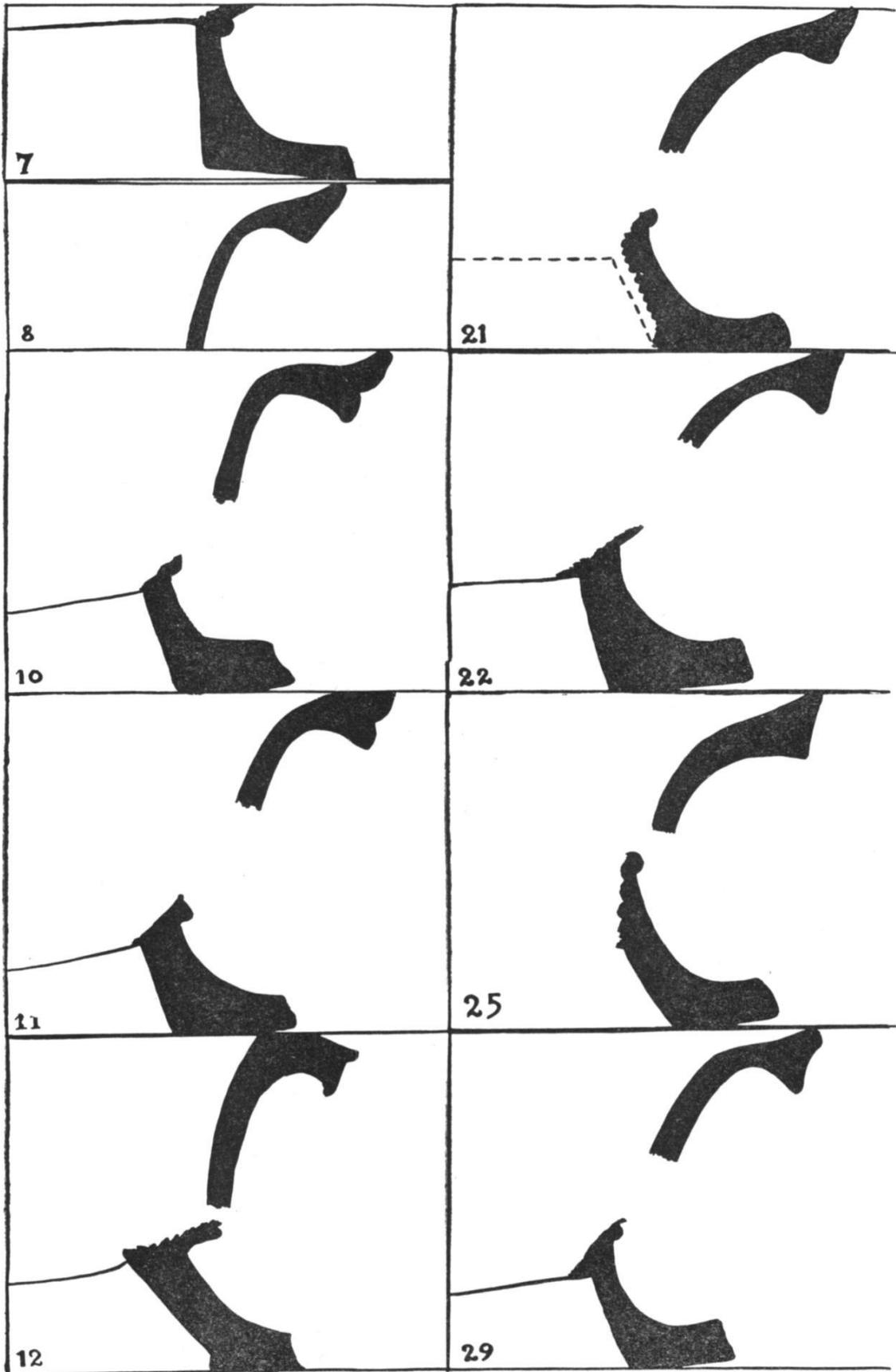
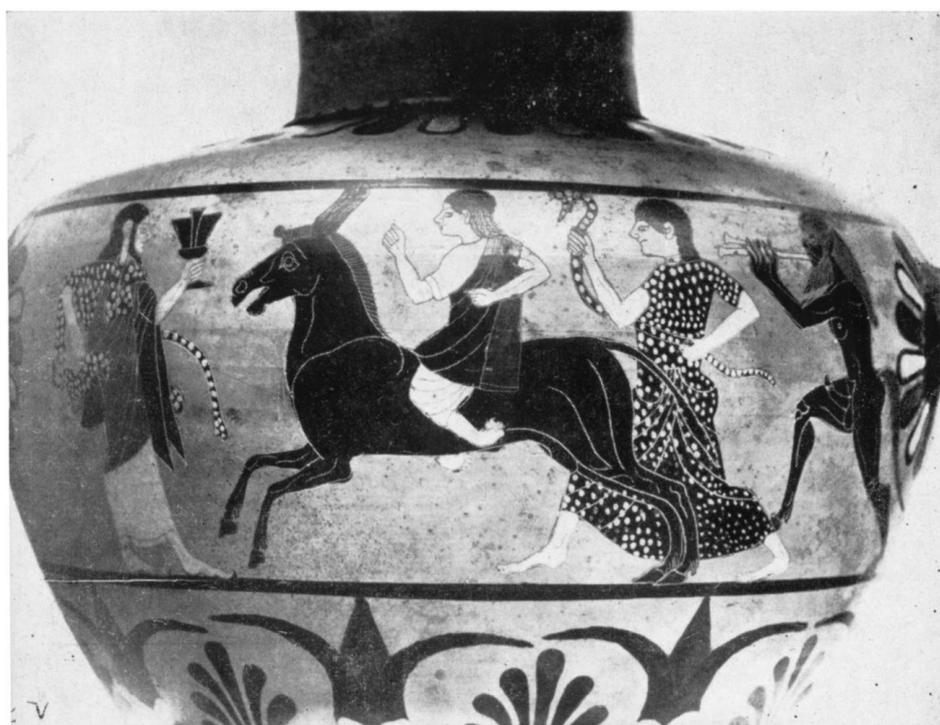


Fig. 2.

## Prancha I



Nº 1- Louvre, Campana, 10227.

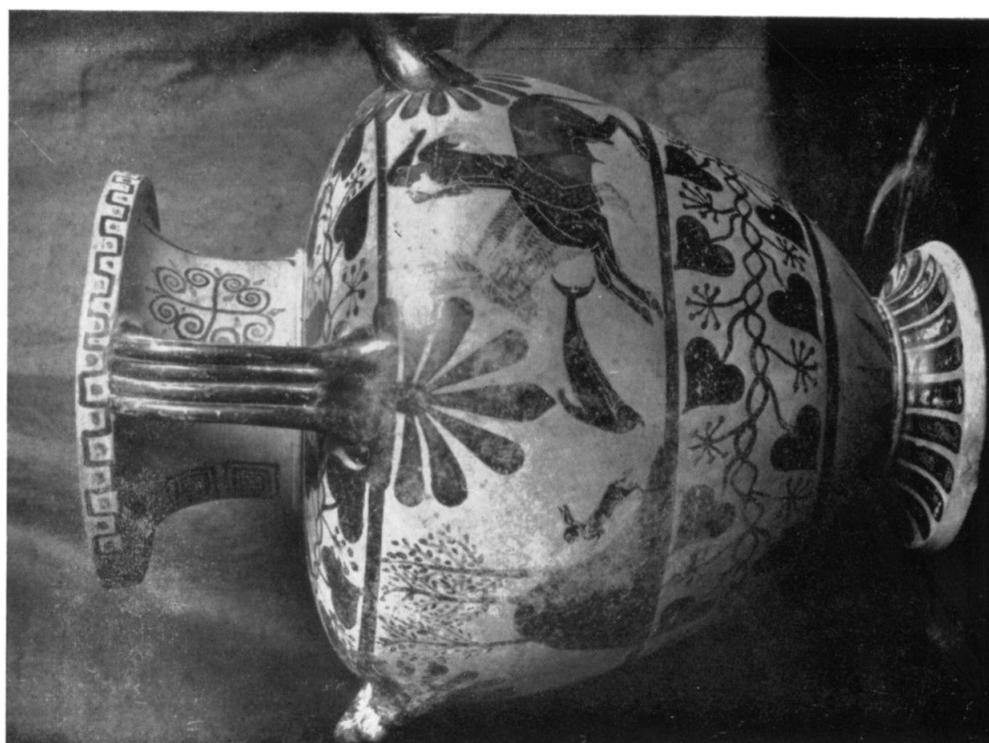


Nº 9- Viena, Museu de História da Arte, 3577. Imagem: Lady Marie Beazley

## Prancha II



Nº 14- Louvre, E 698. Imagem: Museu do Louvre.



Nº 2- Louvre, E 696 (verso). Imagem: Museu do Louvre.

## Prancha III



Nº 8- Louvre, Campana, 10228 (verso). Imagem: Museu do Louvre.



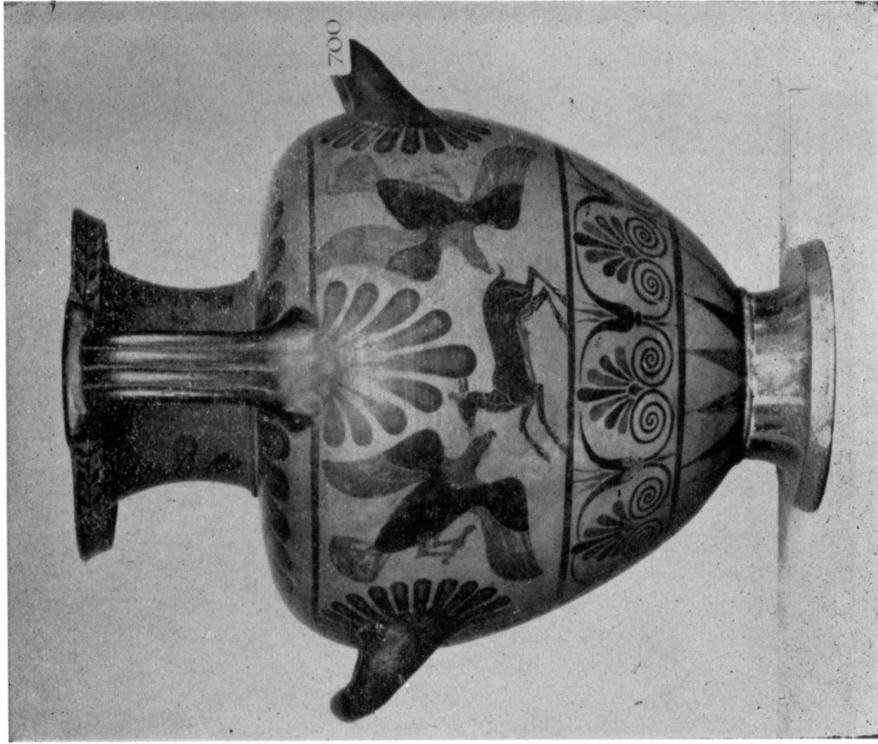
Nº 12- Museu Britânico, 87-7-25-30. Detalhe do verso. Imagem do Museu.

## Prancha IV



Nº 27- Viena, Museu de História da Arte, 3576. Imagem do Museu.

Prancha V



N° 29- Louvre, E 700 (verso).



N° 19- Louvre, E 697.

## Prancha VI



Nº 12- Museu Britânico, 87.7- 25.30. Imagem do Museu.

