Perspectivas & Diálogos: Revista de história social e práticas de ensino
ISSN 2595-6361, v. 8, n. 16 – 2025
DCH – UNEB / *campus* VI

Dossiê Temático

UM PANORAMA ACERCA DAS ESCULTURAS PEDIMENTAIS NA GRÉCIA ANTIGA: DAS PRIMEIRAS COMPOSIÇÕES ATÉ O PARTENON

A PANORAMA ON PEDIMENTAL SCULPTURES IN ANCIENT GREECE: FROM THE FIRST COMPOSITIONS TO THE PARTHENON

UNO PANORAMA DE LAS ESCULTURAS PEDIMENTALES EN LA ANTIGUA GRECIA: DESDE LAS PRIMERAS COMPOSICIONES HASTA EL PARTENÓN

Gabriel Galarda Baptista Peixoto
National and Kapodistrian University of Athens
gabrielbpeixoto33@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1163-1214

Resumo:
O texto seguinte explora as transformações composicionais que podem ser verificadas no espaço pedimental durante o Período Arcaico até o começo do Período Clássico na Grécia Antiga. A primeira seção introduz o leitor aos conceitos arquitetônicos e teóricos utilizados no estudo das esculturas pedimentais. A segunda seção emprega templos e edifícios específicos para apontar os primeiros conceitos pedimentais, assim como salientar as escolhas e transformações ao longo do século VI aEC. Na terceira seção é destacada a importância de dois templos perípteros do começo do século V aEC na concretização dos conceitos pedimentais. A quarta seção expõe algumas características dos frontões do Partenon como produtos de uma longa tradição transformativa.
Palavras-chave: pedimento; frontão esculpido; esculturas pedimentais; esculturas arquitetônicas; composições pedimentais.

Abstract:
The following text explores the compositional transformations that can be verified in the pedimental space during the Archaic period to the beginning of the Classical period in Ancient Greece. The first section introduces the reader to the architectural and theoretical concepts used in the study of pedimental sculptures. The second section employs temples and specific buildings to point out the first pedimental concepts, as well as to highlight the choices and transformations throughout the sixth century BCE. In the third section, the importance of two peripteral temples from the beginning of the fifth century BCE in the realization of the pedimental concepts is highlighted. The fourth section exposes some characteristics of the Parthenon pediments as products of a long transformative tradition.
Keyboards: pediment; sculpted pediment; pedimental sculptures; architectural sculptures; pedimental compositions.

Resumen:
El siguiente texto explora las transformaciones compositivas que se pueden observar en el espacio del pedimento durante el período Arcaico hasta el comienzo del período Clásico en la Antigua Grecia. La primera sección introduce al lector a los conceptos arquitectónicos y teóricos utilizados en el estudio de las esculturas de pedimento. La segunda sección utiliza templos y edificios

Recebido: 26 de agosto de 2025
Aprovado: 13 de março de 2026
Publicado: 28 de março de 2026

específicos para señalar los primeros conceptos de pedimento, así como para destacar las elecciones y transformaciones a lo largo del siglo VI a. C. La tercera sección destaca la importancia de dos templos períptеros de principios del siglo V a. C. en la realización de los conceptos de pedimento. La cuarta sección expone algunas características de los pedimentos del Partenón como productos de una larga tradición transformadora.
Palabras clave: pedimento; frontón esculpido; esculturas pedimentales; esculturas arquitectónicas; composiociones pedimentales.

Introdução

O estudo das esculturas gregas, assim como a Arqueologia, é baseado na criação de tipologias. Os tipos são baseados em diversos aspectos que nos ajudam a diferenciar várias qualidades, salientando suas características funcionais e cronológicas. Dentro das esculturas, o presente artigo tratará de esculturas pedimentais, isto é, esculturas votivas implementadas na arquitetura de um edifício. Esculturas arquitetônicas na Grécia antiga são divididas em algumas categorias, sendo elas em geral diferenciadas por seus aspectos técnicos, sua dimensão e sua localização num edifício. No cânone dos templos dóricos, os principais ornamentos monumentais estavam situados nos frisos (friso dórico, isto é, métopas), nos frontões e nos acrotérios. Soluções como cariátides, parapeitos, tambores de coluna esculpidos, “coffered ceilings”, entre outros são mais raramente vistos (PALAGIA, 2018).

Na Grécia Antiga, o frontão era chamado de ἀετός (aetós, ou “águia”), pois o triângulo baixo se assemelhava às asas abertas e esticadas do pássaro e, de acordo com Píndaro, foi uma invenção coríntia (13ª Olímpica, versos 20-21). Assim, o frontão, também chamado de pedimento, é um elemento triangular arquitetônico situado nas duas empenas de um templo períptero, acima da cornija horizontal e sob as duas inclinadas. O programa escultórico dos templos gregos os diferenciava entre si da inerente monotonia do templo dórico períptero, individualizando-os entre investimentos suntuosos e os mais singelos (JONES, 2014). A decoração pedimental centralizada no eixo do templo bem acima dos olhos do espectador e a sua estranha moldura triangular condicionavam quais temas poderiam ser retratados e como eles poderiam ser apresentados ao público. É importante lembrar que, assim como outros tipos escultóricos, a composição pedimental era realçada com policromia e apetrechos diversos de metal. Esculturas de frontão, além da própria estátua da divindade dentro da naos, eram o elemento decorativo mais importante em um templo grego.

Esculturas pedimentais encaram os espectadores. Elas residiam sobre os grandes templos da Antiguidade e retratavam suas mitologias e histórias. Sua colocação especial no topo, no edifício mais importante da religião grega, torna necessária uma análise comparativa dentro das próprias esculturas do templo e do contexto do culto. Nas partes seguintes, são apresentados exemplos pontuais e representativos da transformação no tratamento pedimental (ver Tabela 1); pontuando como foram as mudanças no tratamento arcaico, culminando nos templos clássicos; e como no Paternon estabeleceu-se uma fórmula para as composições pedimentais na segunda metade do século V aEC.

Tabela 1 – Relação dos principais edifícios abordados (as datas em aEC).

Denominação	Localização	Tipo de Edifício	Cronologia
Artemísion	Corfu	Templo	600-580
Pedimento da Hidra	Atenas	Oikemata	570-550
Hekatompedon	Atenas	Templo Dórico	c. 570
Tesouro de Sífnos	Delfos	Tesouro	c. 525
Tesouro de Mégara	Olímpia	Tesouro	Fim do séc. VI
Antigo de Atena (dos Pisístratos)	Atenas	Templo Dórico	520-510
Apolo (Alcmeônida)	Delfos	Templo Dórico	c. 510
Afaia em Égina	Égina	Templo Dórico	505-470
Zeus em Olímpia	Olímpia	Templo Dórico	471-457
Partenon	Atenas	Templo Dórico	447-432

Fonte: Autoria própria.

1.1. A Narrativa Pedimental: suas técnicas, suportes e materiais

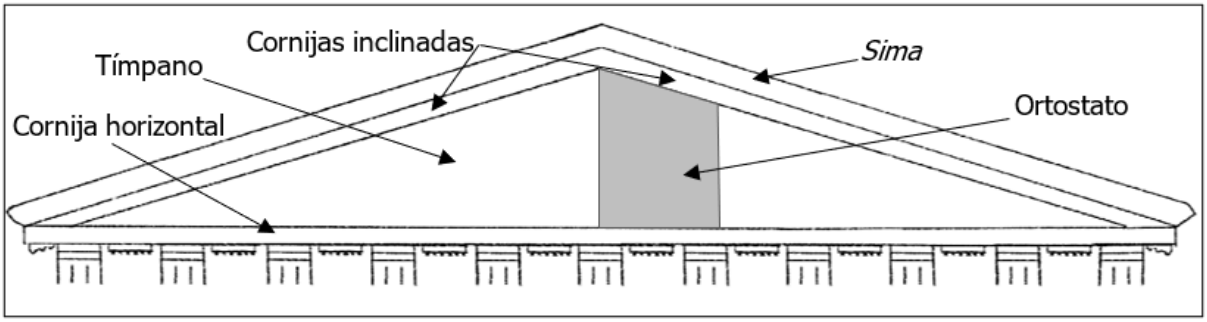
As esculturas pedimentais podiam ser feitas em relevo (alto ou baixo), ou utilizando estátuas esculpidas ao todo seu redor. Com menos frequência, a técnica *"ronde-bosse accolée"*, definida como estátuas esculpidas em uma única peça com seus pedestais e com seus ortostatos de fundo, era empregada (BOOKIDIS, 1967).

Frequentemente na Grécia continental as composições eram feitas em pedra, sobretudo mármores e calcários, mas também raramente em terracota. Elas também não estão restritas aos templos: os tesouros, copiosos monumentos funerários, *naiskoi*, e outros pequenos edifícios (os chamados *oikemata* na Acrópole ateniense), também poderiam suportar esse tipo de decoração esculpida.

O tímpano, a superfície de trás das esculturas, podia ser revestido com chapas de

mármore (os ortostatos), enquanto a parede estrutural ocultava-se atrás (Figura 1). Os ortostatos podiam ser colocadas divididos ao meio do espaço timpanal, ou com a peça central formando um pentágono – ambas as soluções eram igualmente comuns. No tímpano muitas vezes verificamos a presença de marcas, buracos e saliências que evidenciam as diversas formas de "amarrar" as esculturas nos templos, ou também o uso de diversos apetrechos metálicos das figuras esculpidas.

Figura 1 – O Pedimento e suas partes.



Fonte: Autoria própria.

As esculturas pedimentais são uma dádiva da ordem dórica, mas não exclusivamente. De modo geral, a projeção maior da cornija jônica não permitia que seus frontões fossem preenchidos por esculturas pesadas. Bookidis (1967) demonstra que a projeção máxima da cornija dórica poderia chegar a 0,60m, enquanto os templos jônicos tinham uma média consideravelmente maior, de 0,80m.

O suporte físico e as características arquitetônicas das esculturas exigiam estruturas narrativas específicas. Logo, dependendo da sua localização no templo, cada tipo escultórico teria sua representação mais apropriada: frisos em baixo-relevo permitiam representações contínuas, fornecendo uma sensação diacrônica de progresso e retorno – como no Partenon; métopas em alto-relevo destacavam narrativas episódicas, específicas e discretas – como as do templo de Hefesto em Atenas; os frontões demonstravam um espaço altamente hierárquico e eram favoráveis a representações epifânicas orientadas para o centro. Nos frontões, cada figura tinha que ser adaptada à cornija inclinada. A escala e a posição de uma figura dentro de um pedimento dependia, portanto, da sua pertinência para o culto do templo, de seu status mitológico e da sua função na narrativa.

Marconi entende que embelezar um templo era embelezar a própria divindade.

Marconi cita Ésquilo (nos fragmentos de "Os competidores dos Jogos Ístmicos", Marconi 2004), que categoricamente utiliza a expressão: κόσμος τῷ θεῷ, ou "o adorno para o deus". As esculturas dos templos, portanto, não devem ser abordadas como "obras-primas" ou "artefatos" independentes, nem sob a abordagem da "arte pela arte", mas sim como dedicatórias copiosas feitas para honrar um deus ou uma deusa e seus respectivos feitos e narrativas. Novas abordagens na arte grega tendem a valorizar as esculturas arquitetônicas fora da terminologia simples da decoração, superando os conceitos importados da História da Arte e inserindo-as no programa arquitetônico, cúltico e religioso de um edifício.

Portanto, a escultura pedimental não deve ser vista como obra de arte independente, autotélica e descontextualizada. Na verdade, ela tinha uma conexão crucial e clara com o templo e as comunidades locais (JONES, 2014). Os templos eram uma afirmação da comunidade, diz Spawforth (2006) um assunto da pólis. Hölscher (2009) argumenta contra nosso uso inocente do termo "decoração", com sua neutralidade inerente de uma análise da História da Arte, defendendo uma abordagem semiótica onde a manifestação pública e o aspecto comunicativo de tais obras devem ser enfatizados. Os temas das esculturas de um templo estavam profundamente ligados à mitologia e aos feitos de cada divindade. Hölscher (2009) propôs que cada tema deveria ser a "escolha mais normal" para o culto específico da divindade do edifício.

1.2. Metodologias para o Estudo dos Pedimentos:

Estudamos as composições pedimentais a partir de fontes literárias, das próprias esculturas num templo, de esculturas descontextualizadas (associadas ou não a um templo específico), e das marcas e cortes presentes no chão do frontão. A quantidade sobrevivente de esculturas pedimentais é ínfima quando comparamos com a cerâmica grega, ou com *stellae* e outras esculturas funerárias. Na Grécia continental durante o século V aEC, pouco mais de vinte templos foram construídos e menos da metade tinha esculturas em seus frontões. Spawforth (2006, 25) identifica vinte e dois templos perípteros construídos durante o século V aEC – em comparação com apenas oito durante o século III aEC. Consequentemente, o estado muitas vezes muito fragmentado, sua monumentalidade inerente e as ausências de muitos exemplos em toda a Grécia explicam a dificuldade na pesquisa e a pouca quantidade de trabalhos científicos diacrônicos e abrangentes para esse tipo escultórico.

Quase nada da escultura arquitetônica permanece *in situ*, justificada por agentes

humanos ou naturais. Alguns templos são conhecidos por terem carregado esculturas de frontão a partir da evidência física de cortes e esculturas *per se*, outros apenas por relatos literários. Por exemplo os pedimentos do Asklepeion em Titane e do Herakleion em Tebas, são mencionados por Pausânias respectivamente em 2.11.8 e 9.11.6, mas as esculturas permanecem desconhecidas. Do mesmo modo, o templo de Hefesto e o de Atena Pallene/Ares, ambos na Ágora de Atenas, esbanjavam frontões esculpidos nunca mencionados por Pausânias. Nesses templos, ainda diversas interpretações e diferentes propostas surgem e fragmentos continuam sendo identificados nos depósitos museais – ou fragmentos conhecidos ainda sendo reinterpretados.

A própria natureza da escultura pedimental – vista frontalmente, emoldurada por um triângulo baixo e com limitações físicas – deixa marcas características em suas esculturas. Principalmente o "achatamento" das figuras, limitando-se à largura da cornija horizontal – no Partenon, as figuras "fogem" da moldura, como veremos. A própria cinesiologia das figuras demonstra que elas faziam parte de uma composição pedimental (STEWART, 1977). Essas características reveladoras fazem com que algumas esculturas ainda esperem por um templo. Por exemplo o grupo escultórico conhecido como "Little Niobids", na coleção Ny Carlsberg (Copenhagen), ou as esculturas pedimentais no Museu Arqueológico de Patras (TRIANTI, 1985).

As composições do frontão podem ser estudadas também a partir dos cortes e marcas na cornija horizontal. Portanto, é essencial, lidando com composições pedimentais, ter em mente a posição e os cortes de seu piso. Eles são decisivos tanto para argumentar a favor da existência quanto a favor da disposição original das esculturas nos tímpanos. Um exemplo, Dinsmoor (1933; 1939; 1943) publicou diversos artigos argumentando sobre a composição pedimental do templo de Apolo Epikourious em Bassai, encontrando vários Nióbidas em museus europeus e atribuindo-os a esse templo. Após o estudo e recuperação de mais de dois terços da cornija horizontal, Cooper (1978; 1996) não encontrou nenhum corte ou perfuração em sua superfície, argumentando, portanto, para a impossibilidade da existência de uma composição esculpida.

2. As primeiras composições:

A concretização arquitetônica do templo períptero grego e o conceito da "ordem" desenvolveram-se junto com conceitos narrativos pedimentais durante o Período Arcaico. Enquanto os primeiros templos monumentais são datados do século VII aEC, a primeira composição monumental pedimental data do início do século VI aEC, na ilha de Corfu (MARCONI, 2004). Embora os primeiros desse tipo escultórico venham de Selinunte e Gela (Sicília), lá eles foram empregados com uma solução diferente: máscaras de terracota de górgonas feitas em molde, presas na parede do tímpano (MONTUORO, 1925; BOOKIDIS, 1967; BOARDMAN, 1978). Uma prática estritamente siciliana. Bookidis (1967) identificou o que parece ser um aumento generalizado da escultura pedimental na Grécia continental no início do século VI aEC – enquanto nada é visto na Magna Grécia e apenas um exemplo arcaico tardio foi encontrado na Ásia Menor.

2.1. O Artemísion em Corfu:

A primeira decoração pedimental grega atestada vem do frontão oeste do Artemísion, datada de 600-580 aEC, na ilha de Corfu, no Mar Iônico (cf. RONDENWALT, 1939; RICHTER, 1950; BOARDMAN, 1978; RIDGWAY, 1993). Construído com a pedra calcária local, o pedimento oeste mostra uma górgona central apresentada com o esquema *knielauf* ou "corrida de joelho", encarando o espectador com seus olhos arregalados e sorriso assombrador (Figura 2). A figura é acompanhada por sua prole, com Crisaor à direita e Pégaso à esquerda. As figuras centrais são ladeadas por duas enormes panteras simétricas que se juntam à górgona Medusa para intimidar o espectador. Dois pares de figuras humanas flanqueiam as panteras de cada lado. À direita, Zeus, identificado por seu raio, neutraliza um gigante. À esquerda, uma figura sentada está sendo morta por um guerreiro em pé, com interpretações diversas acerca dessa dupla (MARINATOS, 2001). A diferença acentuada na escala torna os grupos laterais desengonçados e com agência secundária em comparação com a Medusa central.

Não há ação narrativa unificada nesta composição – cada grupo desempenha sua própria função narrativa (MARCONI, 2004). Por exemplo, do ponto de vista composicional, as panteras de Corfu não remetem nem referenciam em nenhum momento alguma narrativa, elas preenchem a altura intermediária do pedimento, sendo coadjuvantes para seu carácter apotropaico (BENSON, 1967). Animais ferozes intimidadores pelos lados são um tema frequentemente empregado para frontões arcaicos.

Figura 2 – O Pedimento do Artemísion em Corfu

Fonte: Figura adaptada de Marconi 2004, p. 216, fig. 3

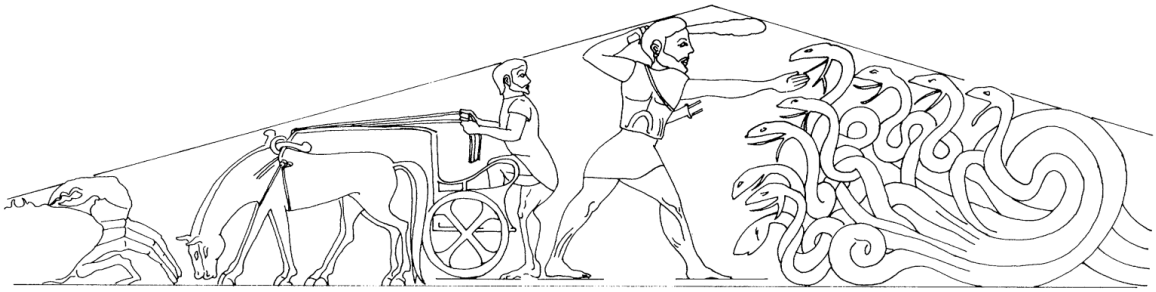
2.2. Alguns pedimentos na Acrópole de Atenas:

Após o exemplo de Corfu, em uma série de pequenos edifícios vinda de Atenas, podemos conferir os mesmos princípios composicionais sendo frequentemente utilizados: monstros, feras e bestas. As formas físicas imaginárias ou desconhecidas e, portanto, aterrorizantes de monstros e criaturas foram representadas nos pedimentos como "preenchimento" (RIDGWAY, 2004). Essas figuras poderiam ser facilmente enquadradas em qualquer espaço, principalmente no desengonçado triângulo pedimental. Os muitos pequenos pedimentos em Atenas datados de cerca de 570-550 aEC pertencem aos chamados *oikemata*, que são pequenos edifícios de função desconhecida, mas, em plano, semelhantes aos templos. Bookidis (1967) identifica ao menos doze composições provindas da Acrópole de Atenas.

Um exemplo, o chamado "pedimento da Hidra", no Museu da Acrópole, segue essa tendência (SANTI, 2012): uma Hidra em espiral com suas muitas cabeças e corpo emaranhado poderia facilmente caber em qualquer espaço sem qualquer compromisso estético (Figura 3). Outro exemplo vem do pedimento oeste do templo chamado de "Hekatompedon", datado de cerca de 570 aEC, que possuía leões devorando um bezerro rodeado por figuras monstruosas em um alto relevo feito em pedra calcária (BOARDMAN, 1978; VENIT, 1989; RIDGWAY, 1993; ROLLEY, 1994). Essas representações anteriores ilustram feras que enfrentaram o espectador, com características de confronto e desafiadoras, reconhecendo funções apotropaicas, o que Benson (1967) chama de utilitarismo mágico. Schuchhart (1940) vê as panteras de Corfu de maneira bem diferente dos leões de Acrópoles; enquanto o primeiro foi inserido no reino mitológico, o

último foi inserido no mundo real. Portanto, a iconografia monstruosa seria a reminiscência de uma antiga conexão cretense-anatólia que relata a forma animalizada das divindades primitivas. Lapalus (1947, pp. 106-107) coloca que em um mundo "*plein de puissances maléfiques qu'il faut dompter, et aussi un univers divin de caractère encore chtonien*".

Figura 3 – Ilustração do chamado "Pedimento da Hidra".



Fonte: Venit, 1989, p.102, fig. 1.

2.3. Os Tesouros e a sua importância na formulação dos primeiros conceitos da narrativa pedimental:

O próximo passo foi qualitativo: o mármore. Os primeiros edifícios a usarem esse material para compor o espaço pedimental foram os tesouros em Delfos a partir de meados do século VI aEC. Uma possível explicação para esse pioneirismo pode estar relacionada com a natureza dos tesouros: esses edifícios podem ser vistos como veículos de propaganda e patrocínio individual de uma pólis. Serviam, para Marconi (2004), como uma representação metafórica da riqueza de cada cidade. Assim, as disputas políticas e militares entre as póleis continuaram, também, por meio de "combates" na cultura visual dos tesouros, que por sua vez refletiriam na arquitetura dos templos. Neles verifica-se um espetáculo de novos ornamentos com representações figurativas. Como é comumente dito (e.g. OSBORNE, 2000; HURWIT, 2005), o Partenon foi construído para competir e rivalizar com o templo de Zeus em Olímpia – e por que não, também, os tesouros?

2.3.1. O Tesouro de Sífnos:

O tesouro de Sífnos, datado de c. 525 aEC., mostra em seus pedimentos figuras humanas (no caso, divindades) em alto relevo, que se adaptam mais apropriadamente à forma triangular (BOOKIDIS, 1967; BOARDMAN, 1978; DAUX et al., 1987). A narrativa é o conflito de Héracles e Apolo pelo trípode délfico, com Zeus no centro apaziguando a rixa (Figura 4). No tesouro emprega-se uma fórmula que se torna quase

uma regra em todos os frontões posteriores: o esquema *lying-falling-standing*. Portanto, figuras humanas caídas/deitadas, seguidas de figuras agachadas/ajoelhadas, e, por fim, figuras em pé ocupando o espaço disponível sucessivamente maior. O esquema entra em oposição com a solução da mudança abrupta de escala como visto nos grupos laterais de Corfu. Lá, embora um gigante caído já fosse visto no canto esquerdo do pedimento, a cabeça da figura se direciona para fora no centro. Revelando uma tentativa desajeitada e insatisfatória de preencher todo o espaço pedimental (RIDGWAY, 2004). Outra tentativa presente nesse pedimento é o emprego de cavalos, em vez de monstros e criaturas, flanqueando o grupo central, na tentativa de aliviar ainda mais a acentuada diminuição do teto triangular. O pedimento é considerado por Ridgway (2004) como um precursor direto do Templo de Zeus em Olímpia, apesar de mostrar algumas características ainda cruas ou subdesenvolvidas.

Figura 4 – O Pedimento do Tesouro de Sífnos

Fonte: Autoria própria.

2.3.2. O Tesouro de Mégara:

No Tesouro de Mégara em Olímpia, datado do final do século VI aEC, emprega-se, em um relevo em pedra calcário, uma gigantomaquia (Figura 5). Pausânias (6.19.13) dedica apenas uma frase ao pedimento: “No frontão deste tesouro está representado o combate de gigantes e deuses.” (SILVA, 2024, p. 108). A composição ainda apresenta características mais arcaicas, por exemplo: o uso da pedra calcária, a técnica em relevo, e a inserção de monstros retorcidos nos cantos. Apesar disso, o pedimento revela-se bem unificado e harmonioso com cinco pares de combatentes, em vez de confrontos episódicos marcados por quebras no fluxo narrativo da composição. A cena é a primeira destacada

por Richter (1950, p. 122) a apresentar uma composição unida, adequada e "*knit together by the unity of action*".

Figura 5 – O Pedimento do Tesouro de Mégara.

Fonte: Autoria própria.

2.4. O Templo Antigo de Atena (dos Pisístratos) na Acrópole:

No final do século VI aEC, a prática do mármore e a solução *lying-falling-standing* domina o campo pedimental. A escultura em toda a volta ainda era esporadicamente empregada – por exemplo, no Tesouro de Atenas em Delfos datado da transição para o século V aEC (LAPALUS, 1947). O Templo Antigo de Atena ou o chamado Templo dos Pisístratos, na Acrópole ateniense, datado de cerca de 520-510 aEC, deu o próximo passo no desenvolvimento da composição pedimental: figuras esculpidas em toda a volta. Esse templo mostrava em suas composições timpanais em mármore de Paros uma gigantomaquia no leste e leões assustadores no oeste. Embora utilizassem esculturas em toda a volta, o tratamento na parte de trás das estátuas foi extremamente sumário e grosseiro, notado por Bookidis (1967). Outro edifício, o templo (Alcmeônida) de Apolo em Delfos, datado por volta de 510 aEC (logo após o de Pisístratos em Atenas), mistura materiais e técnicas: o pedimento oeste foi esculpido na técnica de *ronde-bosse accolée* e em calcário local, enquanto o leste (fachada principal) foi esculpido completamente em toda a volta e com mármore de Paros. O templo, portanto, revela algumas características ainda "primitivas" em conceitos pedimentais como a presença de leões matando presas no oeste. E também revela, por Coste-Messelière (1938), o desejo

de "dobrar" (adequar) a escultura à arquitetura, o que é evidenciado pela desengonçada escala decrescente de *korai* e *kouroi* flanqueando a quadriga central – em vez da solução mais apropriada de empregar as figuras laterais em diferentes poses que se encaixam no pedimento de forma mais harmoniosa.

3. As primeiras composições pedimentais do Período Clássico:

3.1. Os pedimentos do Templo de Afaia em Égina:

Entrando no século V aEC, os frontões do templo de Afaia em Égina compilam todos os princípios das composições pedimentais desenvolvidos no século anterior. São considerados como "chief desiderata" (RICTHER, 1950, p. 122). O templo de Égina foi feito com mármore de Paros, esculturas em toda a volta, temas unificados, escala decrescente adequada e, pela primeira vez, tratamento igual na parte de trás das figuras. As datas para os frontões variam de 505 a 470 aEC.[1] Ridgway (1970) vê o frontão leste de Égina como um experimento, como uma primeira tentativa no estilo escultórico severo, como um programa escultórico coerente, tanto em composição quanto na renderização das figuras.

Em ambos os lados as composições retratam cenas de batalhas da guerra de Troia: no lado leste está representada a primeira guerra, com Héracles, Télamo e Peleu, contra o rei Laomedonte (Figura 6); no lado oeste, a segunda guerra mostra Aquiles, Ájax e Teucro combatendo troianos (FENDT, 2019). Atena é a figura axial em ambos os pedimentos; contudo, em cada lado a deusa assume posturas distintas. No leste ela aparece lateralizada, no meio da ação, lutando com sua lança desembainhada e seu escudo levantado; no oeste ela aparece frontalizada, declarando seu favor aos gregos, imóvel e hierática. A *mise en point* do pedimento clássico ainda não está definida (LAPALUS, 1947; NEER, 2010), as cenas não se concentram apenas nas divindades do grupo axial –

[1] O templo recebeu bastante atenção acadêmica desde o século XIX, mais notavelmente as obras de Furtwängler (1906) e Mackenzie (1908). Uma grande compilação de reconstruções em Invernizzi (1965) e em Delivorrias (1974). Grande atenção principalmente também porque três, não duas, composições pedimentais foram preservadas. Ridgway (1970) estima que o terceiro frontão – o segundo leste – foi feito pelo menos 15 anos após o conjunto original, propondo que a substituição foi feita por causa de possíveis danos (atmosféricos ou humanos) ou por causa de uma possível natureza acrolítica do primeiro leste, revelando uma discrepância técnica entre os dois. Para a data de 505 aEC, ver Ohly (1972), e para 470 aEC, ver Ridgway (1970). Ohly (1972) até propõe um quarto frontão, um segundo oeste, o autor propõe uma cena de Zeus perseguindo a ninfa Égina.

como no Partenon –, mas se espalham por toda a composição com pares de luta e soldados em queda.

Figura 6: Hércules no pedimento leste do templo de Afaia.

Fonte: Autoria própria.

Mais uma vez, a escolha da narrativa sobre as guerras contra os troianos, seguindo a ideia de Hölscher (2009) acerca do tema mais apropriado, revela-se através da genealogia das figuras ali presentes. Assim, Fendt esclarece:

> *The two pediments show in the arrangement of the figures the predominance of the Greeks against the Trojan warriors and the fame of the Aikidai as first ancestors of Aegina, and consequently the importance of the Aeginetans for the Greek world*. (FENDT, 2019, p. 201).

Portanto, em Égina, as composições pedimentais destacam a importância de seus ancestrais locais através do engrandecimento de seus feitos no panorama mitológico helênico. Os locais reivindicam sua legitimidade através da ancestralidade e genealogia heroica.

3.2. Os Pedimentos do Templo de Zeus em Olímpia:

O enorme templo dórico hexastilo de Zeus em Olímpia, construído no segundo quarto do século V aEC (471-457 aEC), é um dos templos mais estudados da Arqueologia

Clássica (atrás apenas do Partenon). Estudado desde o século XIX, as primeiras reconstruções credíveis diferem principalmente nos grupos laterais adjacentes, concordando com a disposição central de Pélope-Zeus-Enómao (Figura 7).[2] Mais uma vez Pausânias (5.10.6-9) identifica a cena como a corrida ainda não-iniciada entre o rei Enómao e o jovem herói Pélope. O autor dedica várias linhas, correspondendo a três seções, para a descrição das composições pedimentais, algo único em sua obra:

> Nos frontões está representado, no da frente a prova de Pélops contra Enómao na corrida de cavalos, quando está iminente a competição e os dois concorrentes se preparam para a disputa. A estátua de Zeus ocupa justamente o centro do frontão, com Enómao, de elmo na cabeça, à direita do deus, e, junto dele, a mulher, Estérope, uma das filhas de Atlas. (...) À esquerda de Zeus está Pélops e Hipodamia, o escudeiro de Pélops, os cavalos e dois palafreneiros. (SILVA, 2023, pp. 74-75).

Nos cantos, a estratégia narrativa foi inserir personificações dos rios que passavam por Olímpia, o Alfeu e o Cladeu. As figuras inserem geograficamente a cena nos solos sagrados do santuário. O pedimento leste é marcado por um instante tenso, em que o espectador se depara com o mito etiológico do culto de Pélope e Zeus em Olímpia. Os gestos discretos de um Enómao calmo e confiante, quase arrogante, e de um heroico nu, enérgico e corajoso Pélope já revelam o resultado do concurso. O resultado é profetizado pelo discreto aceno "homérico" afirmativo de Zeus em direção a Pélope (KYRIELEIS, 1997).

Figura 7: Pedimentos leste e oeste do templo de Zeus em Olímpia.

Fonte: Figura adaptada de Stewart, 1990 vol.2, pl. 263.

[2] As primeiras reconstruções são de Hirschfeld (1877) e Treu (1882). Para uma tabela completa das reconstruções entre 1877 e 1970, ver Säflund (1970). Mencionável também é o trabalho de Ashmole e Yalouris (1967).

Pausânias identifica o frontão oeste como a centauromaquia no casamento de Pirítoo, nomeando a figura central como o próprio noivo. Aqui, é amplamente aceito que Pausânias comete um erro: a figura central representa, na verdade, o deus Apolo apontando para a sua esquerda, com Héracles e Teseu lutando contra centauros (ASHMOLE, 1972). Ao redor, as mulheres lápitas ativamente resistem à violência dos centauros embriagados, afastando-os e empurrando-os para longe.

Ao contrário do templo de Afaia, a parte de trás das figuras pedimentais de Olímpia foram deixadas sem tratamento completo de superfície, com um carácter grosseiro. Além disso, algumas figuras eram até mesmo quase "ocas", ou com grandes depressões, em uma tentativa de aliviar algum peso (SÄFLUND, 1970; Figura 8). Os grupos de carruagens do pedimento leste foram achatados para caber na profundidade rasa do frontão. Palagia (2005) afirma que a composição leste de Olímpia tinha 10 cm a mais de profundidade do que seu frontão oeste, revelando um plano preliminar para uma composição mais ampla e menos achatada. Rehak (1998) sugeriu que as esculturas foram colocadas às pressas antes da 81ª Olimpíada (em 476 aEC) e, portanto, não tinham os detalhes finais do tratamento nas costas das figuras.

Figura 8 – Parte de trás das figuras do lado oeste do pedimento de Olímpia.

Fonte: Figura adaptada de Ashmole, 1972, p. 58.

Osborne (2000) destaca a sensação de movimento, rotação e ciclo dentro de ambos os frontões: no lado oeste, o Apolo central leva os espectadores a olharem para os lados com o braço esticado, junto com os dois heróis que o flanqueavam olhando para os cantos; enquanto a leste as figuras convergem para o centro, começando com os olhares convergentes das personificações fluviais, o vidente, as carruagens preenchendo o caminho do meio e, finalmente, atingindo o tenso momento central.

4. Os Pedimentos do Partenon:

Desde a construção do edifício, datada de 447-432 aEC, o Partenon sofreu ações irreparáveis de agentes humanos e naturais: principalmente sua conversão em uma igreja cristã em algum momento do século VI EC, o bombardeio veneziano em 1687, o *saque* de Lorde Elgin no começo do século XIX (PALAGIA, 1993; KORRES, 1994b; ROLLEY, 1999; JENKINS, 2007). Assim, sobretudo a leste, muitas figuras centrais e principais foram perdidas. As esculturas compunham a maior e mais copiosa decoração pedimental já feita na Grécia continental. Evidenciada pela dimensão do templo (octastilo), mas também, como observado por Palagia (1993; 2005) pelas aberturas de muitas novas estradas e pedreiras no Monte Pentelikon para a extração do mármore.

Os antigos celebravam a estátua de culto colossal criselefantina perdida de Atena Partenos mais do que as do tímpano (PALAGIA, 2005). Por exemplo, Pausânias reserva apenas duas frases para ambos os pedimentos (1.24.5), enquanto para a estátua de culto, quase três seções (1.24.5-7). Os temas de ambos os frontões foram identificados por Pausânias, que, após uma declaração lacônica, prossegue para a estátua de culto. Ao contrário de Olímpia, aqui o autor não identifica nenhuma figura nem detalha a cena. O nascimento de Atena, na fachada leste, e a disputa pela Ática entre Poseidon e a deusa, no oeste:

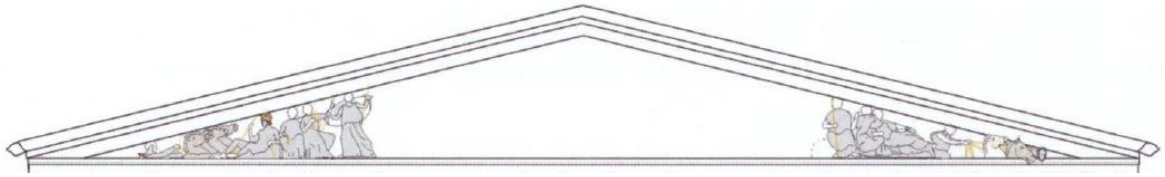
> Quando se entra no templo designado por Pártenon, tudo o que está representado no chamado frontão diz respeito ao nascimento de Atena, e, no lado oposto, à disputa entre Posídon e a deusa pela posse daquela terra. (SILVA, 2022, p. 176).

Existem duas datas propostas para a confecção pedimental, uma cronologia "longa" e uma cronologia "curta", respectivamente 447-433/2 e 438/7-433/2 aEC. Ridgway (1981) afirma que eles obviamente não poderiam ter sido feitos antes do início do projeto, em 447 aEC, mas só poderiam ter começado após o posicionamento do entablamento em 438 aEC. O frontão tinha 28,8m de comprimento, com altura máxima de 3,5m, e profundidade máxima de 0,90m, com algumas figuras projetando-se até 0,30m para o exterior (JEPPESEN, 1953; KORRES, 1994a).

4.1. O Pedimento Leste:

Embora seja comumente dito (e.g. PALAGIA, 1993, p. 18) que seria virtualmente impossível identificar a cena no lado leste sem a declaração de Pausânias, o que mais seria tão adequado quanto o nascimento de Atena? Essa impossibilidade referida por Palagia, leva em consideração as poucas figuras sobreviventes desse pedimento (Figura 9). Como vimos nos primeiros templos do século V aEC, era comum representar a divindade principal do templo no centro da composição (LAPALUS, 1947). Acerca do histórico das reconstituições, Palagia (1997) identifica algumas tendências principais ao longo de mais de 200 anos de estudos.[3] A maior parte das propostas mudam a disposição do trio central (Figura 10). A questão, no Partenon, é quem ocupava o eixo central, Zeus, Atena ou ambos? Afinal, o templo era dedicado à deusa padroeira da cidade; Zeus, porém, era o deus todo-poderoso dos olimpianos e pai da deusa. Palagia (1997) argumenta que as limitações iconográficas do mito simplesmente não permitem que Atena seja a peça central. Dessa forma, atualmente, é aceito uma tríade central composta respectivamente por Atena, Zeus e Hera. Apenas fragmentos de uma figura central foram identificados, o chamado "Wegner Peplos" (JEPPESEN, 1953; 1984; PALAGIA 1993; 1997).

Figura 9 – As figuras restantes do pedimento leste do Partenon, sem a figura chamada "Wegner Peplos".



Fonte: Figura adaptada de Williams, 2013, p. 81, fig. 30.

Figura 10 – Proposta de reconstrução do pedimento leste do Partenon.

Fonte: Harrison, 1967, fig. 30.

Enquanto no pedimento leste de Olímpia vemos o enquadramento geográfico representado pelas personificações dos rios de Elis, no pedimento leste do Partenon verificamos um enquadramento cósmico (PALAGIA, 2005). Na extrema esquerda, Hélios e sua quadriga sobem do piso do frontão em direção ao centro. Hélios é

[3] Para uma tabela de reconstruções de 1871 até 1963, ver Brommer (1963, 122-127) e de 1963 até 1993, ver Palagia (1993, 60-61).

representado do torso para cima e os braços esticados guiando seus cavalos – por hora descansados – pelas rédeas. Ele acabou de sair do mar, mostrado pelas ondas em baixo relevo esculpidas em suas costas e pela sequência de ondas que ricocheteiam no peito do deus (Figura 11). No canto oposto, Selene "desce" para o mar, entrando no chão do pedimento com seus cavalos exaustos depois de percorrer a cúpula celestial a noite toda. Os dois grupos dos cantos, portanto, localizam a cena cosmicamente no amanhecer. De acordo com o mito, no *Primeiro Hino Homérico a Atena* (10-15), o filho de Hipérion, isto é, Hélio, interrompe seu curso celestial para dar à deusa recém-nascida tempo para retirar sua armadura. Neer (2019) chama a abundância de detalhes ocultos de um traço "perversely obscure" das esculturas do Partenon.

Figura 11 – Detalhes das ondas nas costas de Hélios, pedimento leste do Partenon.

Fonte: Palagia, 1993, fig. 35.

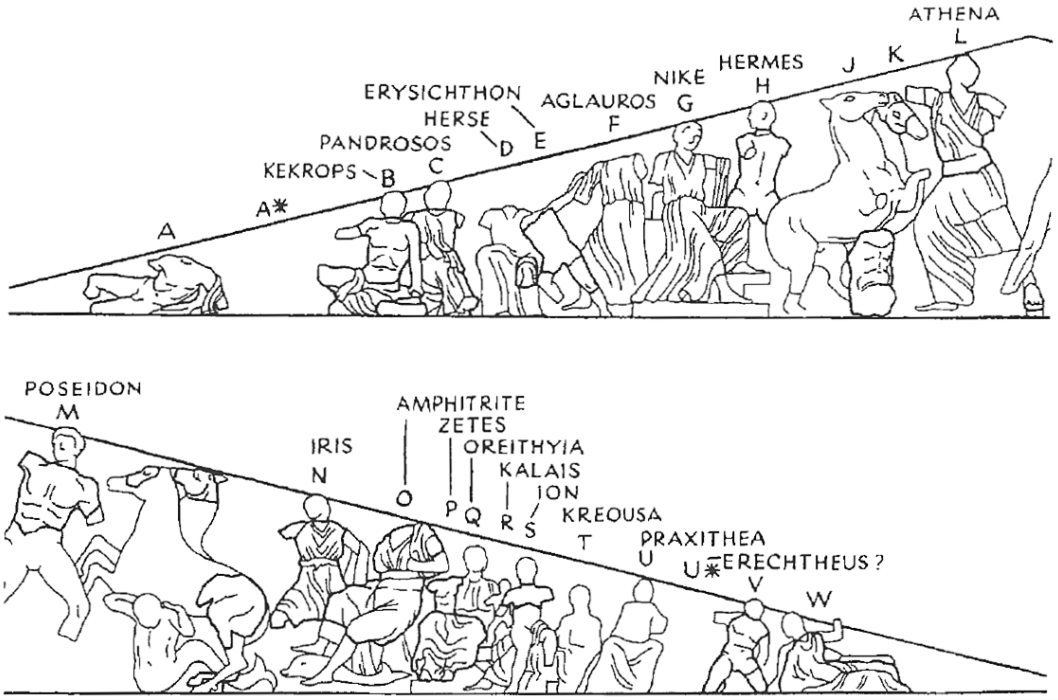
4.2. O Pedimento Oeste:

No frontão oeste, temos uma quantidade de fragmentos restantes muito maior comparada ao outro lado, incluindo grandes porções das figuras centrais (Figura 12). Aqui Poseidon compartilha o *spotlight* com Atena. Temos duas figuras centrais centrífugas. O centro em si poderia ter sido ocupado por uma oliveira – a dádiva de Atena – feita como apetrecho metálico, ou por um raio de Zeus (cf. NEER, 2010). O grupo central era

acompanhado de carroças, com seus respectivos cocheiros e figuras coadjuvantes.

No mito, após a vitória de Atenas, o deus dos mares em fúria ameaçou inundar toda a região. Assim, uma Atenas renovada – "Pericleana" – com seu crescente império marítimo, teve que encontrar uma solução adequada que não desagradasse nem enfurecesse os deuses – evitando um atentado à *hybris*. Poseidon não poderia ter sido representado como um "mau perdedor": ele é mostrado nos fragmentos existentes de seu torso em tamanho sobre-humano e dominando ativamente o centro. No entanto, como Palagia (2005) observa categoricamente, o frontão oeste mostra não apenas a disputa dos deuses, mas também sua reconciliação. Neer (2010, p. 98) faz uma associação com o Artemísion de Corfu, a composição do Partenon "*distils the repulsion, shock, amazement, and wonder of the sixth-century Gorgon mask into a visible sign*".

Figura 12 – As figuras restantes do pedimento Oeste.



Fonte: Palagia, 1993, fig. 22.

O mito da "Disputa pela Ática" enquadra-se geograficamente na própria Acrópole ateniense. Dessa forma, as figuras dos cantos do pedimento oeste são interpretadas frequentemente como personificações hidrográficas de Atenas: a figura masculina do canto esquerdo pode ser identificada pelo rio Erídanos (HURWIT, 2017), principal rio que passava ao lado da Ágora; enquanto na extremidade oposta podemos ver o rio Ilissos e uma ninfa das águas (PALAGIA, 1993; 2005). Interpretando as figuras dessa maneira,

a composição traria mais uma referência ao rival templo de Zeus em Olímpia.

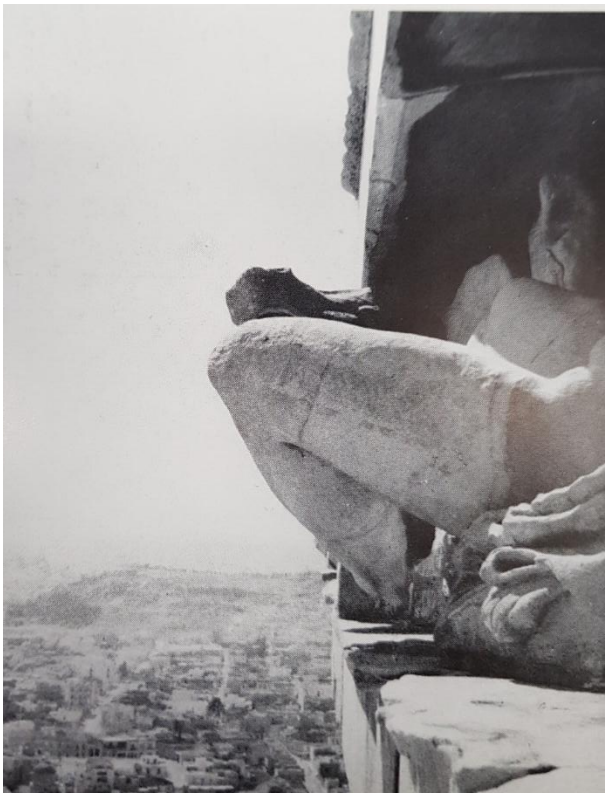
4.3. As Composições:

Em termos composicionais, ambos os frontões são unidos por cada epifania central. Os adornos escultóricos do templo forneceram ao culto de Atena Partenos a prova divina e legitimação da deusa. Lá é mostrado seu alinhamento com o todo-poderoso Zeus e os outros olimpianos, e seus favores ao povo helênico (e, sobretudo, aos atenienses). Atena se encaixaria apropriadamente no reino dos deuses, ao mesmo tempo em que evidenciava seu orgulho pelos atenienses.

Palagia (1993) notou um conceito um tanto arcaico de *horror vacui* em ambas as composições, no qual figuras emaranhadas, sobrepostas e salientes compunham as cenas sagradas. Evidenciado não só pelas várias estátuas existentes, mas também pelo labirinto e confusão de cortes na cornija. Dessa forma, o cenário cósmico do nascimento de Atena não coincide com os limites físicos do pedimento em si (Figura 13). Devido às grandes projeções além dos limites pedimentais, Hurwit (2017, p. 533) destaca: "*a narrow, triangular marble frame has been clamped over a wider, mostly unseen world that in places resists confinement*". Hurwit (2017) nota também que ambos os frontões são emoldurados por água – pelas suas devidas personificações –, revelando a força da influência da composição olimpiana.

Os temas constroem e colaboram com o campo metafísico do culto de Atena Partenos, no interior da cela. Não apenas os frontões, mas também o friso, contextualizando o povo ateniense e o festival panatenaico dentro do reino divino; e as métopas, com a defesa mitológica da civilização helênica contra a barbárie expressa nos Centauros (Norte), Gigantes (Leste), Amazonas (Oeste) e Troianos (Sul). Korres (1994a) expressa, categoricamente, que presentes nos adornos esculturais do templo estão a ambiência e o conceito de ἀγών (*agón*), de forças opostas em confronto, onde o Partenon pode ser entendido como um "*monument of Athenian policy containing a whole host of messages and allusions to the values and the aims of the Athenian state*". O conceito de ἀγών também é destacado por Hurwirt (1999; 2004) como não apenas um princípio militar, mas também uma rivalidade ou competição artística, musical e atlética, evidenciada pelos muitos monumentos na Acrópole ateniense.

Figura 13 – Visão do pedimento leste do Partenon, em destaque a projeção das figuras pedimentais.



Fonte: Brommer, 1963, vol. II, pl. 26, fig. 3.

Considerações Finais:

Após os dados expostos, podemos destacar que as transformações pedimentais não foram exclusivas nem lineares, mas que foram adotadas em relação aos gostos, cultos, conceitos e ideias locais. Assim, Bookidis (1967, p. 420) observa que "*with the creation of the pedimental space, the desire to place decoration, whether symbolic, didactic or purely ornamental, on the temple may have led a number of different places to arrive at a similar solution*". Essas soluções semelhantes poderiam se verificar com princípios técnicos e composicionais diferentes. Por exemplo, a escolha de deixar o tímpano descoberto, sem ortostatos (YOUNGER e REHAK, 2009), em templos do Peloponeso, como no de Zeus em Olímpia (também nos templos posteriores de Apolo em Bassai, e no de Hera em Argos). Enquanto nos templos áticos – Partenon, Hefaisteion, Atena Pallenis –, preferia-se cobrir o tímpano com ortostatos de mármore (COOPER, 1978). Ou ainda, Bookidis (1967) demonstra que a adoção do mármore para escultura pedimental não é, no entanto, ubíqua. O emprego tardio do mármore em Olímpia, o importante santuário pan-helênico no qual também se esperaria uma adoção antecipada do material, começou quase 50 anos depois do que em outros centros e santuários.

Dessa maneira, como analisado nas seções acima, os marcos do desenvolvimento no Período Arcaico e início do Clássico na composição timpanal podem ser identificados por

algumas etapas, elencados na Tabela 2.

Tabela 2 – Marcos das transformações pedimentais.

Edifício	Data	Contribuição	Descrição
Artemísion de Corfu	600–580	**Figuras apotropaicas**	Introdução de figuras frontais e ameaçadoras (Medusa + panteras) para impacto e proteção simbólica.
"Pedimento da Hidra"	570–550	**Adaptação ao espaço triangular**	Ajuste de escala: criaturas ou monstros ocupam zonas intermediárias adaptando-se à forma triangular do pedimento.
Tesouro de Sífnos	c. 525	**Mármore e soluções compositivas**	Adoção do mármore; uso de cavalos/carruagens nas laterais e progressão *lying–falling–standing*.
Tesouro de Mégara	Final do séc. VI	**Narrativa unificada**	Primeira composição pedimental contando uma narrativa contínua (no caso, a gigantomaquia).
Templo Antigo de Atena (Pisístrato)	520–510	**Escultura em toda a volta**	Figuras esculpidas em toda a volta, mesmo que de forma simplificada na parte de trás, substituindo as esculturas em relevo.
Templo de Afaia, Égina	500–470	**Acabamento integral**	Tratamento uniforme de todas as superfícies das esculturas.
Templo de Zeus, Olímpia	475–450	**Epifania central**	Organização de ambos os pedimentos para enfatizar o momento central epifânico.

Fonte: Autoria própria.

É importante mais uma vez salientar que esses passos não são lineares nem obrigatórios. Por exemplo, apesar do Tesouro de Mégara adotar uma narrativa única dentro de seu pedimento, lá ainda foi utilizado o calcário local para sua confecção, e não o mármore. Ou ainda no templo de Zeus em Olímpia, a parte de trás das esculturas foram apenas sumariamente trabalhadas, apesar de ser o "último passo" das transformações pedimentais. Contudo, vemos nas escolhas composicionais do Partenon o reflexo de todas essas transformações.

Frequentemente é levantada a forte influência do templo de Zeus em Olímpia nos pedimentos do Partenon, o que é de fato visível nas ideias composicionais (HURWIT, 2005). Os próprios pedimentos de Olímpia podem ser considerados um produto do longo desenvolvimento visto no século VI aEC, culminando também no templo de Afaia. Esses apresentam ainda conceitos mais crus do pedimento clássico, aprimorado em Olímpia e aperfeiçoado em Atenas durante a segunda metade do século V aEC.

Pausânias continua a nos oferecer um testemunho único da Antiguidade do século II EC, descrevendo esculturas arquitetônicas – e, entre elas, as pedimentais – várias vezes. Por exemplo, em Atenas, Pausânias lista os temas do pedimento do Partenon, mas omite ou ignora as esculturas arquitetônicas do templo de Hefesto e do templo de Ares na Ágora.

A omissão ou seletividade das descrições de Pausânias causa estranhamento, para dizer o mínimo. Marconi (2014, p. 183) aponta que em Pausânias, "*the pedimental sculptures serve as a sort of anticipation of the epiphany of the goddess inside her temple*". Dessa forma, torna-se evidente que as composições contextualizavam o espectador peregrino ou local na cosmologia mitológica da divindade. Mas não só, as esculturas conectavam cada pólis – e seus cidadãos – através de relações genealógicas e etiológicas, com um deus ou deusa.

As esculturas pedimentais eram a decoração externa mais importante do templo: caracterizavam o edifício como uma grande casa para o deus ou a deusa dentro dele. O *grandeur* das estátuas e das composições, monumentalmente expressos, transformaria a percepção dos espectadores sobre mitos etiológicos, histórias, feitos divinos e, finalmente, sobre a pólis.

Bibliografia:

ASHMOLE, B. **Architect and Sculptor in Classical Greece**. Nova Iorque: Phaidon Press, 1972.

ASHMOLE, B.; YALOURIS, N. **Olympia: The Sculptures of the Temple of Zeus**. Londres: Phaidon Press, 1967.

BENSON, J. L. The Central Group of the Corfu Pediment. *In*: ROHDE-LIEGLE, M.; CAHN, H. A.; ACKERMANN, H. C. (Orgs.). **Gestalt Und Geschichte. Festschrift Karl Schefold Zu Seinem Sechzigsten Geburtstag Am 26. Januar 1965**. Antike Kunst Suppl. Berne: Francke Verlag, 1967. v. 4 p. 48–60.

BOARDMAN, J. **Greek Sculpture: The Archaic Period**. Norwich: Thames and Hudson, 1978.

BOOKIDIS, N. **A Study of the Use and Geographical Distribution of Architectural Sculpture in the Archaic Period (Greece, East Greece and Magna Graecia**. Tese (Doutorado em Arqueologia) — Bryn Mawr College, Bryn Mawr College, Pennsylvania, 1967.

BROMMER, F. **Die Skulpturen der Parthenon-Giebel. Katalog und Untersuchung**. Mainz: Verlag Philipp von Zarben, 1963.

COOPER, F. A. **The Temple of Apollo at Bassai**. Tese (Doutoradoe m Arqueologia) — University of Pennsylvania, Pennsylvania, 1978.

COOPER, F. A. **The Architecture**. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 1996.

COSTE-MESSELIÈRE, P. Fronton Delphiques. *In*: BIDEZ, J. *et al.* (Orgs.). **Étude D'Archéologie Grecque**. Annales de L'École des Hautes Études de Gand. Ghent: École des Hautes Études, 1938. p. 109–24.

DAUX, G.; HANSEN, E.; HELLMANN, M.-Ch. **Le Trésor de Siphnos**. Paris: De Boccard, 1987. v. 1

DELIVORRIAS, A. **Attische Giebelskulpturen und Akrotere des Fünften Jahrhunderts**. Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth Tübingen, 1974.

DINSMOOR, W. B. The Temple of Apollo at Bassae. **MMS**, v. 4, n. 2, p. 204–27, 1933.

DINSMOOR, W. B. The Lost Pedimental Sculpture of Bassae. **AJA**, v. 43, n. 1, p. 27–47, 1939.

DINSMOOR, W. B. A Further Note on Bassai. **AJA**, v. 47, n. 1, p. 19–21, 1943.

FENDT, A. The Sculptures of the Temple of Aphaia on Aigina in their Contemporary Context. *In*: PALAGIA, O.; SIOUMPARA, E. P. (Orgs.). **From Hippias to Kallias: Greek Art in Athens and Beyond 527-449 BC**. Atenas: Acropolis Museum Editions, 2019. p. 193–204.

FURTWÄNGLER, A. Die Marmorskulpturen. *In*: FIECHTER, E. R.; THIERSCH, H. (Orgs.). **Aegina: das Heiligtum der Aphaia**. Munique: Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften, 1906. v. 1 p. 174–365.

HARRISON, E. B. Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon. **AJA**, v. 71, n. 1, p. 27–58, 1967.

HIRSCHFELD, G. Olympia. **Deutsche Rundschau**, v. 13, p. 286–324, 1877.

HÖLSCHER, T. Architectural Sculpture: Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of 'Decoration. *In*: SCHULTZ, Peter; VON DEN HOFF, R. (Orgs.). **Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture on the Ancient World**. Oxford: Oxbow Books, 2009. p. 54–68.

HURWIT, J. M. **The Athenian Acropolis: History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

HURWIT, J. M. **The Acropolis in the Age of Pericles**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HURWIT, J. M. The Parthenon and the Temple of Zeus at Olympia. *In*: BARRINGER, J. M.; HURWIT, J. M. (Orgs.). **Periklean Athens and Its Legacy: Problems and Perspectives**. Austin: University of Texas Press, 2005. p. 135–46.

HURWIT, J. M. Helios RIsing: The Sun, the Moon, and the Sea in the Sculptures of the Parthenon. **AJA**, v. 121, n. 4, p. 527–58, 2017.

INVERNIZZI, A. **I Frontoni del Tempio di Aphaia ad Egina**. Torino: Editore G. Giappichelli, 1965. v. 4

JENKINS, I. **The Parthenon Pediments in the British Museum**. Londres: The British Museum Press, 2007.

JEPPESEN, K. K. The Pedimental Compositions of the Parthenon. A Critical Survey. **ActaArch**, v. 24, p. 103–126, 1953.

JEPPESEN, K. K. Evidence for the Restoration of the East Pediment Reconsidered in the Light

of Recent Achievements. *In*: **Parthenon-Kongreß Basel: Referate Und Berichte 4. Bis 8. April 1982**. Basilea: Archäologischer Verlag, 1984. v. 1 p. 267–277.

JONES, M. W. **Origins of Classical Architecture: Temples, Orders and Gifts to the Gods in Ancient Greece**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2014.

KORRES, M. The Architecture of the Parthenon. *In*: TOURNIKIOTIS, P. (Org.). **The Parthenon: And Its Impact in Modern Times**. Atenas: Melissa Publishing House, 1994a. p. 54–97.

KORRES, M. The Parthenon from Antiquity to the 19th Century. *In*: TOURNIKIOTIS, P. (Org.). **The Parthenon: And Its Impact in Modern Times**. Athens: Melissa Publishing House, 1994b. p. 136–61.

KYRIELEIS, H. Zeus and Pelops in the East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia. *In*: BUITRON-OLIVER, D. (Org.). **The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome**. Studies in the History of Art. Washington: National Gallery of Art, 1997. p. 13–27.

LAPALUS, E. **Le Fronton Sculpté en Grèce: des Origines à la Fin du IVe Siècle: Étude sur les origines, l'évolution, la technique et les thèmes du décor tympanal**. Paris: Boccard, 1947.

MACKENZIE, D. The East Pediment Sculptures of the Temple of Aphaia at Aegina. **BSA**, v. 15, p. 274–307, 1908.

MARCONI, C. Kosmos: The Imagery of the Archaic Greek Temple. **RES: Anthropology and Aesthetics**, v. 45, p. 211–24, 2004.

MARCONI, C. Pausanias and the Figural Decoration of Greek Sacred Architecture. **RES: Anthropology and Aesthetics**, v. 66, p. 179–93, 2014.

MARINATOS, N. Medusa on the Temple of Artemis at Corfu. *In*: BIETAK, M. (Org.). **Archaische Griechitance Sche Tempel Und Altägypten**. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2001. p. 83–88.

MONTUORO, P. L'Origine della Decorazione Frontonale. **MemLinc**, v. 6, n. 1.4, p. 274–346, 1925.

NEER, R. **The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2010.

NEER, R. Three Types of Invisibility: The Acropolis of Athens. *In*: NEER, R. (Org.). **Conditions of Visibility**. Oxford: Oxford University Press, 2019. p. 7–42.

OHLY, D. **Glyptothek München: Griechische und Römische Skulpturen**. Munique: Verlag C. H. Beck, 1972.

OSBORNE, R. Archaic and Classical Greek Temple Sculpture and the Viewer. *In*: RUTTER, K.; SPARKES, B. (Orgs.). **Word and Image in Ancient Greece**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. p. 228–246.

PALAGIA, O. Fire from Heaven: Pediments and Akroteria of the Parthenon. *In*: NEILS, J. (Org.). **The Parthenon: From Antiquity to the Present**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 225–59.

PALAGIA, O. **The Pediments of the Parthenon**. Leiden: Brill, 1993.

PALAGIA, O. First Among Equals: Athena in the East Pediment of the Parthenon. **The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome**, v. 49, p. 29–49, 1997.

PALAGIA, O. Architectural Sculpture. *In*: SMITH, T. J.; PLANTZOS, D. (Orgs.). **A Companion to Greek Art**. Malden: Wiley-Blackwell Publishing, 2018. p. 153–70.

REHAK, P. Unfinished Hair and the Installation of the Pedimental Sculptures of the Temple of Zeus at Olympia. *In*: HARTSWICK, K. J.; STURGEON, M. C. (Orgs.). **ΣΤΕΦΑΝΟΣ: Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway**. Filadélfia: The University Museum, 1998. p. 193–208.

RICHTER, G. M. A. **The Sculpture and Sculptors of the Greeks**. Revised ed. New Haven: Yale University Press, 1950.

RIDGWAY, B. S. **The Severe Style in Greek Sculpture**. Princeton: Princeton University Press, 1970.

RIDGWAY, B. S. **Fifth Century Styles in Greek Sculpture**. Princeton: Princeton University Press, 1981.

RIDGWAY, B. S. **The Archaic Style in Greek Sculpture**. 2nd. ed. Chicago: Ares Publishers, 1993.

RIDGWAY, B. S. **Second Chance: Greek Sculptural Studies Revisited**. Londres: The Pindar Press, 2004.

RODENWALT, G. **Die Bildewerke des Artemistempels von Korkyra**. Berlim: Verlag Gebr. Mann., 1939.

ROLLEY, C. **La Sculpture Grecque I: Des Origines au Milieu du Ve Siècle**. Paris: Picard, 1994.

ROLLEY, C. **La Sculpture Grecque II: La Période Classique**. Paris: Picard, 1999.

SÄFLUND, Marie-Louise. **The East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia: A Reconstruction and Interpretation of Its Composition**. Göteborg: P. Åström, 1970.

SANTI, F. **I frontoni arcaici dell'Acropoli di Atene**. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2010.

SCHUCHHARDT, W. H. **Archaische Giebelkompositionem**. Friburgo: Hans Ferdinand Schulz Verlag, 1940.

SILVA, M. F. **Pausânias. Descrição da Grécia. Livro I**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022.

SILVA, M. F. **Pausânias. Descrição da Grécia. Livro V**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2023.

SILVA, M. F. **Pausânias. Descrição da Grécia. Livro VI**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2024.

SPAWFORTH, T. **The Complete Greek Temples**. Londres: Thames and Hudson, 2006.

STEWART, A. **Greek Sculpture: An Exploration**. New Haven e Londres: Yale University

Press, 1990.

STEWART, A. **Skopas of Paros**. Park Ridge: Noyes Press, 1977.

TREU, G. **Die Bildwerke von Olympia: in Stein und Thon**. Berlin: Verlag von A. Ashler & Co, 1897.

TRIANTI, I. **Ο Γλυπτός Διάκοσμος του ναού στο Μάζι της Ηλείας**. Tese (Doutorado em Arqueologia) – University of Thessaloniki, Tessalônica, 1985.

VENIT, M. J. Herakles and the Hydra in Athens in the First Half of the Sixth Century B.C. **Hesperia**, v. 58, n. 1, p. 99–113, 1989.

WILLIAMS, D. **The East Pediment of the Parthenon from Perikles to Nero**. BICS Supplement 118. Londres: University of London Press, 2013

YOUNGER, J. G.; REHAK, P. Technical Observations on the Sculptures from the Temple of Zeus at Olympia. **Hesperia**, v. 78, n. 1, p. 41–105, 2009.

Sobre o autor

Gabriel Galarda Baptista Peixoto
Doutorando em Arqueologia Clássica na National and Kapodistrian University of Athens.
Contribuição de autoria: autor
Lattes: https://lattes.cnpq.br/8184953736225681

Como referenciar este artigo

PEIXOTO, Gabriel Galarda Baptista. Um panorama acerca das esculturas pedimentais na grécia antiga: das primeiras composições até o partenon (1947 – 1983). **Perspectivas & Diálogos:** Revista de história social e práticas de ensino. Caetité, v. 8, n. 16, p. 51-77, 2025.